

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL

Jéssica Lóss Barrios

**O PALCO AGORA É RUA: A IDENTIDADE DAS DANÇAS URBANAS
NA CIDADE DE SANTA MARIA/RS EM SUA TRAJETÓRIA HISTÓRICA**

Santa Maria, RS,
2022

Jéssica Lóss Barrios

**O PALCO AGORA É RUA: A IDENTIDADE DAS DANÇAS URBANAS NA
CIDADE DE SANTA MARIA/RS EM SUA TRAJETÓRIA HISTÓRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho
Coorientador: Odailso Sinvaldo Berté

Santa Maria, RS
2022

Barrios, Jéssica Lóss

O palco agora é a rua: a identidade das danças urbanas na cidade de Santa Maria/RS em sua trajetória histórica / Jéssica Lóss Barrios.- 2022.

143 p.; 30 cm

Orientador: Flavi Ferreira Lisboa Filho

Coorientador: Odailso Sinvaldo Berté

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Rurais, Programa de Pós Graduação em Patrimônio Cultural, RS, 2022

1. Danças urbanas 2. Identidade 3. Estudos culturais
I. Ferreira Lisboa Filho, Flavi II. Sinvaldo Berté,
Odailso III. Título.

sistema de geração automática de ficha catalográfica da usm. dados fornecidos pelo autor(a). sob supervisão da direção da divisão de processos técnicos da biblioteca central. bibliotecária responsável saula schoenfeldt vatta cma 10/1728.

Declaro, JÉSSICA LÓSS BARRIOS, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Jéssica Lóss Barrios

**O PALCO AGORA É RUA: A IDENTIDADE DAS DANÇAS URBANAS NA
CIDADE DE SANTA MARIA/RS EM SUA TRAJETÓRIA HISTÓRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Patrimônio Cultural**.

Aprovada em 13 de janeiro de 2022:

Flavi Ferreira Lisboa Filho, Doutor (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Odailso Sinvaldo Berté, Doutor (UFSM)
(Coorientador)

Mônica Borba, Doutora (UFSM)

Lucimar de Carvalho, Doutor (UFSM)

Santa Maria, RS
2022

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que, de alguma maneira colaboraram na realização da minha pesquisa e dissertação de mestrado. Em especial, agradeço a minha família, grupo de dança Ritmo de Camobi e professores orientadores que estiveram me acompanhando e incentivando em todo processo de construção da dissertação e do produto audiovisual.

“A dança é umas das artes mais lindas e fascinantes criadas pelo homem, ela sempre esteve presente nas sociedades ao longo do tempo. Como afirma, a dança é expressão, manifestação de sentimentos, comunicação”

(NANNI, 2003).

RESUMO

O PALCO AGORA É RUA: A IDENTIDADE DAS DANÇAS URBANAS NA CIDADE DE SANTA MARIA/RS EM SUA TRAJETÓRIA HISTÓRICA

AUTOR: Jéssica Lóss Barrios
ORIENTADOR: Flavi Ferreira Lisboa Filho
CO-ORIENTADOR: Odailso Sinvaldo Berté

O presente estudo visa oportunizar um espaço aprofundado para que os integrantes da cultura *Hip Hop* de Santa Maria – RS, especialmente das Danças Urbanas possam se manifestar, na tentativa de afastar estereótipos atribuídos à cultura e reproduzidos pela mídia hegemônica. Para isso, apresento a (re)configuração da identidade das Danças Urbanas na cidade com contextualização histórica da cultura *Hip Hop* por meio da realização de entrevistas com dançarinos e coreógrafos que marcaram a trajetória histórica dentro das Danças Urbanas locais. Na metodologia apresento minha trajetória como dançarina e todo o processo de construção do produto desta pesquisa que se trata de uma produção audiovisual de dança, tendo Santa Maria como cenário. A produção me mostrou a importância de experimentar outras formas de apresentar as Danças Urbanas, com um viés que se remete ao estudo da cultura urbana e à representação de sua identidade. Ao longo do trabalho, percebi que, desde o surgimento da cultura *Hip-Hop* até os tempos atuais, houve muitas mudanças na cultura dança, começando pelos estilos de movimentação praticados que foram se adaptando conforme o contexto em que estavam inseridos.

Palavras-chave: Danças Urbanas. Identidade. Estudos Culturais.

ABSTRACT

THE STAGE IS NOW STREET: THE IDENTITY OF URBAN DANCES IN CITY OF SANTA MARIA/RS IN ITS HISTORICAL TRAJECTORY

AUTHOR:Jéssica Lóss Barrios

ADVISOR: Flavi Ferreira Lisboa Filho **CO-ADVISOR:** Odailso Sinvaldo Berté

This study aims to provide an in-depth space so that members of the Hip Hop culture of Santa Maria - RS, especially Urban Dances can manifest themselves, in an attempt to dispel stereotypes attributed to culture and reproduced by the hegemonic media. For this, I present the (re)configuration of the identity of Urban Dances in the city with historical contextualization of Hip Hop culture through interviews with dancers and choreographers who marked the historical trajectory within the local Urban Dances. In the methodology I present my trajectory as a dancer and the entire process of construction of the product of this research, which is an audiovisual dance production, with Santa Maria as a backdrop. The production showed me the importance of experimenting with other ways of presenting Urban Dances, with a bias that refers to the study of urban culture and the representation of its identity. Throughout the work, I realized that, from the rise of Hip-Hop culture to the present time, there were many changes in the dance culture, starting with the movement styles practiced that were adapting according to the context in which they were inserted.

Keywords: Urban Dances. Identity. Cultural studies.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Performance de Vogue Dance com turma juvenil.....	120
FIGURA 2 – Performance de Jazz Funk com turma juvenil.....	121
FIGURA 3 – Performance de <i>Locking Dance</i> com turma de bases urbanas.....	122
FIGURA 4 - Autora com Professora Rosana Severo de Educação Física	123
FIGURA 5 – Performance de <i>Waacking Dance</i> com turma juvenil	124

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Descrição do roteiro base.....	116
---	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 OBJETIVOS	14
1.1.1 Objetivo geral	14
1.1.2 Objetivos específicos	14
1.2 JUSTIFICATIVA	15
1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	16
2 REVISÃO DE LITERATURA	18
2.1 CAPÍTULO I - TRAJETÓRIA NA DANÇA E METODOLOGIA DE PESQUISA	18
2.1.1 Pesquisa qualitativa e as vertentes da história oral	25
2.1.2 Pesquisa qualitativa e arte/dança	27
2.1.3 Roteiro de perguntas para realização das entrevistas	29
2.2 CAPÍTULO II - ASPECTOS HISTÓRICOS DAS DANÇAS URBANAS NO MUNDO E NO BRASIL.....	30
2.2.1 Danças urbanas e seu contexto histórico dentro da cultura hip hop	31
2.2.2 Danças urbanas e seu contexto histórico no Brasil	37
2.2.3 Resgate histórico dos estilos das danças urbana mais praticados no Brasil	47
2.3 CAPÍTULO III - DANÇAS URBANAS: A CULTURA HIP HOP COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADE	56
2.3.1 Cultura, patrimônio cultural (e dança)	56
2.3.2 A dança e a cultura juvenil como identidade: no palco, na sala de aula, na rua	63
2.3.3 Danças urbanas: uma cultura de resistência na luta por espaços na sociedade	79
2.3.4 Vogue: dança e autoexpressão	84
2.4 CAPÍTULO IV - IDENTIDADE DAS DANÇAS URBANAS EM SANTA MARIA/RS.....	85
2.4.1 Aspectos gerais: surgimento, grupos, estilos, eventos	85
2.4.2 Descrição/apresentação da história dos grupos/personagens de Danças Urbanas de Santa Maria	88
2.4.2.1 Vitor Escobar – Pioneiro na cidade em Danças Urbanas e fundador da equipe Cia Hip Hop Mecanic Street Dance	88
2.4.2.2 Alcione Gehrcke – um dos pioneiros das Danças Urbanas na cidade com o grupo <i>Cash Box</i> juntamente com o coreógrafo Vitor Escobar	93

2.4.2.3 Paulo Coelho – Um dos pioneiros das Danças Urbanas na cidade e fundador do grupo Movimento de Rua	95
2.4.2.4 Vinícius Fernandes – Fundador/coreógrafo da Cia Impacto das Ruas e coordenador artístico do Santa Maria em Dança.....	98
2.4.2.5 Jean Mendes – Criador do grupo de dança Consequência do Som e diretor/coreógrafo da Companhia Vintage Dance Estúdio de Santa Maria	101
2.5 CAPÍTULO V - ANÁLISE DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO PRODUTO: AUDIOVISUAL “AS DANÇAS URBANAS EM MOVIMENTO”	103
2.5.1 Análise da performance e seus conceitos no processo criativo.....	107
2.5.2 Esquema para elaboração do produto em dança.....	109
2.5.2.1 Dança e escrita.....	109
3 MATERIAIS E MÉTODOS	111
3.1 METODOLOGIA PARA ELABORAÇÃO DO PRODUTO	111
3.2 ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA CRIAÇÃO DO MATERIAL AUDIOVISUAL NO FORMATO DOCUMENTÁRIO	112
3.3 DESCRIÇÃO DO PRODUTO	115
3.3.1 Produção	115
3.3.2 Pré-roteiro	116
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	119
4.1 DESCRIÇÃO, GRAVAÇÃO E ENTREVISTAS	119
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	129
APÊNDICE A - DESCRIÇÃO DAS PERGUNTAS REALIZADAS EM CADA ENTREVISTA COM PESQUISADORES/ESTUDIOSOS DAS DANÇAS URBANAS	137
APÊNDICE B - LISTA DE PREMIAÇÕES DO RITMO DE CAMOBI	140

1 INTRODUÇÃO

O *Hip Hop* é um movimento sociopolítico-cultural que funciona como um dispositivo transformador identitário político-social, segundo o pesquisador em Danças Urbanas, educador físico e coreógrafo Henrique Bianchini (2017). A partir das pesquisas de Trabalho de Conclusão de Curso na graduação de Comunicação Social em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria, em que tive como objeto de estudo elaborar um documentário de título: “Danças Urbanas: um estilo documentado” que trouxesse um viés diferente da cultura *Hip Hop* em relação à abordagem da mídia televisiva (problema de pesquisa) observei a necessidade de continuar meus estudos sobre a temática por acreditar que o meio acadêmico contribui para perpetuar/possibilitar reflexões sobre o tema e democratizar o acesso às culturas vistas como periféricas.

Compreendo a história da Dança de Rua e da cultura *Hip Hop* no Brasil como um patrimônio histórico que merece registros sobre seu pertencimento e significação no âmbito social, assim, proponho como tema da presente pesquisa, a (re)configuração da identidade das Danças Urbanas (conhecida em sua origem como *Break*) em Santa Maria – RS, na qual tenho maior vivência como dançarina e participante ativa de vários festivais de dança e eventos da região, logo pensando na história da cidade irei me delimitar a descrever a história dessa dança na cidade, entre os anos de 1990 - 2019, bem como as incidências na reconstrução da identidade cultural dos corpos-sujeitos que desenvolvem essas práticas artísticas e culturais.

Hoje, segundo o autor Guarato (2010), essa dança é popularmente conhecida no Brasil como Dança de Rua, Danças Urbanas ou Danças Sociais e na maior parte do mundo como *Street Dance*. Pensando nas questões apresentadas e enfocando o recorte temporal compreendido entre os anos 1990 a 2019, proponho como problema de pesquisa, a seguinte indagação: “Como os processos de (re)configuração das Danças Urbanas em Santa Maria – RS possibilitam formas de reconstrução da identidade cultural dos corpos que dançam?”

O estado da arte se desenvolveu através de pesquisas sobre a história dessa cultura, objetivando buscar a conceituação da cultura *Hip Hop* e as reconfigurações da identidade cultural das Danças Urbanas dentro do contexto midiático ao longo do tempo. Dentre as pesquisas encontradas, destaca-se o trabalho da professora da USP, Andréia Vieira Camargo (2014), intitulado “A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil”. O texto apresenta a importância de produzir um trabalho que valorize a identidade cultural das Danças Urbanas, pois, como um estilo de resistência, ela precisa de espaços para se manifestar dentro da sociedade. Para a autora, desde sua origem, a dança é

abordada de forma generalizante e simplificada, não sendo valorizada como uma arte. Seguindo a construção do trabalho, trago também o texto de Tauane de Aquino Lacerda (2016) de título “A Dança de Rua no Rio Grande do Sul a partir do grupo Batida de Rua de 1997 a 2009”, que contribuiu muito no processo de coleta de dados referente ao registro histórico dos grupos mais antigos do Rio Grande do Sul, o que aportou no processo de construção do presente projeto de pesquisa com os grupos de Danças Urbanas de Santa Maria, já que faço um estudo da Dança de Rua de Santa Maria, articulando um levantamento da reconfiguração da identidade cultural vivida pelos grupos desde sua origem até a atualidade.

As produções e discussões sobre dança sempre disputaram por espaços culturais que hierarquicamente foram construídos para outras artes, tais como: literatura, teatro, cinema, escultura, música, pintura, arquitetura, entre outras. As Danças Urbanas sempre encontraram dificuldades desde sua origem para conquistar visibilidade no sistema das artes e na mídia televisiva de forma geral. Especificamente, somente a partir da década de 1990, elas conquistaram espaço na mídia televisiva brasileira. Isto se deu com o surgimento do jornalismo cultural (CAMARGO, 2014). No entanto, passados quase 30 anos, elas permanecem com o rótulo de uma cultura marginal, tendo ainda dificuldades para se destacar dentro do sistema das artes.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo geral

O objetivo geral deste estudo retratou como a identidade cultural das Danças Urbanas se reconfigurou ao longo dos anos em busca de visibilidade e conquista de espaços culturais dentro da sociedade.

1.1.2 Objetivos específicos

- (1) Compreender e contextualizar o surgimento das Danças Urbanas e suas características identitárias, através do estudo das suas territorialidades, fronteiras e estilos;
- (2) Verificar as mudanças da identidade cultural ocorridas nos grupos de dança santamarienses ao longo dos anos;
- (3) Investigar os processos históricos/culturais que dialogam e influenciam a Dança de Rua na conquista de popularidade e espaços culturais na cidade de Santa Maria;

(4) Produzir um audiovisual, estilo documental, que evidencie os estilos dentro das Danças Urbanas com os quais mais me identifico.

1.2 JUSTIFICATIVA

As justificativas desta pesquisa estão ancoradas por questões que envolvem a busca por um estudo que valorize as Danças Urbanas como um patrimônio cultural com o intuito de preservar sua memória e identidade cultural. Além disso, saliento a importância deste trabalho como uma oportunidade das Danças Urbanas alcançarem mais visibilidade no espaço acadêmico, ao mesmo tempo em que, será uma forma de contribuir para o desenvolvimento dos saberes e pesquisas nas áreas do patrimônio cultural imaterial, comunicação, dança e afins.

A partir disso, pelo fato de eu ser dançarina e coreógrafa do estilo há dez anos, e sabendo da dificuldade da Dança de Rua associada à cultura *Hip-Hop* e nascida da periferia para romper barreiras em busca de espaços na sociedade, vejo nesse trabalho acadêmico uma oportunidade de comunicação entre estudos da cultura *Hip Hop* e comunidade santa-mariense ao apresentar a luta diária das Danças Urbanas em busca de visibilidade dentro da cultura, reforçando seu importante papel como movimento social e político. Historicamente, esse estilo de dança surgiu como forma de protesto da realidade em que se vivia, e por isso representam contextos sociais diferentes, o que não é diferente hoje, já que, com o advento de toda tecnologia, a Dança de Rua se reconfigura adotando outras práticas de ativismo político ao adaptar sua estrutura para se enquadrar em: festivais de dança, *flashmobs*¹, filmes, videoclipes e plataformas da internet.

Para cumprir o quarto objetivo, fiz uma seleção de estilos, buscando uma cronologia de acordo com a evolução da dança e suas reconfigurações entre o período dos anos 1990 até os tempos atuais (período em que ocorrem importantes mudanças neste estilo de Dança de Rua em Santa Maria – RS), porém de uma forma mais livre.

Por conseguinte, para além da relevância de se discutir sobre a identidade cultural das Danças Urbanas, visto todos os conceitos e problemas que as cercam, marcada por conflitos sociais, grupos periféricos e lutas por espaços, busquei um debate sobre o termo identidade cultural, por se tratar de um assunto recente e de importância no âmbito social. Assim, segundo Bauman (2005), as ciências da comunicação e as ciências sociais como um todo, no passado, enxergavam as colocações sobre identidade cultural como um mero objeto de meditação

¹Um *Flashmob* se caracteriza por um grupo de pessoas que se reúnem de forma repentina em um local público para dançar, a coreografia começa com um número pequeno de integrantes até alcançar um número grande, onde todos dançam por um período curto e saem da localidade como se nada tivesse acontecido.

filosófica. Para o autor, foi somente a partir do século XX que essas áreas passaram a ver a importância de se notar a emergência da discussão das identidades como pauta necessária para compreensão das temáticas sociais.

1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Neste item, apresento os capítulos da dissertação e cito as referências pesquisadas no estudo da arte para formação do trabalho. No primeiro capítulo de título “Trajetória na Dança e Metodologia de Pesquisa” trouxe minha história dentro da dança e apresentei o processo metodológico de desenvolvimento do mapeamento e do processo criativo. O levantamento (com as entrevistas, relatos e registros) forneceu os elementos para construção do trabalho e para a interpretação e análise desses dados que resultaram no texto da dissertação. Dentre os autores que contribuíram na construção teórico-metodológica desse capítulo estão: Verena Alberti (1989), Ferreira (1998), Syd Field (2001), Katz (2010) e Orlandi (2012).

No segundo capítulo da presente dissertação de título “Aspectos Históricos das Danças Urbanas no Mundo e no Brasil” apresento a história da Dança de Rua de forma geral (mundo) até chegar ao Brasil, buscando referências desde sua origem no *Breaking*, em 1970, até se popularizar em seus diferentes estilos no século XXI. Com isso, busquei uma construção cronológica dos estilos das Danças Urbanas mais praticadas no Brasil, fazendo uma comparação com os estilos mais estudados em Santa Maria - RS, campo de estudo desta pesquisa. Para descrever sobre a trajetória dos estilos, tive o auxílio dos pesquisadores e coreógrafos de Danças Urbanas referências no Brasil, Henrique Bianchini e Frank Ejara, além de ter tido à contribuição de dançarinos e pesquisadores mais experientes de Santa Maria – RS, tais como: Vitor Escobar, Alcione Gehrcke, Paulo Coelho, Vinicius Fernandes e Jean Mendes. Entre os principais autores e pesquisadores que embasaram esse capítulo estão: Hershmann (1997), Guimaraes (2008), Guarato (2010), Porto (2010), Ejara (2015) e Bianchini (2017).

No terceiro capítulo de título: “Danças Urbanas: a cultura *Hip Hop* como expressão de identidade a partir dos Estudos Culturais” trago conceitos sobre identidade, cultura e patrimônio cultural, a partir da perspectiva dos estudos culturais. Este capítulo tem o intuito de teorizar através da memória a luta constante das Danças Urbanas na busca por espaços na sociedade, desde sua saída da periferia até alcançar grandes centros urbanos. Aqui, apresento conceitos importantes que contribuem no entendimento da formação da cultura *Hip Hop*, tais como: representações, estereótipos, preconceitos, minorias, hegemonia, resistência (contracultura) e subversão, mostrando a transição desse movimento de uma cultura

interpretada como marginal para uma cultura central (mundial). Entre os autores principais estudados neste capítulo cito: Chartier (1990), Kellner (1992), Hall (1998), Woodward (2000), Escostesguy (2001), Bauman (2005), Freire Filho (2005), Gonzales (2005) e Constante (2018).

No quarto capítulo de título “Identidade das Danças Urbanas em Santa Maria/RS” apresento um mapeamento dos grupos de Danças Urbanas da cidade de Santa Maria, seu histórico, descrição, ligação com a dança, preferência de estudo de estilos e situo a respeito dos eventos locais de referência relacionados à dança na nossa cidade. Entre os entrevistados, selecionei os que apresentam mais de 10 anos de história dentro da área das Danças Urbanas na cidade evidenciando suas experiências e trajetória na dança, tais como: Vitor Escobar, Alcione Gehrcke, Paulo Coelho, Vinicius Fernandes, Jean Mendes e entre outros.

No quinto capítulo, para concluir, descrevo o produto da pesquisa que se resume em um documentário que traz minha história como dançarina e professora da área. No material, apresento minha trajetória na dança e explico como se formou a companhia de dança Ritmo de Camobi. Então através da descrição da formação do roteiro, exibição de entrevistas, descrição dos estilos selecionados dentro das Danças Urbanas para compor o material audiovisual e por meio da apresentação de arquivos de fotos e vídeos, consigo mostrar através do formato documentário como a dança se (re)configura para expor, expressar e contribuir na conformação de experiências subjetivas e estéticas dos corpos e assim interpelar o ensino e a criação de dança. Entre os autores referências que uso como base para apresentar os estilos: *Locking*, *Waacking*, *Vogue* e *Jazz Funk* que representam meus estudos na área das Danças Urbanas estão: Souza (2002), Lepecki (2004), Laban (2008), Berté (2010), Denzin e Lincoln (2010) e Fernandes (2012).

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 CAPÍTULO I - TRAJETÓRIA NA DANÇA E METODOLOGIA DE PESQUISA

Começo esta pesquisa por apresentar minha trajetória como dançarina e todo processo metodológico de desenvolvimento do levantamento e do processo criativo deste trabalho. O mapeamento (com as entrevistas, relatos, registros) fornece os elementos para o processo criativo e para a interpretação e análise desses dados que resultam no texto deste capítulo da dissertação. A partir disso, pensando nas perguntas dentro da entrevista, saliento que como estratégia de coleta de dados para compor a cartografia, não me delimitei somente a roteiro de perguntas fechado relativas a dados técnicos, mas permiti que os entrevistados(as) tivessem liberdade dentro da entrevista com a ideia de proporcionar uma conversa, que deixasse os entrevistados(as) à vontade para apresentar aspectos de sua subjetividade, afetos, sentimentos e suas estratégias de vida e criação ao longo de suas histórias.

A minha trajetória na dança começou aos 10 anos de idade quando tive pela primeira vez a oportunidade de ingressar em uma coreografia através de um projeto da escola Edna May Cardoso localizada no bairro Cohab Fernando Ferrari em Camobi conhecido por “Escola Aberta” em que fui convidada pela coreógrafa do projeto para participar, já que frequentava a escola com uma amiga que estudava nela. A partir daí minha paixão pela dança começou e aos 11 anos de idade eu sugeri na minha escola de nome Escola Municipal de Ensino Fundamental Antônio Gonçalves do Amaral que pudesse existir um projeto de dança também.

A Professora de Educação Física do meu colégio, Rosana Severo, decidiu naquele mesmo ano (2004) propor uma atividade para todos os alunos(as) em que se tratava de desenvolver alguma atividade com as turmas mais novas da escola (turno da tarde), já que éramos estudantes da quinta série e do turno da manhã, foi então que nessa oportunidade eu decidi junto com uma colega de nome Jéssica Rissi desenvolver uma atividade relacionada à dança. Após concluir naquele ano a atividade e obter minha nota, tecnicamente o projeto não iria continuar, porém com vontade de seguir com as aulas de dança na escola eu solicitei para a direção do colégio para que pudesse dar prosseguimento com essa atividade e com a ajuda da Professora Rosana eu obtive a autorização e segui coreografando sozinha no projeto.

Os anos foram passando, muitas coreografias desenvolvi no colégio, tenho álbuns, fotos reveladas e muita história (apresentadas no material audiovisual que produzi como produto prático do mestrado) que com a ajuda da Professora Rosana fomos construindo e conquistando a partir de participação em festivais e eventos de dança representando a escola, sendo que os

mais marcantes foram: festival do Clube Recreativo Dores, festival do colégio Coração de Maria, festival de Camobi e o primeiro evento competitivo que integramos de nome Cid Legal Canta e Dança em que obtivemos a colocação de segundo lugar que resultou em minha primeira premiação através da dança e que tenho guardada até hoje em caixa: um “game boy” (videogame de mão) que recebemos juntamente com um cofre da Caixa Econômica Federal com o valor de 100 reais na poupança como outro prêmio.

Após eu concluir o ensino fundamental, fui aprovada e ingressei no Colégio Técnico Industrial de Santa Maria (CTISM) em que passei a estudar por turno integral, o que me fez focar somente nos estudos, sendo que alunos (as) da escola Antônio Gonçalves do Amaral em parceria com a Professora Rosana deram continuidade no projeto de dança, mesmo assim, às vezes eu ia à escola visitar e dar uns toques nas coreografias conforme me organizava.

Foi então, que após me formar no CTISM, no ano de 2011 eu decidi ingressar em uma companhia de dança como dançarina para desenvolver mais técnicas e aprendizados na área, então entrei em um grupo da cidade que conheci através dos eventos que eu ia com a escola de nome *Cia Hip Hop Mecanic Street Dance* dirigido pelo Coreógrafo Vitor Escobar, o qual irei relatar sobre a trajetória na área da dança no quarto capítulo. Nesse grupo, encontrei minha verdadeira paixão na dança: as Danças Urbanas. Com o *Mecanic* eu viajei a vários festivais, fiz workshops, integrei em cursos e com a equipe ganhei diversas premiações, até que decidi sair no ano de 2013, por questões de organização quando ingressei na faculdade de Jornalismo na UFSM.

Nesse mesmo ano, a pedido da Professora Rosana, eu voltei para a escola Antônio Gonçalves do Amaral para continuar a desenvolver o projeto de dança. Optei por retornar nas atividades de dança, já que sendo eu a coordenadora e coreógrafa da equipe conseguiria desta forma conciliar meus horários da faculdade com os ensaios. A partir disso, no ano seguinte (2014), após 10 anos de projeto na escola, as atividades passaram a ser realizadas na Associação dos Moradores do bairro Santa Lúcia, em virtude dos pais incetivarem nosso projeto de dança e também pela direção da escola não concordar com a continuação das atividades de dança pela falta de estrutura física do colégio para realização dos ensaios. O piso de concreto atrapalhava no desenvolvimento das coreografias e a falta de isolamento acústico fazia com que as músicas ecoassem pela escola inteira atrapalhando os professores durante as aulas. A partir disso, para que o projeto não acabasse, eu e os alunos que dançávamos na escola passamos a dividir valores mensalmente que pudessem pagar o aluguel da associação que ficava ao lado da escola, facilitando o acesso dos alunos aos ensaios.

Da modalidade de dança Estilo Livre (nome dado a modalidade que mistura em uma

mesma coreografia vários estilos de dança de forma improvisada e sem se deter a técnica), naquele momento com a oportunidade de ter uma melhor estrutura de espaço e com um chão mais adequado, o grupo passou a desenvolver coreografias na modalidade Danças Urbanas, já que eu estava estudando o estilo através da realização de cursos de dança na cidade e região e pela experiência que adquiri através da companhia de dança *Mecanic Street Dance* de Santa Maria. A partir daí, o grupo passou a se tornar um projeto independente, deixando de ser grupo de dança da Escola Antônio Gonçalves do Amaral para ser grupo de dança Ritmo de Camobi, nome escolhido por todos os(as) alunos(as) por simbolizar a identidade da equipe, já que todos(as) dançarinos(as) moravam em Camobi. Desde então, como equipe independente, o grupo passou a aumentar o número de dançarinos, já que podia convidar estudantes de outras escolas que não fossem só da escola Amaral, o que tornou o grupo em uma equipe que passou a oportunizar um espaço para que muitas crianças e adolescentes de Camobi pudessem se inserir em uma nova cultura, até então não desenvolvida no bairro, que seria a cultura do *Hip Hop* com enfoque para a Dança de Rua com uma mensalidade acessível de pagar, sendo na época o valor de 20 reais.

Com o passar dos treinos, a equipe não tinha o hábito de participar de eventos competitivos e de festivais de dança e sim só de eventos como convidados(as), e pensando na trajetória na escola dançávamos em eventos temáticos como festas juninas, semana farroupilha, entre outros eventos realizados em datas comemorativas do colégio, só integrando algumas mostras realizadas no Clube Recreativo Dores e Prefeitura Municipal de Santa Maria. Foi então que a partir de 2015 com toda mudança na estrutura da equipe para Ritmo de Camobi e como grupo independente decidimos como equipe a começar integrar festivais e competições de dança da cidade e região que renderam diversas premiações para o grupo que nos tornou uma das equipes referências em Danças Urbanas da cidade. Então, como nas competições exigia-se uma estrutura coreográfica mais complexa e com maior sincronia entre os dançarinos, nossa equipe passou a alugar em véspera de festival a Sport System Academia (Rua Pedro Américo, nº 384 - Camobi) por ser um espaço que oferece uma estrutura espelhada que auxilia no desenvolvendo do aluno no processo de desenvoltura e alinhamento de passos por ter a possibilidade de se olhar através do espelho e comparar se sua movimentação está alinhada com a do coreógrafo e colegas.

A partir da mudança dos ensaios da equipe para a academia, decidimos começar integrar em festivais competitivos, já que tínhamos mais recursos para deixar a coreografia mais elaborada com a ajuda do espelho, assim sendo, nossa equipe começou a ser premiada em competições, sendo reconhecida pelos trabalhos coreográficos que associam dança com

performances teatrais/temáticas, já que procurávamos trazer uma história dentro das nossas apresentações de dança, como exemplo, cito algumas construções performáticas da nossa companhia, tais como: eu não vou mais sofrer, eu vou é dançar (2015) em que buscamos representar as fases de um namoro na construção coreográfica; sintonia urbana em que trouxemos os elementos e rotina de uma cidade para coreografia com variadas profissões e muito ritmo urbano; conflito nerd em que demonstramos em palco como funciona os *crushs* (paqueras) da adolescência na escola; pintando em movimento (2016) com nossa primeira turma infantil de Danças Urbanas que retratou sobre um grupo de pintores que trabalhavam e dançavam ao som do *Hip Hop*; à moda Urbana (2017) que apresentou vários dançarinos com estilo de roupas semelhantes ligados pela cultura *Hip Hop* e comandados pelo Ritmo (2017) que representa uma tropa de militares que se movimentam ao som da música urbana, entre outras coreografias que cito no Apêndice A deste trabalho de título “Premiações da Companhia de Dança Ritmo de Camobi”.

Nossa Companhia de Dança Ritmo de Camobi no ano de 2017 tinha cinco turmas de Danças Urbanas que variavam do infantil ao adulto, contabilizando mais de 50 dançarinos. No ano de 2017, com apoio de todos os pais a equipe decidiu se desafiar e ir até a cidade de Santiago/RS participar de um evento de dança latino-americano, pois almejava conseguir uma vaga para dançar em mundial de dança fora do país. Foi então, que com premiações de primeiro lugar em todas as categorias que dançamos na modalidade *Street Dance*, a equipe se classificou para integrar na Confederação Internacional de Dança (CIAD), mundial de dança realizado na cidade de Buenos Aires. De início, os dançarinos sabiam que participar de um evento na Argentina exigiria esforço, já que os custos para participar de um evento desse porte não fazia parte da realidade financeira dos(as) alunos(as). Porém, a falta de verbas não foi empecilho para que a equipe desistisse, pelo contrário com organização de um espetáculo de dança no Teatro Treze de Maio e venda de rifas, doces e risotos, o grupo conseguiu arrecadar boa parte da verba exigida para realizar o objetivo de chegar até o festival internacional.

No dia 23 de setembro de 2018, nosso grupo de dança Ritmo de Camobi estava lá na Argentina no Mundial CIAD no Teatro Del Globo em Buenos Aires, conquistando diversas premiações, tais como: Primeiro Lugar Conjunto Juvenil I com a coreografia Comandadas pelo Ritmo, Primeiro Lugar Juvenil I com a coreografia Vírus Urbano e Primeiro Lugar *Mayores I* com a coreografia Duas Faces. Com premiações de primeiro em todas as categorias que dançamos dentro da modalidade *Street Dance* conseguimos um prêmio destaque de melhor equipe de Danças Urbanas do evento se classificando para dançar em Madrid na Europa.

A classificação em si para Madrid na Espanha já foi a realização de um sonho para nossa

equipe, pois esse prêmio refletiu todo nosso esforço para chegar até Buenos Aires, sendo uma recompensa para o Ritmo de Camobi. Ficamos felizes por termos representado de forma positiva nosso bairro, cidade e estado do Rio Grande do Sul no Mundial de dança na Argentina e de ter obtido a classificação para Europa, porém sabemos que por questões financeiras essa vaga e oportunidade de dançar em Madrid vai ficar para outro momento, havendo a possibilidade também de transferência dessa vaga para alguma região mais próxima da América Latina, como por exemplo: Montevidéu no Uruguai.

Somado a isso, seguindo a história, no ano seguinte (2019), optei por abrir novas modalidades na equipe Ritmo de Camobi, tais como: *Jazz*, *Kpop*, *Jazz Funk*, *Zumba* e entre outras. A ideia de aumentar o número de turmas e professores foi de ampliar nossa equipe e de oportunizar novos aprendizados em outros estilos de dança para além das Danças Urbanas para as pessoas interessadas em aprender dança, o que deu bastante certo, já que com a ampliação das modalidades e entrada de novos professores conseguimos desenvolver mais atividades, sendo uma delas, a formação de um espetáculo do Ritmo com sua primeira edição no ano de 2017 com o título de “O Palco Agora é Rua” que apresentou várias coreografias da nossa equipe e de grupos convidados que auxiliou na obtenção de verbas para que nossa equipe conseguisse participar em diversos eventos fora da cidade.

No ano de 2020, em função da pandemia nosso grupo trabalhou com aulas *online* e muitas produções de vídeos e *lives* (transmissões ao vivo) no *Instagram* que trouxeram uma visibilidade bacana para equipe, já que através das produções *online* realizamos trabalhos voluntários de arrecadação de alimentos e dinheiro que vieram ajudar famílias carentes e instituições da cidade que estavam precisando de doações. A montagem das *lives* e gravações foram organizadas em parceria com a empresa “Santoorin – casa de show e bar” de Camobi que nos emprestava a localidade para realização desses eventos, agendados com antecedência e divulgados nas redes sociais para que todas as pessoas que tivessem interesse pudessem fazer a aula de forma gratuita acompanhando nossa *live*, em contrapartida ao longo das aulas anunciávamos sobre nossa busca em arrecadar doações para contribuir com a comunidade carente, então quem pudesse ajudar deveria mandar uma mensagem para a equipe.

Atualmente, o grupo tem várias modalidades para além das Danças Urbanas como: *ballet*, *jazz*, *kpop*, *jazz funk*, *zumba* e também se organiza na montagem de espetáculos, sendo que uma das propostas da construção desse evento é de desenvolver projetos voluntários em escolas fornecendo aulas gratuitas para esses alunos(as) com o objetivo de arrecadar alimentos não-perecíveis e agasalhos para ajudar instituições e ONG`s da cidade. A realização dos espetáculos “O Palco Agora é Rua” em formato beneficente só foi possível em virtude da nossa

equipe Ritmo de Camobi ter sido aprovada nos editais de apoio à cultura do Estado “Pró-Cultura” e “Aldir Blanc” tendo apoio da prefeitura com os custos do evento, que permitiu que os coreógrafos pudessem inserir dentro da atividade alunos(as) de escolas da periferia da cidade, já que desta forma conseguimos fornecer aulas gratuitas inserindo esses jovens dentro do nosso espetáculo, promovendo assim a inclusão social. Além de possibilitarmos que o acesso ao evento pudesse ser mais acessível, através da troca de doações de agasalhos e alimentos não-perecíveis ou também por meio da venda de convites por valores simbólicos.

Somada a descrição da minha trajetória como dançarina, trago o processo criativo desta pesquisa, que remete à minha forma de relatar e apresentar os grupos de dança de Santa Maria – RS conforme as entrevistas, roteiros, descrição e interpretação, usando de alguns recursos da metodologia da história oral e observação participante para construção do projeto. Através das minhas perguntas, busquei o aspecto subjetivo dos dançarinos(as) para entender o envolvimento deles com a dança. Como processo metodológico dentro da entrevista, eu me baseei em um roteiro que delimitou uma ordem dentro do assunto, para conseguir realizar as entrevistas frente à situação de ficar em casa. Eu comecei a pauta com os entrevistados por meio do *WhatsApp* apresentando a pesquisa e lançando as seguintes perguntas: 1) Como começou a sua aproximação com dança? 2) Como era a cultura da dança em Santa Maria no ano que começou a dançar, a partir disso você poderia relatar um pouco sobre as oportunidades e grupos da época? 3) Como começou a sua aproximação em específico com o estilo foco desta pesquisa e que se resume as Danças Urbanas? Como surgiu a ideia de praticar um estilo de dança em específico em detrimento do outro e/ou como surgiu a ideia de criar uma própria companhia de dança? E para concluir 5) Acha que desde quando você começou a dançar até os tempos atuais muita coisa na dança culturalmente mudou?

A partir dessas perguntas, os entrevistados de forma breve me responderam por *WhatsApp* suas respostas e então com a ideia de eu deixar essa entrevista registrada e com objetivos de conhecer mais sobre a história de cada um, como segundo momento, pela minha conta da plataforma virtual *Instagram* eu marquei uma “live” com os dançarinos(as), em que de forma mais aberta deixei rolar uma entrevista sem ficar delimitada a um roteiro, o que me trouxe mais detalhes da história de cada personagem que enriqueceu minha descrição de história, já que além do relato do entrevistado com a “live” também tive a participação e integração de pessoas como ouvintes que contribuíram muito com dados e relatos de experiências no processo de resgate da memória do entrevistado, o que deixou a conversa mais dinâmica e com informações mais subjetivas.

A partir disso, penso que desta forma com as “lives” pela plataforma do *Instagram* me

aproximei da ideia de convidar o/a artista a contar sua história nas Danças Urbanas em Santa Maria de forma mais à vontade, proporcionando uma roda de conversa, já que desta forma não houve uma obrigação e policiamento por parte do entrevistado para responder um roteiro de perguntas preestabelecido como foi no *WhatsApp*, o que me permitiu obter dados mais genuínos, sinceros e culturalmente mais densos, deflagrando assim traços identitários.

Somado a isso, por meio da leitura da tese do Professor Dr. Odailso Berté na área da dança de título “Corpos se (mo)vendo com imagens e afetos: dança e pedagogias culturais” percebi com a citação da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) e do educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997) como é importante dar enfoque dentro de uma conversa, por meio das perguntas, para detalhes que sensivelmente, valorizam as experiências dos corpos-sujeitos para, com elas, concretizar suas criações.

Seguindo essa ideia e acompanhando também dentro da tese as reflexões de Rey (1997, p.49) acerca do estudo da subjetividade, entendo que,

[...] enfatizar experiências subjetivas no processo de pesquisa ou, imbricá-las na investigação, é uma alternativa para não alinhar-se a perspectivas do paradigma positivista, a representações essencialistas, a históricas e dominantes tanto no materialismo mecanicista como no racionalismo. Assim, considerando questões como corpo, afeto e prazer na relação com imagens, constroem-se reflexões e representações a partir de experiências pessoais, embasado no princípio de que esta construção é também uma experiência ou um conjunto de experiências.

Pensando nisso, esta pesquisa sendo uma investigação sobre arte, identidade e cultura do *Hip Hop* com enfoque para um dos seus elementos, a dança. Compreendo que a investigadora (entrevistadora) e os interatores (entrevistados) possuem bagagens de distintas vivências, portanto, esta pesquisa nunca parte de um ponto zero, mas sim de um fragmento de um processo ou de seus processos anteriores, seja através de leituras ou de um compilado de relatos. Deste modo, a pesquisa se desdobra sob uma abordagem qualitativa, tendo em vista que o conhecimento aqui construído não poderá ser quantificado, senão, observado e interpretado por outra ótica, qual seja o olhar sobre o processo, as práticas, os significados que sujeitos dão ao seu fazer no contexto cultural, e, construindo formas de sistematizar essas informações como conhecimento.

Então, neste trecho e a partir dessas observações citadas, descrevo o percurso da metodologia utilizada para a realização desta pesquisa e estudo de campo. O processo metodológico que desenvolvi se estruturou através da: elaboração de roteiro, realização de entrevistas, construção histórica, criação de produto audiovisual e análise do produto a partir de minha experiência na dança. O primeiro tópico apresentou o método utilizado como base

para o estudo com alguns conceitos da história oral que foram importantes para minha pesquisa proposto por Verena Alberti (1989), pensando que este método busca estudar as práticas culturais, seus usos, significados, valores e potencial transformador ao longo da história. Somase a esta técnica um pouco também do conceito de observação participante, apresentado no segundo item, que propõe minha participação como pesquisadora, já que também sou dançarina e professora de Danças Urbanas.

Por fim, são apresentadas as técnicas de pesquisa utilizadas, bem como os instrumentos de pesquisa realizados ao longo do estudo, tais como roteiros e entrevistas e para concluir trago todo o processo de construção do meu produto que se refere à elaboração de um documentário sobre dança em sintonia com minha linha de pesquisa.

Os procedimentos que nortearam o trabalho foram divididos em quatro etapas concomitantes. A primeira foi o estudo do referencial teórico que deu suporte para toda a pesquisa. A segunda foi a pesquisa de campo, coleta de dados, entrevistas com praticantes da cultura *Hip Hop*, coreógrafos de grupos de Danças Urbanas em Santa Maria, tais como: Vitor Escobar *do Mekanik Street Dance*, Paulo Coelho do Movimento de Rua, Jean Mendes da Vintage Dance e entre outros representantes da dança que fizeram a história e são relatados nesta pesquisa. As escolhas foram entre grupos que tem mais de 15 anos de existência, atuação e trabalho dentro da área da dança, visto meu objetivo de estudar a reconfiguração das Danças Urbanas ao longo dos anos. Além disso, pensando em construir da melhor forma essa trajetória como metodologia de pesquisa não pude deixar de fora as referências históricas brasileiras Frank Ejara e Henrique Bianchini que contribuíram no processo de construção teórico-cronológica do desenvolvimento da dança nesta pesquisa. A partir disso, saliento que ao longo das entrevistas busquei trazer o processo de produção de uma coreografia criada a partir de elementos relacionados à dinâmica de transformação das Danças Urbanas no Brasil e sua variação de estilos. E, para concluir este capítulo, como quarto momento da metodologia da pesquisa, descrevi o processo de criação da dança, onde como autora/pesquisadora/professora de Dança Urbana – com referência nos temas pesquisados – irei apresentar a análise do processo e o resultado. Para isso, entre os autores que contribuíram na construção teórico-metodológica desse capítulo estão: Verena Alberti (1989), Pina Bausch (1999) e Bardin (2009).

2.1.1 Pesquisa qualitativa e as vertentes da história oral

Esta pesquisa se detém a utilizar alguns dos conceitos base da formação dos estudos da história oral para captação das entrevistas e coletas de informação dentro da metodologia de

pesquisa. De acordo com Richardson (1999, p. 90), “a pesquisa qualitativa pode ser caracterizada como a tentativa de uma compreensão detalhada dos significados e características situacionais apresentadas pelos entrevistados”. O método de abordagem escolhido foi a história oral que, segundo Thompson (1992, p. 17),

Pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso resgatar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um, pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos.

Para atender aos objetivos da pesquisa, realizei entrevistas com questões previamente elaboradas em forma de roteiro. A entrevista é a técnica em que um investigador apresenta perguntas para um entrevistado e o resultado é a obtenção de informações relevantes para a pesquisa científica. O campo de estudo escolhido se refere à cidade de Santa Maria – RS, então fiz entrevistas com artistas e/ou coreógrafos dentro das Danças Urbanas para coletar informações acerca do desenvolvimento dessa cultura dentro da cidade e suas modificações ao longo dos anos em se tratamento de identidade cultural.

Com os dados obtidos da entrevista, a análise dos depoimentos foi feita através da técnica de Bardin (2009) dividida em três etapas: a pró-análise que constitui da análise e organização dos materiais para a coleta e a revisão do conteúdo já existente sobre o tema, posteriormente foram feitas as entrevistas e a transcrição. A segunda etapa da análise dos conteúdos foi a de exploração do material, que se trata da organização do conteúdo obtido com a transcrição das entrevistas e o agrupamento de informações de acordo com o tema, e a terceira etapa é a interpretação dos resultados que formam a discussão e o cruzamento das informações obtidas com as entrevistas, em que fiz a seleção mais importante para responder o foco delimitado entre o roteiro aqui na pesquisa.

Entre os entrevistados, para além dos praticantes da cultura em Santa Maria, com a ideia de deixar mais bem construída a história das Danças Urbanas no Brasil, procurei estudar as duas referências nacionais dentro da cultura urbana, os quais são Henrique Bianchini e Frank Ejara. O primeiro pesquisado foi Henrique Bianchini, referência histórica das Danças Urbanas e pesquisador assíduo na área em São Paulo, que tive a oportunidade de assistir como aluna em atividades online do coreógrafo que me proporcionaram conhecimentos práticos e teóricos da cultura. Já o segundo pesquisado de nome Frank Ejara, também referência nacional dentro das Danças Urbanas do Brasil e coreógrafo dos Discípulos do Ritmo. Em 2015, eu tive um aporte teórico melhor já que em 2017 tive a oportunidade, com auxílio da Rádio Universidade, de

realizar uma entrevista por telefone com o coreógrafo, que me permitiu tirar várias dúvidas a respeito da cultura das Danças Urbanas no Brasil e também a respeito de sua trajetória como coreógrafo e dançarino da área. A duração média da entrevista foi de cerca de 2 horas e ela foi um material de grande suporte para corroborar com muitos argumentos apresentados nesta pesquisa.

2.1.2 Pesquisa qualitativa e arte/dança

Neste subcapítulo, estudei a relação entre pesquisa qualitativa e arte/dança, usando como referência o livro “O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa” de Clifford Geertz (2014), apresentando o processo criativo da minha dança e como está sendo o processo de construção, descrição e pesquisa da parte teórica e prática.

Antes de me adentrar a respeito das metodologias e estratégias, neste item explico mais a respeito dos conceitos de pesquisa qualitativa a partir de estudos, trazendo a pesquisa qualitativa como uma análise criativa e interpretativa. O professor Berté (2014) explica que essa forma de pesquisa permite que eu construa, descreva, faça narrativas, reflexões, análises e interpretações por meio de vivências e afetos de minha história de vida, ele explica: “relatos e imagens de uma experiência de campo e referências teóricas de áreas como filosofia, estudos culturais, educação e dança, ambientados no campo de estudos da cultura visual”. (BERTÉ, 2014, p.105).

A partir disso, Berté (2014) corrobora explicando que a pesquisa qualitativa é uma atividade situada que localiza o observador no mundo, sendo constituída através de “um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo”, transformando-o “em uma série de representações” (BERTÉ, 2014, p. 17). A partir disso, com os autores Denzin e Lincoln (2010, p.107) explico que,

Esse corpo de representações pode incluir notas de campo, entrevistas, imagens, conversas, gravações e outras formas de registros. O pesquisador qualitativo estuda as coisas em seus cenários naturais na tentativa de “entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas lhes conferem.

Referindo-se à observação de Flick Denzinee Lincoln (1998, p.19) argumento que: “o foco da pesquisa qualitativa possui inerentemente uma multiplicidade de métodos e, em decorrência, o uso de múltiplos métodos instiga a possibilidade de uma compreensão profunda e ao mesmo tempo parcial”, pois o fenômeno ou a realidade em questão não podem ser captados objetivamente. Podemos investigá-los, interpretá-los, conhecê-los e refletir acerca deles por

meio de suas representações.

Somado a isso, a “pesquisa qualitativa é um campo interdisciplinar, transdisciplinar e, às vezes, contradisciplinar, que atravessa as humanidades, as ciências sociais e as ciências físicas” (LINCOLN, 1998, p. 21). O autor ressalta que este modo de fazer pesquisa é influenciado por diversas posturas éticas e políticas, reiterando a utilização de múltiplos métodos, a compreensão interpretativa da experiência humana e o foco multiparadigmático. Por não pertencer a um campo/área/disciplina específico e não possuir um conjunto fechado de práticas e métodos exclusivos, a pesquisa qualitativa é utilizada por muitas disciplinas e pode se ocupar de múltiplos paradigmas teóricos.

Somado a isso, e pensando na leitura de “O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa” de Geertz (2014) reflito sobre a colocação do autor a respeito da complexidade que tanto os leigos quanto os críticos e próprios artistas enfrentam ao tentar transcrever seus entendimentos frente a uma obra de arte, principalmente quando se trata de um trabalho pictórico, em virtude de cada pessoa interpretar de uma forma variada seu entendimento a respeito de determinada obra ou nesse caso da dança performance. Os conceitos de cultura passam recentemente por algumas atualizações. A noção de cultura é inerente à reflexão das ciências sociais, sendo ela responsável por fornecer a resposta mais satisfatória à questão da diferença entre povos, o homem é um ser essencialmente cultural, o qual ao longo do processo de hominização passa de uma adaptação genética ao meio ambiente natural a uma adaptação no âmbito da cultura. Ela permite ao homem não somente adaptar-se ao seu meio, mas também ajustar o meio ao próprio homem, a cultura torna possível a transformação da natureza. Os comportamentos humanos são orientados pela cultura. O uso da noção da cultura leva à ordem símbolo, ao que se refere ao sentido. A defesa da autonomia cultural é muito ligada à preservação da identidade coletiva. Cultura e identidade são conceitos que remetem a uma mesma realidade vista por ângulos diferentes.

O século XVIII pode ser considerado como o período de formação do sentido moderno da palavra antiga no vocabulário francês, vinda do latim da cultura que significa cuidado nesse caso especificado ao campo ou ao gado, ela aparece nos fins do século XVIII para designar uma parcela de terra cultivada, porém esse termo foi se modernizando, sendo aplicada para designar a respeito da formação e educação, ou seja, vista como a soma de saberes acumulada e transmitidos pela humanidade. Nessa época, a cultura começou a se associar com a palavra civilização e assim passou a se referir aos conceitos individuais, “civilização”, os progressos coletivos. Cultura significa conhecimento.

Seguindo os estudos, já no século XIX, a ideia alemã de cultura associa o termo com a

palavra nação, aqui ela aparece como um conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais. Sendo assim, tanto construir como prestigiar uma obra cultural exige conhecimentos prévios que fazem com que cada pessoa compreenda uma obra de forma diversa a partir de seus conhecimentos culturais e experiências pessoais/subjetivas.

2.1.3 Roteiro de perguntas para realização das entrevistas

A metodologia de pesquisa se caracteriza como qualitativa, em que visa à busca por informações para que possam ser estudadas e aprofundadas e o método de abordagem utilizado foi à história oral, que resgata e valoriza a memória das pessoas, do homem. Como instrumento de coletas de dados, foram feitas entrevistas. Elaborou-se um roteiro com questões semiestruturadas para que os entrevistados pudessem discorrer livremente sobre o tema. A análise dos dados foi feita através da técnica de Bardin (2009) e todos os participantes dessa pesquisa são referência na área das Danças Urbanas e foram escolhidos por estarem no meio das Danças Urbanas e cultura *Hip Hop* há mais de 10 anos. Após realizar a entrevista pelo *WhatsApp*, no qual descrevi as perguntas nos parágrafos acima, realizei uma segunda conversa pelo Instagram no qual eu não segui um roteiro, porém me baseei em algumas perguntas descritas abaixo, tais como:

- a) Como você começou a dançar?
- b) Como/quando começou trabalhos como Coreógrafo (a)?
- c) Qual é o nome da sua Companhia de Dança e quanto tempo atua no mercado de Santa Maria?
- d) Vocês são um grupo mais performáticos ou temáticos dentro das composições coreográficas?
- e) Como é o mercado da dança em Santa Maria em teu ponto de vista?
- f) Quais são os estilos de Dança mais praticados pela equipe de vocês?
- g) Acha que as Danças Urbanas mudaram muito ao longo dos anos desde sua criação? Pensando na identidade da cultura o que diria sobre?
- h) Como são os eventos em Santa Maria para promover essa cultura das Danças Urbanas?

As questões apresentadas foram direcionadas a todos participantes, contudo, senti necessidade de adaptar, incluindo mais algumas questões para que pudessem aproveitar o

momento de entrevista com a expertise de cada participante.

2.2 CAPÍTULO II - ASPECTOS HISTÓRICOS DAS DANÇAS URBANAS NO MUNDO E NO BRASIL

Neste capítulo apresento a história da Dança de Rua de forma geral (mundo) até chegar ao Brasil, buscando referências desde sua origem no *Break*², em 1970, até se popularizar em seus diferentes estilos no século XXI. A partir disso, tendo em vista que não existem tantos documentos históricos no Brasil sobre a história da Dança de Rua em especial, em Santa Maria – RS, em busca de uma construção justa e o mais fiel possível dentro de sua trajetória histórica, buscarei referências em leituras de livros, trabalhos científicos, documentários e farei entrevistas com pesquisadores(as) e dançarinos(as) da área.

Dentre as leituras de trabalhos científicos e livros que contribuíram na construção teórica deste capítulo, estão: Abalando os anos 90 – Funk e Hip Hop: Globalização, violência e estilo cultural, de Hershmann (1997); Dança de Rua: Corpos para além do movimento, de Rafael Guarato (2008); O Papel da Dança na (Sub) cultura *Hip Hop*, de Guimaraes (2008); Dança de Rua, de Ana Cristina Ribeiro (2010); História e Dança: Um olhar sobre a cultura Popular Urbana – Uberlândia 1990/2009, de Rafael Guarato (2010); Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “Black music” nos Estados Unidos, de Amanda Alves (2011); A Dança de Rua no Rio Grande do Sul a partir da trajetória do grupo Batida de Rua de 1997 a 2009”, de Tauane de Aquino Lacerda (2016); e Danças Urbanas no Brasil: Relatos de uma história, de Laiz Crozera Torres (2015).

Entre os documentários cito a referência americana “*Hip Hop History Part 1 Documentary*” (2009); A história do *Hip Hop* – USA e mundo (capítulos de 1 a 5) (2013); Documentário “Griot Urbano – Início do *Hip Hop*” (2017); *Hip Hop Evolution* (2016); Nascimento do *Hip Hop* (2020) e para finalizar, entrevisto Frank Ejara³ e Henrique Bianchini, artistas considerados referências históricas brasileiras na pesquisa em Danças Urbanas. Com isso, busco uma construção cronológica dos estilos das Danças Urbanas no Brasil fazendo uma comparação com os estilos mais utilizados em Santa Maria, tendo a contribuição dos dançarinos e pesquisadores mais antigos de Danças Urbanas desta cidade, tais como: Vitor

²*Break* ou *Breakdance* é um estilo de dança de rua inserido dentro da cultura *Hip Hop* criado por afro-americanos e latinos da década de 1970 em Nova York, Estados Unidos, normalmente dançada ao som do *Hip Hop*, *Funk* ou *BreakBeat*.

³Frank Ejara é dançarino, coreógrafo, produtor musical, diretor e pesquisador da Dança Urbana brasileira. Atualmente atua na Companhia Discípulos do Ritmo criada por ele em São Paulo.

Escobar, Alcione Gehrcke, Paulo Coelho e Jean Mendes.

2.2.1 Danças urbanas e seu contexto histórico dentro da cultura hip hop

As origens da cultura *Hip Hop* tem como pano de fundo uma transformação política e social. Esta cultura nasce como uma resposta cultural e juvenil perante as desigualdades provocadas pelos modelos econômicos políticos que se vivia nos Estados Unidos por volta dos anos 1970. Segundo os autores González e Navarro (2005) era um meio que os jovens tinham para denunciar todas as injustiças e as difíceis condições de vida do povo marginalizado. A partir disso, contextualizo trazendo a citação de que,

O movimento hip hop surgiu nos Estados Unidos, entre o final da década 1960 e meados da década de 1970, no Bronx, bairro periférico nova-iorquino, em que jovens afro-americanos e caribenhos tiveram participação ativa na constituição de seus elementos, num período caracterizado pela sociedade pós-industrial em que graves problemas sociais e estruturais permeavam a vida dos moradores das periferias de Nova Iorque. [...] (ROSE, 2002, p. 63-64 apud GOMES, 1999, p.26).

Houve a partir da década de 1930, uma grande migração da população negra que vivia no sul do país, para os centros urbanos do norte dos Estados Unidos e que necessitava, emergencialmente, de trabalho. Para abordar o *Hip Hop* torna-se essencial resgatar, de forma sucinta, a origem do funk, pois essa forma de música surgiu da música negra americana, o “Rhythm and Blues”, rotulada como “race music” até cair no gosto popular dos jovens brancos americanos.

Neste período o Blues absorve instrumentos elétricos dando origem ao Rhythm’ d Blues, que conseqüentemente mistura-se com a música gospel protestante, resultando no “Soul”, cuja tradução é “alma”. Na década de 1970 o Soul passa a ser a música de protesto dos movimentos em favor dos direitos civis dos negros, tornando-se a “black music” americana. Na luta por uma real cidadania, eles começam a fazer uso da palavra “funky” (fedorento), muito utilizada por seus agressores. Desta forma o Funky passa ser uma forma de atitude e identidade negra no vestir, falar, dançar, e, viver.

O *Hip Hop* emergiu em meados da década de 1970 nos subúrbios negros e latinos de Nova Iorque. Estes subúrbios, verdadeiros guetos, enfrentavam diversos problemas de ordem social como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestrutura e de educação, entre outros. Os jovens encontravam, na rua, o único espaço de lazer, e geralmente entravam num sistema de gangues, as quais se confrontavam de maneira violenta na luta pelo domínio territorial. As gangues funcionavam como um sistema

opressor dentro das próprias periferias - quem fazia parte de algumas das gangues, ou quem estava de fora, sempre conhecia os territórios e as regras impostas por elas, devendo segui-las rigidamente.

Neste cenário, em 1967, um DJ de 18 anos conhecido Clive Campbell, de nome artístico Kool Herc⁴, um dos grandes impulsionadores dessa cultura. Eles introduziram uma forma de recitar versos improvisados sobre o instrumental das músicas mais conhecidas (*Soul e Funk*). O solo musical de onde iria nascer o *Hip Hop* estava armado com o *Soul* e o *Funk*, uma revolução musical nos Guetos de Nova Iorque. No final dos anos 1960, o DJ Kool Herc trouxe da Jamaica a técnica dos famosos *Sound Systems*⁵ de Kingston com os *Discos-Móviles*.

No documentário que assisti de título “Griot Urbano – Início do *Hip Hop*” (2017), eles explicam que entre as primeiras festas que marcaram o *Hip Hop*, realizadas por Herc, está a do dia 11 de agosto de 1973, chamada “*Back to School Jam*”. Ele tocou na festa de aniversário da sua irmã Cindy, no número 1520 da Sedgwick Avenue, no Bronx em Nova York utilizando apenas alguns trechos instrumentais de várias músicas, fazendo com que os convidados dançassem por muito mais tempo e assim surgia o Hip Hop, por isso Herc é considerado por muitos como o pai do *Hip Hop*. Essa festa foi promovida para arrecadar materiais escolares para os colégios de comunidades carentes. Essa data ficou marcada como uma das que popularizaram a cultura de rua, mais precisamente o *Hip Hop*. Nessas festas, as mulheres contribuíam com 0,25 dólares e homens 0,50 dólares que eram convertidos em doações.

Somado a isso, junto com Kool Herc, o Dj estadunidense Afrika Bambaataa⁶, pseudônimo de Kevin Donovan, também de origem Jamaicana, trouxe com ele bases e técnicas artísticas para o *Hip-Hop* formando assim “uma nova cultura que se expandia nos bairros negros e latinos da cidade de Nova York e que congregava Djs⁷, MCs⁸, Writers (grafiteiros)⁹, B.boys e B.girls (dançarinos de *Breaking*)¹⁰” segundo o autor (RONSINI, 2007, p.14).

A partir disso, no final dos anos 1960, através dos Disc-Jockeys (DJs) jamaicanos

⁴Clive Campbell, também conhecido como Kool Herc e Dj Kool Herc vindo da Jamaica, considerado um dos fundadores da cultura Hip Hop em função de movimentar as festas de esquinas conhecidas como *Block Parties*.

⁵*Sound System* é um sistema de som do grupo disc jockeys (DJs) engenheiros e Mcs, que marcou o início da geração *Hip Hop*.

⁶frika Bambaataa é nome artístico de Lance Taylor atuante como Dj, cantor, compositor, produtor e ativista estadunidense da cultura *Hip Hop* conhecido por ser líder na Zulu Nation.

⁷DJ (*Disc Jockey*), que é o instrumentista que toca e acompanha os MCs.

⁸MC (abreviatura de *Master of Ceremony*) é o cronista da periferia, que relata poeticamente a realidade dos guetos. É o cantor de *rap*.

⁹*Graffiti*, que procura, por meio do desenho, expressar a revolta, a realidade e o cotidiano dos guetos.

¹⁰*Breakdance*, que é a dança que surgiu como forma de diminuir a violência entre as gangues, de forma que os dançarinos (*Bboys e Bgirls*) disputavam entre si em rodas de dança.

(revolucionários e idealizadores do movimento *Hip-Hop*), chegou aos Estados Unidos uma nova cultura, especificamente no bairro do *Bronx*, situada no norte de Nova York. Uma diferenciada técnica de mixagens de discos de vinil fez com que o cenário noturno mudasse, na época, já que a maior parte das esquinas dos quarteirões da cidade passou a aglomerar pessoas que queriam curtir essas músicas que se transformaram em verdadeiras festas, conhecidas pelos moradores do *Bronx* como *Block Parties* (festas do quarteirão).

Segundo os autores Pimentel (1997) e Fradique (2003), como os trechos, só de instrumental, chamados de *Breaks* eram curtos, Herc teve a ideia de usar um mixer¹¹ (mixagem) e dois discos idênticos para repetir indefinidamente o mesmo pedaço de música, criando o conceito de *Break Beat*. No início, Kool Herc apenas cantava algumas gírias e ditados populares, através de brincadeiras com o público, porque quase todos se conheciam. Com o sucesso das festas, os improvisos (*Freestyle*) foram ficando cada vez mais elaborados. Nessa época, o *Rap*¹² ainda era conhecido por “Mcing” (ato relativo ao MC ou Mestre de Cerimônia).

Com o tempo, Kool Herc, passou a dedicar mais tempo às suas invenções como DJ e convidou dois amigos para microfones, ou seja, para atuar como MC nas festas de quarteirões. Segundo o professor e social mídia do *Hip Hop* Dave Davey Dcook (1985), este foi o primeiro grupo de MCs da história. Podemos perceber que a arte do DJ e a do MC surge como dois elementos separados e que se complementam. A mudança destas duas artes aconteceu simultaneamente, mas em paralelo, cada uma desenvolvendo os seus próprios recursos, e desta forma, cito um trecho de dois autores referenciados na monografia de Sara Maria Guimarães de título “O Papel da dança na (Sub) cultura *Hip Hop*”, com a mesma linha de ideias explicam,

[...] quatro nomes emergem na base de uma linhagem de distintos Djs, todos residentes no Bronx: DJ Kool Herc, cujo domínio pertencia à parte Oeste, África Bambaataa, que reinava na Bronx River East, Dj Breakout instalado ao norte de Grandmaster Flash ao Sul. (ADÃO, 2006, 14).

Somado a isso, Dave Davey Dcook (1985) explica o sucesso do *Rap*: “[...] o *Rap* pegou porque oferecia aos jovens de Nova York a oportunidade de se expressarem livremente [...], era uma forma de arte acessível a qualquer um.” A partir disso, para fazer *Rap*, na época, não era necessário ter dinheiro ou equipamentos sofisticados para rimar e sim, bastava integrar-se à cultura e buscar meios de obter voz através do canto falado, por isso, em outras palavras, o significado da palavra *Rap* ficou “*Rhythm and Poetry*”, para tradução em português, “Ritmo e

¹¹*Mixer* é uma espécie de mix que o Disc-Jockeys ou Disco móveis usa como variação de som nas festas de rua.

¹²Rap é abreviação do termo “*Rhythm and Poetry*” traduzido para Ritmo e Poesia sendo um dos elementos que compõem a cultura *Hip Hop*.

Poesia”. Na época, as festas de ruas (*Block Parties*) eram praticamente a única alternativa para o lazer dos jovens dos Guetos. Segundo o autor Pimentel (1997), o *Rap* surge no meio da pobreza, mas com pessoas criativas que inventavam mais uma forma de ter momentos de alegria, diversão e arte. No documentário a História do *Hip Hop* – USA e mundo (2013) há relatos tais como de Nelson Triunfo¹³ que explica dizendo que “[...] as rimas do Rap começaram com palavras simples, daí as palavras se transformaram em frases, frases em versos e tudo isso em rima de forma a retratar a realidade local [...]”. Somado a isso, o DJ Hollywood foi um DJ de grande importância para o movimento. Apesar de tocar ritmos mais pop como a discoteca, foi o primeiro a introduzir, em suas festas, MCs que animavam com rimas e frases que também deram início ao rap. Os MCs passaram a fazer discursos rimados sobre a comunidade, à festa e outros aspectos da vida cotidiana.

Nesta mesma época, além do *Rap*, outras manifestações artísticas desenvolviam-se nos guetos americanos: as gangs de *Break*. Ao mesmo tempo que procuravam quem dançasse melhor, essa era uma forma de retirar jovens da rua. A explosão do *Breaking* aconteceu na década de 1970 com a apresentação do grupo *LA Lakers* na abertura do maior programa de premiação da música negra, o *Soul Train*. A partir disso, Herc em suas famosas festas, introduziu mais uma curiosidade, dois bailarinos conhecidos como *The Nigga Twins*¹⁴. Segundo Pimentel (1997), as *Break Beats* que levaram ao aparecimento dos B-Boys (Break Boys), bailarinos que dançavam ao som destas batidas. Os “Niggers Twins” foram à primeira *Crew* de *B-Boying*. No entanto, existem registros de participações de *B-boys* em concertos do cantor norte-americano James Brown¹⁵ – 1969, responsável pela difusão da música *Funk*, criada através da influência de vários ritmos negros como o *Blues*, *Jazz*, *Soul* e *Rhythm and Blues* e assim se dá o surgimento da dança dentro do movimento *Hip Hop*.

Para além da música e da dança, surge o *Graffiti* (Grafite), que inicialmente funcionou como *Tag* (assinatura) de jovens, em 1970, que escreviam seus nomes nas paredes. Taki 183, o grande mestre do Pixo, fez uma revolução em Nova Iorque ao lançar suas *Tags* por toda cidade, sendo noticiado até no *The New York Times* à época. A partir disso, o *Tag* passou a ser usado pelos jovens como marcação de território. Mais tarde introduziu-se o desenho ao *Tag*. Assim surgiram painéis coloridos para transmitir mensagens positivas, porque no surgimento do *Hip*

¹³Nelson Triunfo é um dançarino de *breaking* a ativista social brasileiro, tendo ganhado notoriedade como um dos precursores da cultura *Hip Hop* no país.

¹⁴*The Nigga Twins* eram um duo de *breakers* que dançavam na quebrada da música misturando (*Street Dance* com outros estilos).

¹⁵ James Brown foi um cantor, dançarino e compositor reconhecido como um dos maiores artistas no século XX.

Hop o graffiti servia para demarcar becos, muros e trens nas grandes metrópoles. Com a essência do movimento Hip Hop, em meados dos anos 1970, essas demarcações foram se transformando em verdadeiros murais de obras de arte. Foi nessa altura que surgiram diferentes estilos desta forma de arte: *Bubble*, *Windstyle* e o *Computer Style* (PIMENTEL, 1997). Em resumo, o *graffiti* se tornou uma arte reflexiva e de expressão.

Tudo isto acontecia nas ruas dos guetos nova-iorquinos na década de 1970. Nesta época, *Graffiti*, *Breakers* e *Rappers* não tardaram a realizar as primeiras atividades conjuntas, afinal, conviviam no mesmo espaço e lutavam reivindicando os mesmos direitos. Em setembro de 1976, *Grandmaster Flash*¹⁶ organizou uma festa para mais de 3 mil pessoas. Reuniu-se o maior número de bailarinos antes que o *Hip Hop* se tornasse conhecido fora de Nova Iorque. Com a grande violência causada pelas gangues do *Bronx*, o DJ Afrika Bambaataa propôs uma união dos quatro elementos que formam a cultura *Hip Hop*, são eles: o *graffite*, *MC*, *DJ* e o *Break*. A ideia era que as gangs resolvessem suas diferenças através da dança e dos outros elementos promovendo uma batalha não violenta por meio da arte (ALVES, 2004).

Neste contexto, nasciam diferentes manifestações artísticas de rua, formas próprias, dos jovens ligados àquele movimento, de se fazer música, dança, poesia e pintura. Os DJs Afrika Bambaataa, Kool Herc e Grand Master Flash, Grand Wizard Theodore, Grand Mixer DST (hoje DXT), Hollywood e Pete Jones, entre outros, observaram e participaram destas expressões de rua, e começaram a organizar festas nas quais estas manifestações tinham espaço - assim nasceram as Block Parties. Inicialmente, as duplas de artistas (MC e DJ) eram chamadas de "hip-hoppers", mas como um sinal de desrespeito. Entretanto, os artistas passaram rapidamente a se identificar com o termo, adotando-o como uma nova forma de se fazer arte, música e cultura. Como os grupos frequentemente eram compostos por um DJ e um rapper, os artistas foram chamados de "hip-hoppers". O nome originalmente foi concebido como um sinal de desrespeito, mas logo veio a identificar-se com esta nova forma de música e cultura.

O movimento se ampliou com a criação da *Zulu Nation* de Afrika Bambaataa, que se tornou a maior organização do movimento *Hip Hop* do mundo datada em 12 de novembro de 1973 (VALDERRAMAS, 2007).

Para Fochi (2007), a *Zulu Nation* pode ser considerada a primeira organização não governamental que tem ligação com a cultura *Hip Hop*, pois através da dança, música e pintura esse movimento promovia a paz entre as gangues, diminuindo os níveis de violência

¹⁶*Grandmaster Flash*, que foi um dos seguidores de *Kool Herc*, criou o *scratch* que se caracteriza pela utilização da agulha do toca-discos arranhando o vinil em sentido anti-horário (VIANNA, 1987).

nos bairros, além de funcionar como elemento de promoção de tal cultura. Organizavam batalhas que amenizassem a violência presente entre gangues com um objetivo pacificador, elas consistiam em uma apresentação artística.

De acordo com Afrikaa Bambaata,

[...] a gente sempre tentou resolver os problemas através da Universal Zulu Nation colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os rappers, os DJs e MCs e os grafiteiros. Por volta do fim dos anos 70 eu estava tentando equilibrar a coisa toda para unificar o povo e resolvi adicionar um novo elemento: a sabedoria. (AFRIKAA BAMBAATTA, 2008, p. 68).

A ONG de Bambaataa promovia a inclusão dos jovens, oferecendo oportunidades por meio de palestras e aulas, nas quais eram trazidos conhecimentos gerais de matemática, economia, ciências, prevenção de doenças e outros. A ideia da Zulu Nation era mudar o pensamento violento e autodestrutivo das gangues que dominavam a Nova Iorque da época, apoiando a sabedoria, a compreensão, a justiça, a igualdade e a paz.

Afrika Bambaataa também foi o “responsável por unir os termos *Hip* e *Hop*, que vem dos verbos em inglês ‘to hip’ que quer dizer movimentar os quadris, e ‘to hop’ que significa saltar, termo nomeado em 1968 para denominar os encontros entre *Djs* e *Mc*s” (CASSEANO, ROCHA; DOMENICH, 2001). O Hip Hop, enquanto um termo da língua inglesa, tem origens mais antigas do que pode parecer. A palavra “hip” é utilizada desde 1898 para se referir a algo atual, acontecendo no exato momento em que é falada. Já o “hop” faz referência ao movimento de dança. Esse tipo de manifestação cultural urbana se caracterizou por representar as classes mais pobres e por ser uma cultura de luta contra a discriminação, a violência e também as injustiças sociais e econômicas vividas nos Estados Unidos. Assim, surgiu a cultura do *Hip Hop*.

Por conseguinte, nos Estados Unidos, paralelamente, em Nova Iorque e Detroit, estavam acontecendo uma reação ao movimento Black Power. Começa a surgir um dos primeiros elementos estéticos da cultura *Hip Hop*: o RAP (Rhythm And Poetry). Com a criação e comércio desacelerado dos CDs (compact disc), a classe média americana começa a se desfazer de seus toca-discos de vinil, então os jovens desempregados os recolhem e os reciclam, produzindo novos sons com esses vinis, criando o “stracting”, que é arrancar a agulha no disco de vinil no sentido anti-horário, o “*phasing*”, alterando a rotação do disco, e o “*needle rocking*” a produção de eco entre duas picapes. Desta forma é lançada a base musical, ou melhor, o “*break beats*” do rap. Esses DJs (disc jockeys) produziam seus sons nas ruas e becos, proporcionando o surgimento do movimento *Hip Hop*, que passou a unir a *Breakdance*, o *Rap*,

o *Graffiti*, e o estilo *B-boy (B-girl)* com suas grifes esportivas.

As músicas “*Rapper’s Delight*”, do Sugarhill Gang e “*Superrappin*”, de Grandmaster Flash, lançadas em 1979, tiveram um sucesso estrondoso, sendo seguidas por diversos outros hits na década de 1980. Várias delas, como as duas acima, faziam clara referência ao Hip Hop e ao Rap. Não demorou muito para o Hip Hop alcançar fama internacional. Um dos principais discos precursores neste sentido foi o *Straight Outta Compton*, do grupo N.W.A., em 1988. A partir daquele momento, vários artistas, como Dr. Dre e Ice Cube, alcançaram patamares de muito prestígio na cena musical norte-americana, sendo que o Hip Hop também é tema frequente de filmes, séries e documentários.

2.2.2 Danças urbanas e seu contexto histórico no Brasil

Neste subcapítulo saliento que dentro das atividades culturais do movimento *Hip-Hop*, este trabalho tem como enfoque o elemento dança (*Break*). Para isso, explico que no Brasil o *Breaking* ganhou força com o movimento *Hip-Hop* por volta dos anos 1980, através de filmes como *A loucura do Ritmo (Beat Street)*¹⁷, de 1984, dirigido por Stan Lathan, que mostra a cultura *Hip-Hop* de Nova York ligada à dança, e também o filme *Breakdance*¹⁸ (1984), dirigido por Joel Silberg. Essas obras cinematográficas marcaram as Danças de Rua no país, conforme explica em entrevista o coreógrafo e referência na cultura *hip-hop* no Brasil, Frank Ejara (2015), pois foram responsáveis por mostrar o *Breaking* às telas de cinema do Brasil. Além disso, nessa mesma época, o *Hip Hop* (e, portanto, o *Breakdance*) enquanto movimento sociocultural passou a ter maior visibilidade no Brasil a partir da década de 1990 através dos videoclipes dos cantores pop estadunidenses: Michael Jackson e Madonna. Conforme Guarato (2008), a mídia televisiva teve grande contribuição nessa difusão e ao comentar sobre a Dança de Rua de Uberlândia, o autor destaca,

Creio que Michael Jackson, Prince, James Brown, os filmes *Breakdance*, *Flashdance*, tenham sido utilizados por dançarinos em diversos locais do Brasil, como em Santos, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, pois tinham uma circulação maior, o Funk, o Break e principalmente os passos de Michael Jackson. Mas o que é importante frisar é que em Uberlândia houve uma associação de todas essas referências, dando origem a algo diferente, que posteriormente ficou conhecida como dança de rua. (GUARATO, 2008, p. 70).

Sempre remetendo aos guetos americanos, o *Hip Hop* brasileiro se construiu também

¹⁷Beat Street teve Direção de Stan Lathan nos EUA: Atlantic Records, 1984. 1 filme (106 min).

¹⁸BreakDance teve direção de Joel Silberg lançado no ano de 1984.

em cima das lutas sociais e raciais. Consciente da influência estrangeira, mas buscando uma identidade local, o *Hip Hop* nacional procurou acrescentar referências típicas da cultura afro-brasileira. Exemplo disso é a mútua relação entre o *Breaking* e a capoeira, caracterizada como uma cultura típica brasileira que mistura dança com arte marcial e música dos povos afro-brasileiros. A partir disso, junto da construção de uma identidade própria agregando culturas diferentes de acordo com a região e tradições locais, explico que o termo *Breaking* se popularizou no Brasil com as nomenclaturas *Street Dance*, Dança de Rua ou também Danças Urbanas, utilizados para se referir a esse estilo de dança associado à cultura *Hip-Hop*. Sendo este último – Danças Urbanas – utilizado em associação à cultura urbana, que, por sua vez, se associa ao que é próprio da cidade e, nesse caso, a arte produzida nos bairros, ruas e outros espaços públicos, segundo registros dos documentários brasileiros *História do Hip Hop no Brasil* (2011), *Cultura Hip Hop* (2012), *Hip Hop – a voz da periferia* (2013) e do estadunidense *Hip-Hop History Documentary* (2009).

Somado a isso, Alves (2004) afirma que na época do surgimento do *Hip Hop* no Brasil, por volta de 1980, o movimento era formado por poucas pessoas, e para uma grande maioria o *Breaking* era apenas uma moda que foi trazida pelos filmes dos Estados Unidos. Os videocliques também contribuíram para que as *Street Dances* fossem espalhadas pelo mundo. Michael Jackson em seus videocliques dançava passos de *Locking*, *Popping* e outras vertentes dessas danças, tornando ele um fenômeno conhecido como Rei do Pop e contribuindo para o fenômeno que a dança estava se tornando naquela época.

O Break virou moda e passou a atingir um público maior. A dança passou a fazer parte de aulas de academias de ginástica da classe média, fez a música *Beat Street - A Loucura do Ritmo*. Utilizada para dançar Break emergir como sucesso no mercado fonográfico, nas rádios e em programas de televisão (CASSEANO, ROCHA; DOMENICH, 2001, p.49).

Logo em seguida, diversos filmes lançados traziam não somente o *Break*, mas também o *Popping*, *Locking* e o *Waving*, porém tudo era chamado de *Break*, não havia uma divisão clara entre eles. Neste caso, acredito que a mídia televisiva contribuiu de certa forma, para que o termo *Street Dance* confundisse as pessoas que assistiam aos filmes e não entendiam o que era aquilo, pois *Street Dance* era o nome que a mídia colocou para o conjunto de todas as danças que antes eram chamadas apenas de *Break* (COLOMBERO, 2011). A partir da pergunta: *Street Dance*, Dança de Rua ou Danças Urbanas? Trago o Pesquisador e Coreógrafo Ivo Alcântara que em entrevista para Laiz Crossara (2010) na produção de sua pesquisa explica que,

[...] *Street Dance* foi um rótulo criado pra reunir uma gama de estilos que surgiram

em Nova Iorque e também em Los Angeles, então dentro desse termo *Street Dance* advindo de filmes, né, a própria mídia rotulou que eram danças que tinham um caráter urbano, que elas vinham da rua [...].

Quando questionados por mim em entrevista realizada por telefone com o apoio da Rádio Universidade da UFSM, os entrevistados Henrique Bianchini e Frank Ejara, referências em pesquisa na área de Danças Urbanas no Brasil, dançarinos e coreógrafos da região sudeste, mais especificadamente em São Paulo, enfatizam que utilizam os três termos (Dança de Rua, *Street Dance* e Danças Urbanas), mas que estes apresentam diferenças entre si e ao mesmo tempo são designados para um mesmo fenômeno. O *Street Dance* é defendido por todos os entrevistados como o nome mais adequado. Henrique Bianchini (2017) enfatiza que “[...] continua sendo pra mim o mais funcional, o mais correto *Street Dance* e tem uma justificativa muito simples pra isso o nome não pode ser mudado, é um nome, não é um adjetivo pra ser traduzido [...]”. Frank Ejara (2015) concorda que *Street Dance* é o nome americano, porém o termo em inglês não tem o mesmo significado que possui quando falamos aqui no Brasil.

Quando você fala *Street Dance* em inglês não tem essa conotação de dançar no meio da rua. *Street* quer dizer popular, quando você fala *Street Dance*, *Street Nology*, *Street Culture*, não quer dizer que você é da rua, é cultura popular, é diferente a tradução porque é do povo. Ela não nasceu num ambiente clássico, não é acadêmico, é popular, por isso se chama *Street Dance*, não porque foi criado no meio da rua [...].

Para que possamos entender como e porque Frank Ejara apareceu como sujeito capaz de ofertar definições de “estilos/modalidades, definindo-os com precisão”, precisamos compreender o quê Ejara dançava, de onde emanava seu conhecimento e com quais motivos ele os propagou. Ejara não fazia parte do circuito dos festivais competitivos no qual a dança de rua se tornou um termo que servia para designar hibridações. Diferente disso, Ejara se formou como dançarino e coreógrafo tendo como referência, técnicas e estéticas de movimento específicas e que possuem regras e fundamentos característicos para seu fazer, com destaque para as danças *Popping* e *Locking*. Ou seja, na dinâmica técnica e estética da dança realizada por Frank Ejara, a hibridação não é reconhecida, sendo valorado a qualidade técnica e de movimento de cada dançarino, segundo a sua especialização numa tradição específica de movimento.

Seguindo esse modo de se relacionar com a dança de modo obediente à técnica e estéticas específicas, Ejara passou a realizar reorganizações formais de suas danças segundo parâmetros do campo artístico a partir de 1999, com a formação do grupo Discípulos do Ritmo, onde assumiu o papel de coreógrafo. Foi, portanto, somente quando sua dança passou a

concorrer pela legitimação estética em outros lugares que não apenas a periferia, que a expressão dança de rua passou a incomodar Frank Ejara, que, em diferentes momentos, justificou a inutilização do termo Dança de Rua ao mesmo tempo em que propôs um substituto, o termo Danças Urbanas. Nas palavras de Ejara:

Eu sempre achei, e por experiência própria, que o termo ‘dança de rua’ era pejorativo. A tradução literal de ‘Street Dance’ nunca foi bem vinda pra quem não faz parte dela. Eu como diretor de uma Cia e profissional da dança, sei bem o que já ouvi de produtores e programadores sobre o termo ‘dança de rua’ para definir as danças que fazemos. Muitos acham de imediato que somos mendigos, crianças abandonadas, sem teto e todo tipo de preconceito embutido que vem de brinde com a palavra ‘rua’, pois é cultural e é assim que o povo encara a palavra. (EJARA, 2011, p.137)

A partir desta colocação, Ejara explicou que não funcionava para ele e nem para sua companhia esse termo de Dança de Rua, pois era problemático e precisava resolver. Logo como o Storm e os franceses, ele adotou assim como outros coreógrafos os termos *Urban Dance* traduzido aqui no Brasil para Danças Urbanas. Desacreditado por supostamente carregar consigo simbologia pejorativa, o desmerecimento do termo Dança de Rua veio acompanhado de uma necessidade prática: a de anunciar e divulgar um ofício em dança marginal para regiões urbanas centrais, para pessoas que não convivem com a periferia e para profissionais de dança que pouco ou quase nada sabiam a respeito das danças que então eram dançadas pelos dançarinos populares.

Com o objetivo de agregar valor monetário a seus valores culturais, Frank Ejara propôs o uso do termo Danças Urbanas não como conceito que remete ou designa fazeres diferentes da Dança de Rua. Inclusive o próprio Frank Ejara (2011) afirma que Danças Urbanas se trata de um “sinônimo” para Dança de Rua. Entretanto, minha hipótese é de que a substituição do termo Dança de Rua pelo termo Danças Urbanas não foi proposto e propagado somente pelo motivo e pelas justificativas declaradas por Ejara e sim foi pensada como um ato político que funcionou como tática de apagamento histórico do que veio antes. Isso é diagnosticável ao supor que Dança de Rua e Danças Urbanas eram sinônimos, quando é notável que os fazeres eram distintos e que suas práticas deslocam pressupostas, estéticas, regras e conhecimentos populares em dança.

Henrique Bianchini (2017) em entrevista complementa dizendo que: “o termo *Street Dance* não quer dizer rua, não no sentido físico, mas algo que é urbano, algo que não é feito dentro de uma escola, não é feito dentro de um estúdio, não é feito dentro de um teatro, mas é feito no ambiente popular”. O termo Dança de Rua é um termo traduzido do inglês *Street*

Dance, e quando essa nomenclatura começou a ser utilizada no Brasil, ela se popularizou com um grupo que levava o nome Dança de Rua do Brasil, primeiro grupo profissional Sul-Americano surgido em 1991 na cidade de Santos, em São Paulo, e direcionado pelo Coreógrafo Marcelo Cirino¹⁹, que apresentava passos específicos e características específicas com criações de passos de dança em conjunto com os dançarinos. O referido grupo popularizou o termo e uma forma de dança que não era o que estava sendo desenvolvida nos Estados Unidos.

Frank Ejara (2015) ressaltou em entrevista também que todas essas danças chegaram ao Brasil com o mesmo nome: *Breakdance*. Qualquer estilo que se dançava recebia essa nomenclatura, devido ao fato de os filmes chamarem e abordarem o termo *Breakdance*. As pessoas não conheciam a história acerca de cada estilo que estava sendo reproduzido nos filmes, pois não havia estudos naquela época que relatassem como essas danças haviam surgido e quais seriam as respectivas diferenças entre elas.

[...] chegou tudo num pacote só, entre as pessoas ninguém sabia e a informação era oficial. Então chegou do mesmo jeito, no filme *Breaking* tem o Shabba Doo. O Shabba Doo dança *Locking*. No filme o Shabba Doo era um dos The Lockers. No filme do Break Dance tem a Lollipop. A Lollipop dançava *Popping*, dançava *Locking*. Poppin Taco dançava *Popping*. Mas o filme chama *Breaking* e tem pouco *Breaking* no filme, então assim todos os estilos então chegaram na mesma época, né? [...] (EJARA, 2015).

Seguindo a entrevista com Frank Ejara, quanto à temática a respeito da divisão dos estilos, ele diz que na época ninguém tinha conhecimentos históricos e sistemáticos do que estava fazendo, do que estava dançando. Ejara se compreende no lugar de quem estudou e elucidou o que era cada estilo, quais suas características e suas bases, mas ele não se considera um pioneiro a fazer isso, pois as Danças Urbanas já estavam aqui, já haviam chegado com os filmes e clipes que eram veiculados pela mídia televisiva. Com sua companhia de danças, a Discípulos do Ritmo, Frank Ejara (2015) me conta em entrevista que começou os trabalhos acerca dessa divisão do que era cada estilo: “[...] todo mundo hoje fala *Popping*, *Locking*, *Breaking* como se sempre fosse assim, mas não, antes dos anos 99 ninguém falava isso, todo mundo falava *Breakdance* [...]”. Ele coloca que sua companhia e os estudos foram sua maior contribuição para as Danças Urbanas, pois a partir daí, as pessoas começaram a pesquisar e ver que existia uma construção histórica de cada estilo, que eles possuíam nome, especificidade, cidade de origem e passos básicos.

Assim como Frank Ejara e Henrique Bianchini, outra importante referência das Danças

¹⁹Marcelo Cirino é Coreógrafo e Dançarino sendo o principal responsável pela implantação da Dança Urbana em festivais de dança, sendo Joinville o primeiro evento em que ele conquista esse espaço para cultura.

Urbanas no Brasil é Marcelo Cirino e o Grupo Dança de Rua do Brasil.

Camargo (2013) nos ajuda entender essa importância,

[...] muitos concordam sobre a inegável importância de Marcelo Cirino e o Grupo Dança de Rua do Brasil, considerando-o como principal precursor do gênero no país. Talvez não seja o único como alguns afirmam, mas seu trabalho teve a iniciativa e definiu o caminho da Dança de Rua, abrindo as portas para que a modalidade deixasse de ter uma conotação marginal e iniciasse um reconhecimento técnico merecido. (CAMARGO, 2013, p. 59).

Logo após seu surgimento, o Grupo Dança de Rua do Brasil, criado por Marcelo Cirino na década de 1990, tornou-se uma grande referência em Danças Urbanas no Brasil. Segundo Camargo (2013, p. 60) “devido à hegemonia do grupo, que conquistava seguidos prêmios nos festivais pelo país, o formato coreográfico vencedor começou a se repetir por todos os lados e sem demora.” Algo que acontece comumente ainda hoje é o fato de que os grupos que mais se destacam nos festivais de dança se tornam referência para os demais grupos. A partir disso, uma das coisas que aconteceu na época também foi o início da inclusão das Danças Urbanas em festivais de dança pelo Brasil, já que antes essa modalidade de dança se escrevia na categoria Jazz para conseguir participar dos festivais/eventos realizados pelo país. O Coreógrafo Marcelo Cirino foi quem conseguiu através de protestos dentro do Festival de Joinville conseguir pela primeira vez uma modalidade de dança voltada para as Danças Urbanas, começando assim nos anos 1990 a participação das Danças Urbanas como uma categoria dentro de festivais de dança do Brasil.

Entretanto, nos anos finais da década de 1990, professores de outros países começam a ministrar aulas em solo brasileiro, ampliando o acesso à informação. De acordo com Camargo (2013, p. 61),

Diferente do início, quando tivemos contato com a *Breakdance* nos anos 80 e tínhamos muita dificuldade em obter informação, da metade dos anos 90 em diante, professores norte-americanos, europeus, etc., começaram a desembarcar no Brasil, possibilitando um maior acesso, não só aos criadores com melhor poder aquisitivo e que viajavam à procura de conhecimento, mas também a uma parcela de interessados com menos recursos, o que abriu horizontes com opções de diferentes estilos sem ter que dispor de grandes quantias.

Para a difusão do termo Danças Urbanas no Brasil, foi crucial a ação dos festivais competitivos de dança, como nos relata o próprio Frank Ejara (2011),

[...] eu comecei a usar o termo e falar em todo lugar que eu ia e em pouco tempo muitos começaram a aderir. Primeiro foram grupos de dança e dançarinos

relacionados a minha Cia. Então, o Festival Passo de Arte foi o primeiro a mudar o nome de sua noite competitiva, seguido pelo Festival de Joinville.

Portanto, se em meados da década de 1990 o termo Dança de Rua serviu a Marcelo Cirino e ao seu grupo Dança de Rua do Brasil mais do que a expressão Street Dance, as Danças Urbanas serviram mais a Frank Ejara e ao seu grupo Discípulos do Ritmo do que a noção de dança de rua.

A partir disso, e seguindo a história da chegada das Danças Urbanas no Brasil, segundo os pesquisadores Ejara (2015) e Bianchini (2017) o berço do *Hip Hop* no Brasil é São Paulo, onde surgiu nos anos 1980, dos encontros da Rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, de onde saíram muitos artistas reconhecidos, como por exemplo: Thaíde, DJ Hum, Racionais MC's, Rappin Hood. O Rio de Janeiro também é uma cidade que possui uma importante prática e desenvolvimento do *Hip Hop* e *Rap*. Dentre os dançarinos que se destacaram nessa época do surgimento do *Hip Hop* no Brasil está Nelson Triunfo, como pioneiro desde 1970, apresentado no documentário brasileiro referência no assunto o nome artístico “Nelson Triunfo” se deu pelo fato dele ter vindo da cidade de Triunfo em Belo Horizonte, sendo o primeiro brasileiro a trabalhar com o movimento *Black Power* dentro do *Hip Hop*, ganhando destaque em concursos em danceterias que promoveram uma bolsa de estudos para ele dentro da dança, o que o levou a se tornar coreógrafo da Companhia Funk e Cia.

No documentário “Marco Zero do *Hip Hop*” (2014) eles explicam que a primeira geração das Danças Urbanas, no Brasil, foi influenciada pela música *Soul*, sendo a esquina da Rua 24 de Maio um palco de festas e apresentações de dança com objetivos de arrecadação de verbas para investir na arte, o que movimentou a cultura *Hip Hop* no país. Já a segunda geração foi influenciada pela música *Funk* e apresentada no Metrô São Bento, ano em que Nelson Triunfo montou a equipe “Funk e Cia”. Aos poucos esse grupo foi conquistando as pessoas e a mídia até se popularizar pelo Brasil através da participação na abertura de uma telenovela da Rede Globo de Televisão, em 1984, chamada “Partida Alto”, dançando a música “Enredo do meu samba”, de autoria de Dona Ivone Lara e Jorge Aragão, interpretada por Sandra de Sá.

A partir disso, o *Street Dance* passou a ser visto com outro olhar no Brasil, conquistando espaços de renome em academias de dança, oportunidades melhores em festivais de dança, convites para dançar em locais culturais clássicas (teatros) e participações em comerciais e programações da mídia televisiva de forma mais frequente, se tornando um estilo de renome e popular. Hoje, na Rua 24 de Maio de São Paulo há uma espécie de piso com o nome de Nelson Triunfo e seus dançarinos como uma forma de homenagem pelo início da história do *Hip Hop* no Brasil, com a ideia de preservar a memória e a história.

Através do documentário, Nelson Triunfo (2014) explica que em Brasília, DF, no período da gravação do documentário “Marco Zero do *Hip Hop*” a cena contemporânea do *Hip Hop* brasileiro estava se expandindo consideravelmente, o que faz todo sentido, já que atualmente Brasília é considerada uma das maiores sedes da cultura *Hip Hop* do Brasil, juntamente com as cidades de Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro.

Como pesquisadora da área das Danças Urbanas, percebo que hoje em dia, há um grande equívoco por parte das academias de dança com o nome dos estilos, denominando-se de *Street Dance* o que seria o chamado *Hip Hop Dance*. A maioria das outras Danças Urbanas, principalmente o *Hip Hop Dance* comercial, chegaram lentamente, principalmente pela televisão e pelas redes sociais na internet, especialmente a plataforma *YouTube*, a partir de 2005.

A partir disso, Nelson Triunfo (2014) explica no documentário que, fruto desse acesso facilitado, começou a surgir estilos próprios brasileiros, prova disso é o crescimento expressivo, nos últimos dois anos, do chamado “Passinho”, estilo de dança que surgiu em 2007 nas favelas do Rio de Janeiro, dançado com músicas de *Funk*. O Passinho mistura esses estilos brasileiros com influências do *Popping*, do *Break* e do *Hip Hop*, e costuma ser dançado em competições de improviso.

O principal evento, a “Batalha do Passinho”, obteve tanto reconhecimento no ano de 2012 que foi patrocinado pelo Ministério da Cultura e pela Coca-Cola, com produção de vídeos exibidos no *YouTube* com uma coreografia do “*Dream Team* do Passinho” que rendeu a integração entre jovens de regiões pacificadas por meio do “Funk do Bem” e contou com apoio das Secretarias de Cultura e de Direitos Humanos do Governo do Estado, do Sesc Rio e da Conspiração Filmes, através do projeto Rio Eu Te Amo. O evento, recentemente, acontece uma vez por ano, tendo na edição de 2019 representatividade feminina também entre as batalhas.

Quando indagados se consideram que as Danças Urbanas se popularizaram no Brasil, grande parte dos entrevistados acredita que sim. Henrique Bianchini (2015) justifica dizendo que é muito difícil encontrar alguém que nunca tenha visto algo relacionado às Danças Urbanas, mesmo que essa pessoa não tenha conhecimento sobre técnicas, estilos, é muito difícil encontrar alguém que não reconheça o que é. Acredita que se popularizaram devido ao fato de o número de dançarinos em eventos de dança ter aumentado significativamente, bem como, o número de eventos serem maior do que antes. Além disso, o crescimento e a procura por aulas de Danças Urbanas em escolas de dança e academias, também contribuiu para essa popularização.

As Danças Urbanas, portanto, são relativamente recentes, principalmente no Brasil, e estão em constante transformação. Portanto, é de grande importância que a difusão e o ensino

dessas danças sejam feitos de forma correta e com qualidade, garantindo que suas raízes e seus fundamentos não sejam perdidos. Não somente isso, mas é importante que esse conhecimento seja difundido no país, de modo que haja repertório para a criação de novos estilos a partir da herança cultural brasileira, criando uma identidade própria.

Historicamente, a mudança do termo Dança de Rua para Danças Urbanas, no Festival de Dança de Joinville, ocorreu em 2011 (FREITAS, 2015), reforçando o diagnóstico de que o pensamento popular quando faz uso da força propagadora de instituições do campo da dança, sua disseminação exerce poder de propagação de termos, ideias e conceitos consideravelmente maior em comparação aos pensamentos populares que não dispõem de acesso ou não interagem com essas instituições. E, ao longo da segunda década do presente século, a expressão - danças urbanas – se tornou cada vez mais usual, correspondendo a quase inutilidade do termo Dança de Rua, até o ano de 2020.

Nesse processo, Marcelo Cirino contra-atacou o argumento de que dança de rua possui uma conotação pejorativa. Em *live* realizada no dia 15 de julho de 2020, o coreógrafo afirmou que,

[...] o termo rua se tornou uma afirmação de auto-estima. Eu sou de rua, uma coisa de orgulho e não algo pejorativo como alguns estão falando. Se fosse pejorativo as marcas famosas como Mizuno, Adidas não se associariam ao nome. No Faustão, na Glogo, Criança Esperança por 15 anos... com é pejorativo? Não tem nada de pejorativo em dança de rua, tem é orgulho. Resgate de uma dança que é popular, que é social e foi para mídia. (CIRINO, 2020, p.143).

Em matéria publicada na edição de agosto de 2020 da Revista Dança Brasil, Marcelo Cirino (2020, p. 12) argumentou que “Quando se diz ‘rua’ pode ser popular e social e não exatamente no sentido literal da palavra, ao ‘pé da letra’, ou seja, veio das ruas mas dança no palco”.

Hoje é perceptível o quão imerso nas mais diversas camadas sociais mundo afora está esse gênero. Cantores e cineastas do mundo inteiro buscam profissionais das Danças Urbanas para seus trabalhos. Os eventos de dança desse gênero – como *Just Debout*, na França, *Red Bull BC One*, realizado em diferentes países a cada edição, *Battle Of The Year*, na Alemanha, *World Of Dance*, nos Estados Unidos, *Festival Internacional de Hip Hop (FIH2)*²⁰ e *Rio H2k*²¹ no

²⁰Festival Internacional de *Hip Hop* (FIH2) acontece desde 2002 no teatro Ópera de Arame e Centro de Convenções do Shopping Estação em Curitiba/Paraná, sendo conhecido como o maior festival de Hip Hop do Brasil, organizado pelo pesquisador Otávio Nassur.

²¹Rio H2K é um festival internacional de dança que acontece no Rio de Janeiro desde 2010, sendo considerado um dos maiores eventos de dança no mundo com apresentações de dança, workshops, batalhas e cursos que acontecem na Cidade das Artes.

Brasil, entre outros – mobilizam participantes do mundo inteiro. No Brasil, talvez esse seja o gênero de dança que mais consegue realizar festivais exclusivos para seus praticantes, com números bastante expressivos de participantes. O gênero também está imerso em outras linguagens da dança: várias companhias de dança contemporânea se utilizam de algumas técnicas e/ou estéticas das Danças Urbanas para desenvolver seus trabalhos, como é o caso da brasileira Companhia Urbana de Dança, dirigida por Sonia Destri.

Por conseguinte, assim como, a implementação do termo Dança de Rua teve como figura principal e favorecida, o coreógrafo Marcelo Cirino, o processo de perda de importância do termo Dança de Rua também teve uma figura principal e favorecida por esse processo, o dançarino e coreógrafo Frank Ejara. Nesta pesquisa utilizo o termo Danças Urbanas como nomenclatura principal por ser o nome que representa a dança *Hip Hop* na cidade de Santa Maria – RS, lugar que estudo e tenho experiência prática como dançarina deste estilo de dança, apesar de concordar com Cirino que o termo Dança de Rua não é algo pejorativo e sim uma nomenclatura que representa a história dessa cultura de dança.

Outro aspecto que justifica a minha escolha pelo termo Danças Urbanas como principal nomenclatura para a pesquisa, vem pelo fato de ter percebido através de estudos mais aprofundados de pesquisas e companhias de dança do Brasil que essa nomenclatura é uma adequação mais universal no nosso país, sendo os festivais de maior renome dentro do *Hip Hop* brasileiro, tais como: FIH2 e RIO H2K terem essa nomenclatura de Danças Urbanas para representar a modalidade, sendo também nomenclatura de disciplina no meio universitário.

Em seu empenho por compreender as mudanças dos conceitos, a pesquisadora Vanessa Garcia (2016, p. 77) nos explica esse argumento, segundo o qual, o termo Dança de Rua também foi sendo deixado de ser utilizado porque a dança não era mais dançada na rua, mas sim, em outros espaços como teatros, festivais, escolas de dança, que e por isso “o termo deixa de ser o mais adequado para nomeação desse estilo, que ocupa outros espaços para além da rua.”

Para concluir, como vimos, o termo Dança de Rua não é uma categoria que descreve a espacialidade onde se dança – apesar de, na década de 1980 ser nas ruas, praças e danceterias os locais onde ela se manifestava. Em nosso país, o termo dança de rua somente foi estabelecido no contato com o ambiente dos festivais competitivos, ou seja, o termo serviu para descrever uma dança que passou a frequentar um ambiente que antes não frequentava, assim como, nesse mesmo espaço foi assumindo formas específicas de dançar, produzindo inclusive uma estética própria. Portanto, não se trata de dançar na rua ou no palco, mas da estética de movimento elaborada por essa dança.

2.2.3 Resgate histórico dos estilos das danças urbana mais praticados no Brasil

Neste subcapítulo apresento o contexto histórico do surgimento dos estilos de dança dentro das Danças Urbanas, tendo como referência de seleção os estilos mais praticados no Brasil. A partir disso, começo retomando o contexto supracitado no item anterior, pois percebo que apesar de não haver um consenso geral com o uso e significado dos termos, o *Street Dance* não é um único estilo de dança, mas sim uma terminologia geral dividida em vários estilos/modalidades. Essa dança é um gênero que comporta muitos subgêneros que, por sua vez possuem suas técnicas e estéticas próprias. O que esses estilos têm em comum são as suas origens não acadêmicas, tanto nas ruas como em danceterias, programas de TV, concursos de talentos, ou seja, das pessoas da cidade. Tem-se uma noção, segundo (CARMARGO, 2013), de que a primeira nomenclatura para se referenciar as Danças Urbanas, no Brasil, foi o termo *Street Dance*, em inglês, cabendo à imprensa estadunidense essa primeira utilização. Durante a crise de 1929, surgiu nos EUA um momento em que artistas desempregados foram às ruas, usando-as como palco para seus shows, na tentativa de ganhar dinheiro e garantir seu sustento durante o processo de crise econômica. Foi nesse contexto que este nome foi utilizado pela imprensa. Porém, como pode ser observado ao longo desse estudo, as técnicas e estéticas que conheço hoje como *Street Dance* ainda não haviam sido criadas.

Em uma tradução literal do termo para o português, obtemos Dança de Rua. Entretanto, para os praticantes estadunidenses, a palavra *Street*, do termo em inglês, tem seu sentido ligado ao que seria a palavra urbana no Brasil. Porém, no Brasil, o nome Dança de Rua enfrenta alguns preconceitos. Alguns anos atrás, quando os festivais de dança incluíram as Danças Urbanas como parte dos eventos de dança, depois de muita resistência dos organizadores foi utilizado o nome em inglês, *Street Dance*, para se referir ao gênero. Até hoje muitas das academias de dança do país não utilizam o termo em português por acreditarem ser um nome não comercial e menos atrativo.

Se para algumas academias de dança o nome Dança de Rua não é comercial e atrativo, para possíveis patrocinadores de espetáculos de dança, grupos, companhias e festivais também pode não ser. Contudo, essa não foi uma dificuldade apenas brasileira, o que fez com que um profissional da Alemanha pensasse em uma alternativa, o que inspirou outro brasileiro, como afirma Torres (2015, p. 35):

Storm Robitzky começou a utilizar o termo UrbanTanz. Frank Ejara, conhecendo o dançarino, traduziu o termo para Danças Urbanas e começou a utilizar a nomenclatura, a qual apresentou bons resultados para sua companhia, a Discípulos do Ritmo.

Entre os praticantes de Danças Urbanas na atualidade, é possível perceber que essa é a expressão mais utilizada no Brasil. Porém, o termo *Street Dance* também pode ser usado, não caracterizando um erro, mas um nome que também se aplica ao gênero pelo conceito imbricado na expressão. O que saliente é que, no Brasil, há alguns anos atrás, o termo *Street Dance* era usado por festivais de dança e ainda é usado por algumas academias para desvincular a sua relação às periferias e às classes menos favorecidas da sociedade. Já os estadunidenses utilizam esse termo no sentido de dança popular, que emerge do povo e que é urbana.

De acordo com Camargo (2013, p.70), James Brown não foi “responsável apenas por disseminar a música *Funk*, mas uma atitude, uma forma de ser, de se vestir, de dançar”. É através das *Sociais Dances* – maneira solta de executar e criar os passos de dança, que possibilita a qualquer pessoa dançar (pensamento este disseminado pelo *Jazz* anos antes) – que a dança *Funk* ganhava espaço. Antes do surgimento das danças *Lockin*, *Poppin* e *Breakin*, tidas hoje por muitos como os primeiros subgêneros das Danças Urbanas, a *Funk* possuía mais características do gênero das Danças Urbanas.

O *Hip Hop* chega ao Brasil, vindo da Florida (EUA), pelo ritmo “Miami Bass” de músicas com batidas rápidas e erotizadas, mas este ritmo aqui foi batizado de “Funk”, uma retomada ao movimento anterior. Duas vertentes vão surgir neste estilo que acaba de chegar às comunidades de baixa renda. Uma atende a demanda da produção midiática, à cultura de massa, liderada por um grupo de pessoas que visam o lucro com esta produção, oferecendo a população uma forma de diversão e de passar o tempo. Enquanto que a outra vertente, o *Hip Hop*, propõe uma ação de protesto político e social para o exercício da cidadania. O termo *Hip Hop* tem na sua etimologia as danças da década de 1970, em que se saltava (*hop*) e movimentava os quadris (*hip*). Mas também há registros de que tenha sido criado por Afrika Bambaataa (Kevin Donovan), conforme descrito nos capítulos anteriores.

No entanto, entrando para a história do tema dessa pesquisa, as Danças Urbanas, percebemos que tudo começou por volta da década de 1930, os negros estadunidenses, influenciados pelo *Tap* Americano (o Sapateado clássico Irlandês), começaram a criar uma nova dança a partir das técnicas e movimentações corporais das danças africanas. Por ser uma dança sem relação com a dança clássica, deram o rótulo de *Street Dance*. Depois do *Tap* se estabilizar nos Estados Unidos e se tornar uma dança popular entre os anos 1930 e 1960, nada de novo apareceu e o termo *Street Dance* ficou em desuso.

A partir disso, conforme apresentei, o *Break*, que foi criado nas ruas do *Bronx* em Nova Iorque, através das festas de quarteirão chamadas também de *Block Parties* em 1970, foi o primeiro estilo de dança que retomou o termo *Street Dance* e o tornou popular, surgindo

posteriormente outros estilos. Essa dança é a linguagem artística dentro do *Hip Hop* praticada pelos b-boys e b-girls, os adoradores de grifes esportivas. Este estilo de dança surgiu com a quebra da bolsa de valores dos Estados Unidos, em 1929, quando acontece o desemprego em massa. Os artistas dos cabarés americanos foram para as ruas fazerem seus números de música e dança, em busca de dinheiro. Daí surge a “Street Dance” (Dança de Rua), porém com uma estética própria daquela época. O *Breakdance* baseia-se na performance do dançarino, na sua capacidade de travar e quebrar os movimentos leves e contínuos. Ela é uma estética específica dentro da Dança de Rua (Street Dance) que possui característica de enfrentamento, protesto e/ou performance em grupo, mas permitindo que em determinado momento da apresentação alguém possa improvisar com a sua habilidade em break dance. Colombero (2011) explica que,

Os jovens da cidade do Bronx perceberam que jovens do Brooklyn, apesar de fazerem a mesma dança, utilizavam passos diferentes, chamados up rock, que era a soma de movimentos de ataque e defesa simultâneos feitos por mais de um dançarino. Começaram então a introduzir movimentos de luta nos quais eram possíveis rolar pelo solo e tomar uma postura em pé novamente. Assim o top rock inspirou a criação do footwork (trabalho com os pés), caracterizados por movimentos circulares feitos com apoio das mãos e dos pés ao mesmo tempo, acompanhados pelo ritmo da música. (COLOMBERO, 2011, p.3).

A citação de Colombero, explica algumas nomenclaturas do *Breaking*, assim começo por trazer neste parágrafo uma breve descrição dos principais elementos técnicos do *Breaking*, entre eles: *Toprock*, como um conjunto de movimentos que são realizados na posição de pé pelos dançarinos antes das batalhas começarem acontecer; *Footwork* como conjunto de movimentos que o dançarino faz com os pés enquanto dança de pé ou em contato com o solo; *Floor Rocks* são movimentos que o dançarino faz enquanto uma parte de seu corpo toca o chão; e *Power Movies* que são técnicas de chão e acrobacias praticadas pelo dançarino. Sobre isso, Camargo (2013, p.78) afirma que,

O Breakin’ foi a força motora nos anos 70 e 80, surgindo depois do Original Funk, aproveitando movimentos acrobáticos, ginástica olímpica, artes marciais, sapateado e outros, sempre usando bem as articulações, limites do corpo e o contato com o chão. O estilo praticamente permanece igual como quando foi criado no final dos anos 60, entretanto, mesmo com a tradição sendo mantida desde o início da Cultura *Hip Hop* pelos B.Boys, as manobras têm alcançado complexidade cada vez maior com o passar do tempo.

A partir disso, o *DJ Kool Herc* começou a chamar os dançarinos de *Break* de *B.Boys*, que era uma abreviação do termo *Break Boy*, e posteriormente, dançarinas de *B.Girls*, pois os mesmos dançavam no *break* da música (NASCIMENTO, 2010). Vianna (1987) explica que

quase todas as esquinas eram palco para as acrobacias de vários grupos de *Breaking* que dançavam ao som de rádios enormes chamados de *Ghetto Blasters*. Os *breakers* logo foram convidados para se apresentar nos clubes mais famosos da cidade, popularizando ainda mais aquele estilo de dança que estava surgindo.

No Brasil temos um grande exemplo desse subgênero, tido como um dos melhores *B.Boys* do mundo na atualidade: Fabiano de Carvalho, mais conhecido como *B.Boy* Neguin, desenvolveu sua identidade no *Breaking* utilizando conhecimentos advindos de sua vivência com a Capoeira. Por conta disso, ganhou destaque no mundo, o que o levou a participar de quatro shows no Brasil no ano de 2012 da MDNA Tour, turnê da cantora estadunidense e ídolo pop mundial, Madonna. Nos anos 1970, a mídia no Brasil se apropria desse estilo e passa a comercializá-lo, projetando o estilo “Black Power” com Gerson King Combo. Uma espécie de James Brown à brasileira. O Rio de Janeiro, por concentrar a maior mídia de massa da época, aglomera grandes equipes de som, como as “Soul Grand” e “Furacão 2000”, com realização de grandes bailes na zona sul e subúrbio da cidade. A imprensa batizou este movimento ao orgulho negro de “Black Rio”, entrando a década de oitenta sacudindo clubes.

A década de 1980 serviu para “quebrar” o *Funk* tradicional e transformá-lo em vários outros subgêneros, de acordo com o gosto do ouvinte, já que a música nesse período era extremamente comercial. Seus derivados rap, *Hip Hop* e *Break* ganhavam uma força gigantesca nos EUA através de bandas como *Sugarhill Gang* e *Soulsonic Force*. No final dos anos 80, surgiu a *House Music*. Derivado do *Funk*, esse estilo tinha como característica a mistura do *Funk* tradicional com *samplers* e efeitos sonoros eletrônicos.

O derivado do *Funk* mais presente no Brasil é o *Funk* carioca. Na verdade, essa alteração surgiu nos anos 1980 e foi influenciada por um novo ritmo originário da Flórida, o Miami Bass, que dispunha de músicas erotizadas e batidas mais rápidas. Depois de 1989, os bailes *Funk* começaram a atrair muitas pessoas. Inicialmente as letras falavam sobre drogas, armas e a vida nas favelas, posteriormente a temática principal do funk veio a ser a erótica, com letras de conotação sexual e de duplo sentido. O *Funk* carioca é bastante popular em várias partes do Brasil e inclusive no exterior e chegou a ser uma das grandes sensações do verão europeu.

Mas, voltando para a contextualização dos estilos de dança mais praticados no Brasil, e seguindo a ideia dos anos 1980 juntamente com o *funk* e *house music* em parceria com os clássicos de James Brown surge o estilo *Locking*, porém antes de seguir a descrição, contextualizo agora um dos primeiros estilos a surgir na época do *Breaking*, esse foi o *Locking*, criado por Dom Campbell no final dos anos 1960, e se caracterizava pelo estilo *Funk* da época. A partir disso, como o estilo *Funk* surgiu antes do *Breaking*, muitas referências explicam que o

Locking supostamente foi o primeiro estilo de dança, porém apesar dessa constatação, dentro da cultura *Hip Hop*, o *Breaking* é o único estilo de dança que representa os elementos, logo *Breaking* é o estilo de dança da cultura *Hip Hop* e o *Locking* primeiro estilo de dança dentro das Danças Urbanas, dançarinos e pesquisadores separam esses termos. A partir disso, sigo o estudo do *Locking* e explico que o dançarino conhecido como *Locker* interage com o público sorrindo, apontando os dedos (*point*) e batendo palmas (*claps*) (VALDERRAMAS, HUNGER, 2007; COLOMBERO, 2011). Foi popularizado através do *The Lockers*, grupo pioneiro que era dirigido por Dom Campbell em programas de TV (MARCHIORO e LIMA, 2012). O *Locking* é caracterizado pelo *lock* que configura uma pausa repentina nos movimentos e uma forma de dança interpretada como uma comédia por interagir com as pessoas.

Já o estilo *Popping* foi originado no final da década de 1970 com a evolução dos aparelhos musicais e a utilização das batidas eletrônicas. Com isso, *Boogaloo Sam*, que antes pertencia a um grupo de *Locking*, começou a dançar de um jeito diferente criando seu próprio estilo, o que veio a ser chamado de *Popping* (COLOMBERO, 2001),

[...] com a música mais cadenciada e a caixa mais evidente, toda vez que Boogaloo contraía seus músculos ao realizar suas performances dizia pop, pop para dar a noção de explosão como uma pipoca, passando o grupo a chamar-se Electric Boogaloo. (COLOMBERO, 2011, p. 5).

O grupo *Electric Boogaloo* foi fundado por Boogaloo Sam em 1978 em Long Beach na Califórnia, segundo Henrique Bianchini (2017). Ele deu origem a um jogo de movimentos que evoluíram nos estilos conhecidos hoje como *Popping* e *Boogaloo* (*BoogStyle*). Em 1977, ele tinha fundado o *Electric Boogaloo Lockers* a partir do grupo *The Lockers* que ele havia assistido na televisão, para depois definir como *Electric Boogaloo*, na qual,

Ele começou a desenvolver seu próprio estilo e em 78 formou o grupo. O Boogie, apelido retirado de uma música de James Brown, ou apenas Poppin', é quase a descrição da palavra Pop que expressa tique que interrompe ou determina o intervalo entre um movimento e outro, mas também é a evolução de uma dança antiga, o Robot, que era somente a cópia dos movimentos mecânicos de um robô, quase o que conhecemos hoje como "vitrine viva" e ainda com a influência do programa *The Clinkers*, com a atuação dos atores cômicos, Robert Shields e Lorene Yamell, que imitavam o gestual de robôs, no ano de 1977, no canal da CBS, além da influência do *Funk Robot*, dançado na época. (CAMARGO, 2013, p. 86).

A partir disso, Marchioro e Lima (2012, p. 3) explicam que o *Popping* "é baseado na técnica de rápida contração e relaxamento dos músculos para causar um empurrão no corpo do dançarino, referido como *pop* ou *hit*. Cada *hit* deve ser sincronizado com o tempo e as batidas

da música”. Outro estilo criado por *Boogaloo Sam*, na mesma época, foi o *Boogaloo* que se caracteriza por movimentos circulares do quadril (VALDERRAMAS; HUNGER, 2007).

Com a expansão das diferentes danças da cultura *Hip Hop*, o vocabulário dos dançarinos foi aumentando e a procura por novos passos era cada vez maior. A partir disso, percebemos que o *Hip Hop* aliado à dança e desempenho, arte visual, multimídia, moda e atitude, é a música e o estilo do Novo Milênio. Segundo Kellner (2001) o *Hip Hop* é um meio cultural multiforme e assimilativo que chegou para ficar, pois ao mesmo tempo em que vai absorvendo outras influências, vai sendo apropriado por uma miríade de formas e forças culturais, tornando-se um estilo musical maior na cultura popular global.

A partir do contexto citado mostro que a música também evoluiu em paralelo com a dança, Colombero (2011) explica que com batidas bem marcadas surgiu o estilo: *Hip Hop Freestyle* ou *Hip Hop Dance*. Com influência de outros estilos e danças, percebo que o dançarino tinha uma liberdade maior de improviso e de criação. A dança tem seus movimentos básicos e um fluxo no tronco que impulsiona o corpo para baixo. Segundo Colombero (2011), tem sua origem nas danças sociais estadunidenses, e ao fazer parte de videocliques de cantores, os dançarinos começaram a quebrar seus movimentos. O estilo *Hip Hop Dance* tem influência do *Breakin*, *Lockin* e *Poppin* em sua constituição.

Somado a isso, dando continuidade à descrição dos estilos de dança entramos para o estilo *Waacking*, *Wacking* ou *Punkin*, que surgiu nos *clubs gays* nos anos 1970/1980, mas é considerado uma dança nova por conta de seus estudos e divulgação acontecerem somente nos últimos anos, contribuindo para a entrada das mulheres de uma forma mais assídua dentro das Danças Urbanas, por ser um estilo mais feminino. Segundo Colombero (2011), o *Waacking* possui influência do *Jazz*, como, por exemplo, a angulação de braços, criado com os dançarinos que satirizavam os movimentos do *Locking* e acabaram desenvolvendo um novo estilo. É dançado com a música *disco* e/ou música *Funk*. Um dos principais nomes que contribuíram para o crescimento dessa dança foi Shabba-Doo, integrante do grupo The Lockers, como afirma Camargo (2013, p. 121),

O *Wacking* pode até ser considerada uma versão gay do *Lockin*, pois a comunidade em questão desenvolveu o estilo a partir e dentro dos conceitos da técnica de *Campbellock*, porém, ambas as técnicas andavam em caminhos diferentes, até que Shabba Doo, do grupo The Lockers, fez a ponte entre as mesmas, desenvolvendo o chamado “Shabba Doo Style” que começou a ser difundido tanto nos *clubs gays* quanto nas ruas.

A partir da citação, percebi que em um leve comparativo entre as imagens do *Locking* e

Wacking referenciadas nesse estudo, fica claro a distinção de estéticas visuais entre elas, o que, por sua vez, me diz que as duas realmente não são uma única técnica, mas que possivelmente exista influência de uma sobre a outra. A partir disso, assim como o *Wacking*, o *Vogue* surgiu nas boates gays americanas entre os anos 1970 e 1980, esse estilo de dança é considerada uma das vertentes entre os estilos das Danças Urbanas, sendo uma extensão do *Wacking*. No entanto, as duas danças apenas dividem o mesmo contexto, pois não foram desenvolvidas sob os mesmos princípios. O *Vogue* é uma dança inspirada nas poses de bailarinas clássicas, atrizes de Hollywood e revistas de moda, das quais se originou o nome da dança.

A dança *Vogue* também é conhecida como *Vogue in Dance* e *Voguing*. Segundo Camargo (2013), o estilo abrange outras formas de dança e movimentos, como o *Modern Jazz*, o *Ballet* Clássico, a Ginástica Rítmica, as Artes Marciais, o *Breakin*, a *Yoga* etc. Alguns historiadores de dança pontuam que o *Breakin* e o *Vogue* se desenvolveram juntos em um estado de mútua troca, com artistas de ambos os lados interagindo com outros do Central Park, na cidade de Nova York, West Side Piers, no Harlem e no Washington Square Park durante os anos 1970 e 80 (CAMARGO, 2013, p. 122).

Somado a isso, ao falar de *Vogue* cito uma grande referência do estilo de nome William Roscoe Leake de nome artístico Willi Ninja, Dançarino e Coreógrafo americano de referência no estilo. Sua performance e atuação ficou mais reconhecida no mundo a partir do filme *Paris is Burning*, que acabou por basear também a criação da nova série de título *Pose*, que circula pela Netflix, obra importantíssima sobre a história dessa dança dentro de seu contexto de surgimento, a *Ball Culture*. O documentário *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, mostra algumas das principais personalidades da comunidade LGBTQ+ do Harlem nos anos 1980. Em 71 minutos, o longa-metragem explora o universo da vida noturna nova iorquina da época pela ótica de gays, dragqueens e mulheres transexuais, as lutas diárias, o orgulho da própria identidade. Retrata a cultura *ballroom* e também, exclusão social, preconceito e racismo.

Naquele ambiente da *Ball Culture*, em que imagens de revistas, publicidade, cinema e televisão eram transformadas e reconstruídas em forma de desfile, dança, teatralidade e performance, criando “um *show cult*”, como destaca Shusterman (1998), surge a dança *vogue*. Segundo o relato do dançarino e coreógrafo Willi Ninja (1961-2006), em *Paris is Burning*, considerado um dos precursores da *vogue* – a dança mistura pantomima, trejeitos de manuseio de estojos de maquiagem, passos de *break*, movimentos de ginástica, hieróglifos do Egito antigo, desfile de moda e imagens de poses de revistas, articulando linhas corporais sinuosas ou retilíneas e posições rebuscadas. Ainda de acordo com Willi Ninja, “o nome da dança foi

tirado da revista ‘Vogue’, porque alguns dos passos são das poses que vemos na revista.” (PARIS IS BURNING, 1990).

A partir disso, pensando na conquista de espaços pelo estilo, nos anos 1990, o *voguing* atingiu a cultura pop, quando Madonna lançou o clipe Vogue, que popularizou o estilo pelo mundo., considerado o avô do Vogue. Porém, todo o reconhecimento foi para a cantora. Dentro do Vogue, de acordo com os praticantes, existem diversas estéticas de composição da dança. Os estilos se diferenciam pela época em que nasceram e pela forma como são apresentados, representando em sua movimentação minorias.

Segundo Berté (2014) a letra da canção convida para dançar *vogue* e atenta para possíveis formas de perceber,

[...] o que e como vemos (What are you looking at?); perceber o context onde estamos (Look around); usar a imaginação (Allyou need is your own imagination, so use it); valorizar as diferenças para além das convenções de raça e gênero (It makes no difference, if you’re black or white, if you’re a boy or a girl); sentir-nos bonitos como somos, como superstars (Beauty’s where you find it. You’re a superstar); dançar (Let your body move to the music. Let yourbody go with to the flow); fazer pose, se posicionar (Strike a pose).A letra da canção Vogue parece jogar com os sentidos do termo vogue que, em inglês, pode significar a dança vogue, moda, pose e, ainda, aquilo que está em voga, que é popular. (BERTÉ, 2014, p. 71).

No videoclipe, os dançarinos se esmeram em posições, movimentos de dança, apoiando-se apenas em uma das pernas, manifestando equilíbrio, altivez e elegância na execução de formas coreográficas que sugere imagens de poses de modelos em revistas e de hieróglifos egípcios noutras tomadas, eles dançam, desfilam, fazem poses entre colunas gregas e quadros que projetam a sensualidade feminina, criados pela pintora polonesa Tamara de Lempicka (1898-1980). Dirigido por David Fincher(1962), o videoclipe “Vogue”, veiculou, por meio de suas imagens, a dança *vogue* antes restrita ao submundo gay estadunidense no contexto da *Ball culture*.

E, seguindo a linha de estilos criados em *clubs*, trago a explicação do estilo *House* foi criado dentro dos *clubs*, também na década de 1970, nascido dentro das danceterias, e o Dancehall, de origem jamaicana, não existindo um único criador.

Segundo o autor Colombero (2011), “as pessoas dançavam cada uma do seu jeito, e assim os passos e improvisos foram criados a partir daquele novo estilo, um aprendia com o outro os novos passos que foram sendo incorporados ao estilo” (COLOMBERO, 2011, p.4). Tem como característica marcante os *staps*, marcação de pisadas no chão. Alguns passos desse subgênero com este aspecto são: Farmer, Skate, Swril, entre outros. Na *House Dance*, segundo Colombero (2011 p.5), “o movimento é executado para cima, enquanto o corpo está descendo,

trabalha com muita movimentação de pernas dentro do estilo.”

Com a grande popularização do *Hip Hop* e das Danças Urbanas, os termos e suas origens foram se perdendo e, no caso específico do *Hip Hop*, perdeu-se o significado social do movimento, transformando-se apenas em passos e coreografias com objetivos de entretenimento, sendo somente o *Breaking* como afirmei anteriormente um estilo de dança próprio da cultura *Hip Hop*, sendo os demais estilos apropriações das Danças Urbanas. A indústria musical se apropriou disso, criando coreografias de dança em estúdios. Esse “*Hip Hop* de estúdio”, também caracterizado como “*New Style*” ou também L.A Style (Estilo de Los Angeles), é a dança comumente vista sendo dançada em músicas Pop, R&B, videoclipes, shows e comerciais.

Assim, muitas pessoas começaram a aprender por conta própria. Com isso, hoje em dia existe uma mistura muito grande entre os estilos, uma vez que, dificilmente, uma pessoa se prende a uma única modalidade, buscando inspiração para novos vocabulários de movimentos em outros estilos de dança. Dessa forma, nos encontramos em uma época onde os dançarinos de Danças Urbanas possuem uma pluralidade muito grande de conhecimento de diversos estilos, mas nem sempre conhecem os fundamentos ou a história por trás deles. Isso pode trazer problemas no sentido de se perder as raízes e a história das Danças Urbanas.

Somado a isso, percebo que em muitos estúdios de dança, principalmente a partir da minha experiência aqui no Rio Grande do Sul, existem muitas pessoas apenas executando movimentos em músicas de *Hip Hop*, sem conhecer a essência da cultura, ou melhor, sem conhecer a história por trás das técnicas dos estilos que definem as Danças Urbanas. Muitos Coreógrafos(as) não se informam das nomenclaturas fundamentais das técnicas das Danças Urbanas, não sabendo sobre o básico de *Popping*, *Locking*, nada de Boogaloo ou o básico da história da cultura, sendo um pouco problemático em se tratando de escolas de dança e padronização dos estilos.

As histórias dos estilos citados acima se misturam, muitas vezes, pois naquela época tudo foi surgindo em paralelo em diversos lugares dos Estados Unidos, portanto é difícil pontuar exatamente quando, onde e quem criou esses estilos e seus passos, os que serviram de base para a estrutura dessas danças. A cultura é dinâmica e possui muitos fatos ligados à história. Não identifiquei uma ordem exata do surgimento dos diferentes estilos que compõe as Danças Urbanas. A partir de toda essa contextualização dos estilos de dança, podemos perceber que apenas o *Breaking* foi criado exatamente nas ruas, durante as *Block Partys* (festas de rua), que deram origem à cultura *Hip Hop*.

Os demais estilos de dança tiveram diferentes ambientes para sua criação como Clubs

(danceterias), programas de TV, concurso de talentos estudantis, entre outras localidades do meio urbano. Por conseguinte, saliento que neste trabalho estudei apenas alguns dos muitos estilos existentes, aqueles que atualmente possuem mais estudos de caráter científico no Brasil, e também por estarem mais próximos da minha realidade como dançarina dentro da cidade de Santa Maria – centro do estado do Rio Grande do Sul.

2.3 CAPÍTULO III - DANÇAS URBANAS: A CULTURA HIP HOP COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADE

Este capítulo compreende os conceitos sobre identidade, cultura e patrimônio cultural, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais – EC. Com o intuito de abordar através do registro da memória a luta constante das Danças Urbanas na busca por espaços na sociedade, desde sua saída da periferia até alcançar grandes centros urbanos. Aqui, apresentarei conceitos importantes que contribuirão no entendimento da formação da cultura *Hip Hop*, tais como: representações, estereótipos, preconceitos, minorias, hegemonia, resistência (contracultura) e subversão, mostrando a transição desse movimento de uma cultura interpretada como marginal para uma cultura central (mundial). Além de aproveitar essa ideia de conquista de espaços para mostrar que entre as ressignificações das Danças Urbanas, estão as de gênero, começando pela conquista e posições de destaque das mulheres dentro das Danças Urbanas.

2.3.1 Cultura, patrimônio cultural (e dança)

A partir do exposto, busco compreender a cultura *Hip Hop* pelo viés dos Estudos Culturais e conceituar as questões de cultura, identidades e patrimônio cultural. Os EC tem caráter interdisciplinar, perpassando diversas áreas: literatura; sociologia; linguística; história; como também os estudos de mídia e comunicação. Para Stuart Hall (2000, p.31),

Houve aproximações seletivas com diversas linhas de teorização e análise, nas ciências humanas e sociais, para estabelecer-se a matriz intelectual a partir da qual os "estudos culturais" se desenvolveriam. Sem entrar em detalhes, para se obter uma ideia dos diferentes discursos teóricos em que os estudos culturais se apoiaram, seria necessário referir às tradições de análise textual (visual e verbal), à crítica literária, à história da arte e aos estudos de gênero, à história social, bem como à linguística e às teorias da linguagem, na área das humanidades. Nas ciências sociais, aos aspectos mais interacionistas e culturalistas da sociologia tradicional, aos estudos dos desvios e à antropologia; à teoria crítica (por exemplo, à semiótica francesa e aos teóricos pós-estruturalistas; Foucault; a "Escola de Frankfurt"; os autores e autoras feministas e à psicanálise); aos estudos do cinema, da mídia e das comunicações, aos estudos da cultura popular.

Somado a isso, pensando na contextualização histórica, os estudos culturais surgiram na Inglaterra, em meados do século XX, para Hall (2000, p.31),

Foi nos anos 1960, com o trabalho de Lévi-Strauss e Roland Barthes na França, e de Raymond Williams e Richard Hoggart, no Reino Unido, que a "virada cultural" começou a ter um impacto maior na vida intelectual e acadêmica, e um novo campo interdisciplinar de estudo organizado em torno da cultura como o conceito central - os estudos culturais.

Vale ressaltar que seu surgimento se dá em um cenário de reestruturação social, no período pós-guerra. Inicialmente eles organizaram-se através do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), fundado por Richard Hoggart, em 1964, devido à mudança de valores da classe operária da Inglaterra no pós-guerra.

Eles surgem ligados ao departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham, sendo um centro de pesquisa e pós-graduação dessa mesma instituição. Suas pesquisas focavam na cultura contemporânea da sociedade, formas culturais, instituições e práticas culturais e nas relações entre a sociedade e as mudanças sociais. E se afirmaram na década de 70 (ESCOSTEGUY, 2001, p. 148).

Em sua primeira etapa, os Estudos Culturais centravam-se nas condutas desviantes, sociedades operárias, instituições e linguagens e no modo como os produtos culturais abordam estes temas, visto que entendem os produtos culturais como agentes de reprodução social e construtores de hegemonia. A partir disso, explico que, segundo Johnson (2010), a cultura se estabelece por meio de relações de poder e dominações, onde estes fatores

Estão interligados com as relações sociais, sejam elas relações de classe, gênero, etnia, hierarquias, etc. A cultura em si envolve processos de apropriação de poder e subordinações e devido a isso, ela é um campo onde ocorrem lutas onde grupos culturais reivindicam satisfazer suas necessidades. (JOHNSON, 2010, p.15).

O *Hip Hop* é um exemplo dessas relações sociais citadas por Johnson (2010), sendo um campo que reivindica suas necessidades, buscando uma ressignificação social de sua identidade cultural, sendo vista como “uma construção simbólica de sentido” (PESAVENTO, 2008, p. 89). A construção da identidade está muito relacionada com a matéria-prima fornecida pela história, memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso, Castells (2002, p.22) entende,

[...] por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significados. Para um determinado indivíduo ou

ainda um ator coletivo, pode haver múltiplas identidades. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na autorepresentação quanto na ação social.

Existem várias concepções acerca da identidade, sendo que elas variam de acordo com o povo, valores éticos e morais, etnia, língua, costumes, religião, culinária e traços específicos. Falar de identidade é perceber mudanças e diversidade de comportamentos. Por exemplo, ao estudar a identidade cultural das Danças Urbanas, estou falando de um grupo de indivíduos que interiorizaram determinados significados e valores dessa cultura para si, isto é, de um grupo de indivíduos unidos pelo movimento *Hip Hop* e por suas características específicas, que vão desde vestimentas até comportamentos.

A identidade de um indivíduo também é definida por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade. Segundo Castells (2002), não é difícil concordar que toda e qualquer identidade é construída, já que a construção da identidade está relacionada também à matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso.

Somado a isso, de acordo com a perspectiva dos Estudos Culturais, Williams (1992, p. 9) atribui à cultura o papel de estabelecer um “bem” comum e influenciar os modos de pensar. Assim, entendo que ela é fundamental para a produção de significados em um terreno de lutas e negociações entre os grupos envolvidos (FRANÇA, 2017).

A forma de se garantir a preservação dos valores culturais da sociedade e a inserção do patrimônio cultural no cotidiano das comunidades passa necessariamente por ações voltadas para a sensibilização dos cidadãos, sujeitos da transformação social e importantes agentes para se alcançar o desenvolvimento sociocultural. Ao pronunciarmos a palavra patrimônio nos vem logo à mente a noção de bens, objetos de valor, memória, herança, algo que se constrói e se acumula com o passar do tempo, podendo assumir valores não só econômico ou de uso, mas afetivo e até mesmo simbólico, desde que com eles nos relacionemos pelo vínculo do apoderamento. Ao falar de Danças Urbanas estamos associando a cultura a formas de expressão, modo de falar, de criar, de fazer, de viver, usar são bens imateriais que se incorporam a alguém e na coletividade, de tal maneira que passam a referenciar uma identidade.

Partindo desse exemplo, de forma mais ampla, percebo que o conjunto de bens de valor com significado coletivo, a considerar a sua singularidade, representa o patrimônio de um grupo de pessoas, de um país ou até mesmo da humanidade. Ainda, patrimônio tem relação intrínseca com a cultura - o conhecimento que vai sendo acumulado num processo dinâmico de aprendizado por um indivíduo ou grupo social, durante a sua trajetória e que é transmitido às

novas gerações como legado cultural. Portanto, é a herança cultural acumulada ao longo do tempo pelos homens, agentes das realizações e história de uma sociedade, que denominamos de patrimônio cultural.

A cultura *Hip Hop* vai além de uma subcultura, ela é uma cultura própria, já que está associada a uma cultura de rua, uma vez que suas origens estão nas ruas de Nova Iorque, mais concretamente no bairro *Bronx*. Ela é um movimento caracterizado pelo senso crítico e grupos de resistência. Ele busca constantemente visibilidade, seja através da arte com o grafite, da música com reflexões sociais por meio do *Rap* e da dança com gestos e movimentos associados a elementos históricos e culturais vivenciados pelos sujeitos que dançam. A cultura do *Hip Hop* procura diariamente romper barreiras e lutar por um espaço dentro da sociedade e, para isso, encontrando espaços na mídia televisiva.

Os meios de comunicação de massas sempre tiveram potencial para criar e alimentar comunidades culturais em relação a grupos sociais já demarcados, reforçando um sentido de identidade cultural partilhada. [...] televisão e rádio juntavam vastas audiências, gerando “comunidades imaginárias”. Essa integração nem sempre deu espaço à ação diferenciada ou a visibilidade de identidades diferenciadas, tendo em geral assumido os contornos de massificação. (SILVEIRINHA, 2002, p.9).

Mas, antes de adentrar nas especificidades sobre as características da cultura *Hip Hop*, vou explicar um pouco mais sobre as definições gerais dos aspectos a serem analisados e estudados, começando pelo termo cultura. Do latim cultura, cultivar o solo, cuidar, cultura é um termo com várias acepções, em diferentes níveis de profundidade e diferentes especificidades. De um modo geral, e sem maiores questionamentos, Neto (2003) afirma que o conceito cultura designava o conjunto de tudo àquilo que a humanidade havia produzido de melhor – seja em relação a materiais artísticos, filosóficos, científicos, literários, etc. Nesse sentido, a cultura foi durante muito tempo foi pensada como única e universal. Única, porque se referia àquilo que de melhor havia sido produzido, e universal porque se referia à humanidade.

A partir da leitura do livro “A Noção de Cultura nas Ciências Sociais” do Sociólogo e Antropólogo francês Denys Cuche entre as definições de cultura é inerente à reflexão das Ciências Sociais, a partir disso destaco nesta pesquisa que para o autor a cultura parece fornecer a resposta mais satisfatória à questão da diferença entre os povos. Para Cuchê (2002, p.5),

[...] a cultura refere-se à capacidade de o homem adaptar-se ao seu meio, mas também adaptar esse meio ao próprio homem, em suma, a cultura torna possível a transformação da natureza, tornando-se um instrumento contra as explicações

naturalizantes dos comportamentos humanos. Desse modo, pode-se dizer que nada é puramente natural no homem, já que mesmo as funções humanas ligadas às suas necessidades fisiológicas são informadas pela cultura.

A partir disso, penso que as Danças Urbanas fazem parte de um coletivo cultural que se chama *Hip Hop* e pensando nos conceitos de cultura, Rocher (1982, p.198) afirma que é um conjunto ligado a maneiras de pensar, de sentir e de agir, mais ou menos formalizadas e que, sendo aprendidas e partilhadas por uma pluralidade de pessoas servem, duma maneira simultaneamente objetiva e simbólica, para organizar essas pessoas numa coletividade particular e distinta. Em outras palavras, segundo Fernandes (1999, p.10) a “cultura é o que permite as pessoas, através das experiências, descobrirem-se como ser com os outros no mundo”, isto é, enquanto ser ao mesmo tempo individual e social, e unificar objetivos coletivos.

A partir disso, penso que os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. Sendo assim, a ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Segundo Hall (1998, p.15),

[...] essa interpretação nos leva em seu conjunto, entender de quê se constituem nossas culturas. Contribuem para assegurar que toda ação social é cultural, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação.

Para Hall (1998, p.15) toda prática social depende e tem relação com o significado: consequentemente, a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social tem o seu caráter discursivo. A partir disso, pensando que estou fazendo um estudo de cultura a partir dos conceitos dos Estudos Culturais, partindo das definições citadas de cultura, para uma análise mais específica, de acordo com o objetivo deste capítulo, percebo que dentro dos estudos culturais ultrapasso a ideia de conceito de monocultura, por ser uma linha multidisciplinar. Assim, entendo que a melhor forma de compreender a cultura é compará-la com o conceito plural de culturas. O conceito de cultura simboliza tudo que é apreendido e partilhado pelos indivíduos de um determinado grupo e confere uma identidade dentro de um grupo de pertença. Na sociologia não existem culturas superiores, nem culturas inferiores, pois a cultura é relativa, segundo Neto (2003, p.40) “a cultura do Brasil não é igual

à cultura portuguesa, por exemplo, as pessoas diferem na maneira de vestirem, na maneira de agirem, com crenças, valores e nomes diferentes”. A partir disso, Turner (1994, p.45) explica que é “esta perspectiva de cultura na diversidade que está implícito um multiculturalismo crítico que vise mudanças culturais e que questione a hegemonia do grupo étnico dominante, que dê lugar a expressão das culturas minoritárias”.

A cultura contemporânea conforme Fernandes (1999) procura a sua autonomia na prática política, na atividade laboral, no relacionamento social, na produção da ciência, na elaboração do pensamento, na criação do imaginário coletivo e no ordenamento da vida pessoal, no interior exclusivo de cada um desses espaços. Percebo, pois, que não se pode falar de uma cultura, ou de uma forma de cultura, mas antes de culturas, ou seja, no plural. A partir disso, para Hall (1998, p.34),

A cultura é, portanto, nestes exemplos, uma parte constitutiva do "político" e do "econômico", da mesma forma que o "político" e o "econômico" são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõem limites. Eles se constituem mutuamente - o que é outra maneira de dizer que se articulam um ao outro. Assim, para sermos bastante precisos, deveríamos, de fato, reformular a concepção corrente de "cultura" apresentada acima: toda prática social tem condições culturais ou discursivas de existência. As práticas sociais, na medida em que dependam do significado para funcionarem e produzirem efeitos, se situam "dentro do discurso", são discursivas.

Na sociologia da cultura, alguns autores tendem a revelar o elemento unitário, enquanto outros acentuam a heterogeneidade que caracteriza as formas culturais num mesmo contexto social. Porém, sobretudo a partir dos anos 1970, foi se afirmando, de modo crescente, a tendência para se sublinhar o caráter variado dos significados culturais presentes numa determinada sociedade e a pluralidade das suas origens. A cultura surge então como um conjunto polivalente, diversificado e frequentemente heterogêneo de representações, códigos, leis, rituais, modelos de comportamento, valores que constituem, em cada situação social específica, um conjunto de recursos cuja função própria surge diferentemente definida consoante os momentos.

A cultura pode, assim, ser definida como um conjunto de formas simbólicas publicamente disponíveis através das quais os indivíduos, selecionando instrumentos diversos a fim de construir sua linha de ação, traduzam e expressem significados,

[...] um pouco como a caixa de ferramentas ou repertório, contendo símbolos, narrações, rituais e concepções de mundo, que os indivíduos, selecionando instrumentos diversos para a construção da sua linha de ação, possam utilizar em configurações específicas, que variam no tempo e espaço. (CRESPI, 1997, p. 17).

Segundo Crespi (1997), surgem nesse contexto, articuladas e discutidas, as distinções entre cultura dominante e formas de contracultura ou subcultura (por vezes também referida através da expressão da cultura de pobreza), ou de cultura de minorias. A partir disso, entre as culturas de elite e cultura popular ou de massas, entre cultura de classe e cultura dos movimentos, nas quais encontra geralmente expressão as realidades relacionadas com a idade (cultura juvenil), com gênero (cultura feminina), com a origem étnica (cultura étnica). De forma mais ampla, percebo que o conjunto de bens de valor com significado coletivo, a considerar a sua singularidade, representa o patrimônio de um grupo de pessoas, de um país ou até mesmo da humanidade. Todavia, patrimônio tem relação intrínseca com a cultura.

O livro “Educação Patrimonial Reflexões e Prática”, de Átila Bezerra Tolentino (2012) explica que o conhecimento que vai sendo acumulado num processo dinâmico de aprendizado por um indivíduo ou grupo social, durante a sua trajetória e que é transmitido às novas gerações como legado cultural. Para o especialista em políticas públicas e gestão governamental Tolentino (2012, p.5) “a herança cultural acumulada ao longo do tempo pelos homens, agentes das realizações e história de uma sociedade, que denominamos de patrimônio cultural”.

Somado a isso, entendo que o produto da construção coletiva de uma sociedade é o que faz a diferença entre elas, distinguindo-as de outras, criando daí o verdadeiro sentido de identidade que vem a pertencer a todos(as) os(as) cidadãos(ãs). Neste sentido, ao meu entender tudo que é produto da ação consciente e criativa das pessoas sobre o meio em que vive pode ser patrimônio cultural.

Acredito que a forma de se garantir a preservação dos valores culturais da sociedade e a inserção do patrimônio cultural no cotidiano das comunidades passa necessariamente por ações voltadas para a sensibilização dos(as) cidadãos(ãs), sujeitos da transformação social e importantes agentes para se alcançar o desenvolvimento sociocultural. As pessoas ao pronunciarem a palavra patrimônio explicam que vêm logo à mente a noção de bens, objetos de valor, memória, herança, algo que se constrói e se acumula com o passar do tempo, podendo assumir valores não só econômico ou de uso, mas afetivo e até mesmo estratégico. As Danças Urbanas são patrimônio cultural, um de seus elementos, dentro do movimento do *Hip Hop*, já que a partir dele que a dança tem uma contextualização histórica e preservação de memória na formação de identidade.

Por conseguinte, percebo que ao longo dos anos, a cultura *Hip Hop* foi se moldando em busca de adquirir credibilidade na conquista por espaços, tendo contribuição da mídia televisiva e espaço cibernético no quesito popularização.

2.3.2 A dança e a cultura juvenil como identidade: no palco, na sala de aula, na rua

Neste subcapítulo começo citando a professora e referência em pesquisa na área da dança, Helena Katz com o texto “A cidade e a dança que acontece nos palcos”, neste contexto, a autora Katz (2010, p.1) explica que “a comunicação em rede vem desempenhando um papel transformador naquilo que podemos identificar como “Danças Urbanas” (cultura popular, folclore, entretenimento)”. A partir da explicação, entendo que na atualidade essas danças estão no corpo dos bailarinos profissionais em uma medida diferente daquela que a história da dança contava, já que hoje os bailarinos que dançam no palco, não separam a dança que realizam profissionalmente da outra, que praticam socialmente. Para Katz (2010, p.2) o “novo de agora é que isso se dá com processos de midiaticização de alcance mundial, que produzem consequências novas”.

Voltando ao contexto histórico das Danças Urbanas, pensando no quesito social da dança, uma vez que ela nasce desses contextos e surge como uma forma de identificação pessoal e coletiva de expressar sentimentos, afirmo que desde sua origem a Dança de Rua se populariza no meio urbano, a partir disso, essa ideia ganha força quando Guarato (2008, p.28) nos diz que “a Dança de Rua surgiu através dos negros nas metrópoles norte americanas, através da incorporação de diferentes estilos, inicialmente tendo base o *Break*, o *Jazz* e o *Funk* como identidade marcante.” A Dança de Rua segundo Santos (2011) constitui-se numa forma popular de dançar, pois ela representa as manifestações e o modo de vida de muitos jovens. No final dos anos de 1960, a Dança de Rua passa a ser um elemento do Movimento Cultural denominado *Hip Hop*, que ainda incorporava expressões artísticas como o *Rap*, *Graffiti* e a música através dos *Djs* representando uma identidade cultural.

Somado a isso, adentrando para as reconfigurações da identidade das Danças Urbanas ao longo dos anos, dando enfoque para proposta deste capítulo, para além da mudança de alcance e popularização, que variou de performances no meio urbano (cidade) para a comunicação em rede (mídias televisivas e cibernéticas) que permitiram um alcance mundial deste estilo de dança, sigo apresentando um conjunto de mudanças que confirmam essa reconfiguração de identidade, assim inicia pelas nomenclaturas, a começar pelo nome da dança.

Retomando a história, nos anos 1970, quando essa dança surgiu nos quarteirões da cidade do Bronx, o estilo se chamava *Break*, se tornando mais adiante, a partir da popularização e diversidade de estilos, o nomeado *Street Dance*. Ao chegar ao Brasil, a tradução popular/literal para esse estilo de dança se tornou “Dança de Rua”, porém como esse termo delimitava esse estilo de dança como uma cultura de rua e estereotipada para um estilo da

periferia, entre as pesquisas o estilo passou a ser denominado Danças Urbanas, por se caracterizar por ser um estilo que surgiu na cidade, no meio urbano, que não o delimitaria para uma cultura única e exclusiva das ruas, começando aí umas das primeiras reconfigurações de identidade cultural desse estilo de dança, vindo na mudança de nome um meio de conseguir novas oportunidades por espaços dignos na sociedade, desmistificando preconceitos.

Em entrevista, o pesquisador brasileiro e coreógrafo referência em Danças Urbanas Frank Ejara (2017) corrobora a colocação acima trazendo mais explicações sobre a intenção dos praticantes das Danças de Rua em alterar o nome para Danças Urbanas. O pesquisador Ejara (2017) explica que o termo está carregado de preconceito por conta da palavra rua. Conta que passou por muitas dificuldades quando montava seus espetáculos para sua companhia de dança e os tentava vender para teatros, pois era sempre questionado a respeito da terminologia dança de rua, e desejarem apresentar em um palco de teatro e não na rua. Ele diz que,

[...] quando você faz dança de rua e você vive no meio de trezentas, quatrocentas pessoas dentro do evento que sabem o que você tá falando, ninguém encara que isso é um grande problema, mas quando você chega pra alguém que nunca ouviu falar o que você tá fazendo, você fala dança de rua, você vai ouvir que é dança de mendigo, é dança de menino abandonado, é dança que você dança no farol [...]. (EJARA, 2017, p.70).

A partir da explicação de Frank Ejara (2017) entendo que a mudança de nomenclatura do nome Dança de Rua para *Street Dance* ou Danças Urbanas, vem com o intuito de buscar terminologias mais adequadas que desconstruam preconceitos ligados à cultura, claro que isso não irá anular a história e nem mesmo a identidade cultural, porém essa reconfiguração de nomenclatura é um passo inicial de buscar agregar valor ao estilo de dança.

Seguindo a entrevista, Ejara (2017)²² me explica que quem criou inicialmente essa ideia de mudança de nomenclatura foi um alemão e pesquisador da dança, chamado Storm Robitzky, que também percebia os mesmos preconceitos ao termo Dança de Rua. A partir disso, na Alemanha, começou a utilizar o termo *Urban Tanz* ao invés de *Street Dance*. Assim, Ejara (2017) conhecendo o dançarino, traduziu o termo para Danças Urbanas e começou a utilizar a nomenclatura, a qual apresentou bons resultados para sua companhia, a Discípulos do Ritmo. Ele conta que “[...] era muito difícil vender os espetáculos, pois os curadores de teatros apresentavam certo preconceito quando o grupo apresentava sua ficha técnica constando o nome Dança de Rua [...]”.

²²Na graduação e com auxílio da rádio universidade para um trabalho na matéria “entrevistas” no curso de jornalismo entrevistei Frank Ejara no ano de 2017, pensando na produção de uma biografia, a partir da revisão da entrevista incluí falas nesta pesquisa por serem de extrema relevância.

Assim que passou a utilizar Danças Urbanas, as pessoas se interessavam para saber o que seria aquele estilo. Para Ejara (2017),

[...] o preconceito foi quebrado apenas com a mudança de nome, e no mesmo ano em que fez a mudança de termo, grandes festivais brasileiros como o Passo de Arte de Indaiatuba e o festival de Joinville de Santa Catarina, mudaram suas noites competitivas de nome passando a utilizar Danças Urbanas para a modalidade de dança [...].

Para iniciarmos essa empreitada, começo destacando a principal diferença das Danças Urbanas para as Danças de Rua. Enquanto na Dança de Rua a configuração de movimentos e gestos que compunham a dança é identificada pela ausência de regras definidas, dando preferência à hibridação, as Danças Urbanas como foi proposta por Ejara, assume outra postura, a de se esforçar em nomear, segmentar e separar técnicas e estéticas em danças distintas. Essa diferença é crucial, pois, apesar de ambos os termos funcionarem como um formato de leque, o que ocorre dentro desse leque são modos diferentes de organização do corpo que dança. Enquanto na Dança de Rua havia uma indistinção de técnicas e estéticas, sendo valorado a mescla entre diferentes danças, as Danças Urbanas promove uma espécie de racionalização e sistematização dessas danças, resultando na separação entre elas.

Foi com as Danças Urbanas que nomes como *Hip Hop Dance*, *House*, *Locking*, *Popping*, *B.Boying*, *Krumping*, *Vogue*, *Dancehall*, dentre outras nomenclaturas, passaram a ser empregadas, sendo cada uma delas consideradas específicas e detentoras de seus fundamentos que fornecem elementos para suas técnicas e estéticas de dança. Desta forma, ninguém aprende ou dança efetivamente Danças Urbanas, a pessoa pratica e se vincula a uma ou mais técnica e estética de danças que são agrupadas dentro de um leque Danças Urbanas. A ideia de que existe um alicerce para a dança, reivindica a existência de algo que seria imprescindível saber, ter ou fazer, para poder requerer seu pertencimento a uma tradição em dança. Com a noção de fundamento, Ejara não desloca apenas os critérios técnicos para se dançar, mas também, as pessoas onde a autoridade se localiza e quem são os chamados “fundadores” dessas danças, estabelecendo cronologia e descendência rastreável.

Para abrir espaços para esse estilo em academias, o termo Danças Urbanas teria menos preconceitos e chamaria mais a atenção do que o termo Dança de Rua. A partir disso, falando da sua inserção dentro das academias, para além da reconfiguração da nomenclatura da dança, os próprios estilos de dança começaram apresentar uma separação cultural também de acordo com as novas gerações.

Costa (2005) explica que nas danças da cultura *Hip Hop* existem dois termos: o *Old*

School (Velha escola) que seriam os jovens que fizeram parte do movimento na época em que ele começou a se constituir, e que se preocupam em difundir fatos ligados à sua história e compromissos sociais. Enquanto a *New School* (Nova escola) seriam os jovens que praticam as danças dentro de academias como forma de lazer, mas que não se preocupam em passar adiante a formação histórica e cultural das danças desta cultura, mais ligado a ideia de dançarino que Katz (2010) coloca no início do capítulo relacionado ao termo corpomídia, que será melhor abordado em seguida.

No Rio Grande do Sul, a partir da minha experiência como dançarina por volta dos anos 2000 dentro das Danças Urbanas praticamente só aparecem composições e sequências desenvolvidas dentro da ideia de “New School”, uma nova reconfiguração de estilo de dança marcado mais pela performance do dançarino e interpretação musical, em detrimento de passos marcados e enraizados na história que demarcam o que nominamos geração “Old School”.

Na geração *Old School*, para Katz (2010, p. 4-5) ,“as danças da cultura *Hip Hop*, que são muitas, atuavam, portanto, como formas transversais de comunicação entre grupos heterogêneos, fazendo da sua movimentação e da sua voz uma ação denunciadora da ditadura cultural que tenta nos calar, ou seja, os estilos de dança em sua origem procuravam retratar uma realidade local e identidade cultural de um determinado grupo de pessoas, identificando uma época e história. Entendo que a dança significava uma forma de protesto da realidade contra os preconceitos que determinado bairro enfrentava, encontrando na cultura uma forma de ter voz e agregar valor à sua identidade cultural.

Diferente dos tempos atuais, que procuram inovar passos de dança e estilos, em busca de maior visibilidade na mídia televisiva e cibernética, não dando enfoque para a história da cultura *Hip Hop*, tendo ênfase no desempenho. Muitos aderiram às danças da cultura *Hip Hop* para estar na moda, mas poucos compreendem a história que envolve a criação dos estilos dentro das Danças Urbanas. A partir disso, entendo que as Danças Urbanas são uma forma de cultura que traz voz para muitos dançarinos através de passos de dança e que essas modificações de identidade e nas formas de estratégias são meios encontrados para cada vez mais conquistar visibilidade na mídia e consequente espaço na sociedade.

A partir disso, trago para corroborar essa explicação a citação do autor Rey (1997), o qual explica que os objetos, fenômenos e fatos da realidade sociocultural afetam o desenvolvimento subjetivo. Ou, como diz o autor, “a subjetividade se afeta por aqueles eventos cujos efeitos são traduzíveis às suas formas constitutivas” (REY, 1997, p. 109). A influência de elementos externos se define por um processo de relação que se faz compatível com o subjetivo. Essa forma de compatibilidade, como explica o autor, não quer dizer uma

coincidência, mas, uma possibilidade de objetos externos ganharem valor nas formas qualitativas que caracterizam a organização subjetiva. Dessa forma, compreendo a partir do autor que as “informações do meio se instalam no corpo” que, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, “mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca” (REY, 1997, p. 71). Corpo, ambiente e cultura se ajustam permanentemente num fluxo contínuo e ininterrupto de interações e transformações. A partir disso, Katz (2010) também ajuda entender mais sobre essas mudanças, explicando que,

O ambiente no qual uma informação é produzida, transmitida e interpretada, nunca é estático, mas uma espécie de contexto - sensitivo – por isso, as trocas entre corpos e ambientes são possíveis, e o corpo, que está sempre transitando por vários ambientes/contextos, vai trocando informações que tanto o modificam como modificam os ambientes. Evidentemente, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência de cada ser vivo, nesse processo de cotransformações que não estanca entre corpo e ambiente. (KATZ, 2010, p. 123).

Pensando que a tecnologia predomina nos tempos atuais, os dançarinos tem se adaptado ao meio e introduzido em suas coreografias, características que repercutem na mídia. Para Katz (2010) o termo corpomídia justifica um pouco dessa reconfiguração de estilos e forma de dançar entre os dançarinos, ela coloca que: “o entendimento de corpomídia colabora para a instauração de outro modo de pensar o corpo. Propõe um corpo que troca informação com o ambiente no qual se encontra, e o apresenta como uma coleção de informações que se modifica”. (KATZ, 2010, p.5).

De acordo Greiner (2001) e Katz (2010) a partir da leitura da tese do Professor Doutor e Pesquisador em Dança, Odailso Berté de título “Corpos se (mo)viendo com imagens e afetos: dança e pedagogias culturais” pude entender mais sobre essa relação entre informações e performance, apresentadas e propagadas por meios midiáticos de comunicação de massa como televisão, rádio, jornal, internet, etc. o que me fez entender que o corpo como uma forma de mídia, mediação, adota para sua construção coreográfica informações que chegam a ele ou com as quais ele se depara, colaboram para o seu design, com seus modos ser, agir, pensar, o (trans)formam e o modificam (re)desenhando diferentes formas de interfaces. Por meio desses processos as autoras afirmam que o corpo humano pode ser visto como um exemplo, uma mídia, para se ver/pensar acerca dessas constantes imbricações. Assim, para Greiner e Katz (2001), o corpo como mídia, se refere à possibilidade de entendê-lo como resultado provisório de fluxos contínuos nas relações natureza/cultura, procedimentos e práticas de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação. Nessa perspectiva, as autoras propõem o conceito de “corpomídia”.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo (GREINER; KATZ, 2005, p. 130-131).

Então, para concluir essa ideia de corpomídia que se associa a uma das reconfigurações das Danças Urbanas em se tratando de mudança de performance e meios de construção da dança, percebo que o dançarino ao se sentir desafiado por informações, imagens, eventos e fenômenos do ambiente, através de relações que estabelece e das quais faz parte, questiona o que já sabe, interpela a novidade, seleciona, agrega, processa, transforma. “A informação internalizada no corpo não chega imune. É imediatamente transformada [...]. Não há estoque, apenas percursos transcorridos e conexões já experimentadas” (GREINER, 2005, p. 43).

A partir disso, seguindo essa ideia de reconfiguração e busca por popularidade e desmistificação de preconceitos, outros termos foram mudando ao longo dos anos, comprovando essa reconfiguração da identidade cultural da dança em relação ao seu surgimento. No início, dentro do estilo de dança *Breaking*, em busca de amenizar a violência e os problemas locais que havia nos bairros periféricos, as brigas e formas de violência se tornaram disputas de dança entre dois dançarinos que se desafiavam, uma das estruturas fundantes da Dança de Rua e, ainda hoje, é a mais difundida forma de apresentação desta linguagem, tendo sido nomeada como racha, nos primeiros indícios do movimento *Hip Hop* no Brasil. A pista de disputa parece democrática, trata-se de um espaço delimitado por uma roda de onde um espectador desprende e vira dançarino ao adentrá-lo.

Embora o racha pareça estar franqueado a todos, os movimentos que são apresentados pelos participantes revelam ser uma arte para iniciados, que demanda técnicas corporais e saberes estéticos, para que o bailarino se julgue apto e se aventure a entrar na roda. Neste processo, “os atores do mundo *Hip Hop* vão se construindo como dançarinos, deparando-se com novas técnicas corporais, dentro ou fora dos espaços de aprendizados formais” (COSTA, 2005, p. 214). A partir disso, entendo com os estudos, que uma das características originais da Dança *Breaking* se mantém, que é a apresentação em forma de duelo. Este formato, conforme explicado anteriormente é conhecido como racha, porém nos textos de divulgação atuais recebe o nome de batalha, com a ideia de desmistificar estereótipos em torno da palavra racha, que se associaria a uma cultura de rua, por exemplo. Hoje, as batalhas são realizadas em festivais e apresentam regulamentos e regras preestabelecidas, promovendo uma batalha não violenta por

meio da arte.

Para adentrar mais nas discussões a respeito da dança e identidade cultural, trago nas reconfigurações a importância da cultura juvenil, responsáveis por lutar por muitas mudanças dentro da realidade das Danças Urbanas a meu ver, logo o público jovem são um investimento social. O comunicador e referência em pesquisas relacionadas a pedagogias culturais, Henry Giroux (2005) em entrevista para revista *Crítica de Ciências Sociais* focaliza o seu discurso nos aspectos gerais da educação, na educação para a cidadania e nos estudos culturais, Giroux (2005) oferece, através das suas propostas para a teoria e a prática educativas, aos teóricos e práticos da língua e da comunicação intercultural os fundamentos para a renovação das suas visões e das suas práticas. Para Giroux (2005), a pedagogia cultural ou pedagogia crítica,

[...] não se interessa apenas em oferecer aos estudantes novas formas de pensar criticamente e de agir com autoridade na sala de aula, também trata de preparar professores e alunos com as necessárias competências e conhecimentos que lhes permitam questionar crenças e mitos de raízes profundas que legitimam as mais arcaicas e discriminatórias práticas sociais que, por sua vez, estruturam todos os aspectos da sociedade, e ainda de os responsabilizar para a sua intervenção no mundo. Em outras palavras, a pedagogia crítica forja a crítica e a ação tanto através da linguagem do ceticismo como da possibilidade. (GIROUX, 2005, p. 134).

A partir disso, para o autor o papel essencial da cultura é de associar de forma eficiente os termos pedagogia e aprendizagem, especialmente no que diz respeito aos jovens. O papel que os acadêmicos e os trabalhadores da cultura podem assumir como intelectual do espaço público mostra a força constituinte que a cultura tem na formação da memória pública, da consciência moral e da atividade política. Para Giroux (2005),

[...] o significado da universidade, em especial das humanidades, enquanto esfera pública essencial para a manutenção de uma democracia viva e dinâmica, apesar do assalto das forças da empresarização, e da centralidade da juventude como um registro ético para avaliar a natureza da mudança do contrato social desde os anos oitenta e das suas implicações para um discurso mais amplo sobre a esperança e o futuro. As humanidades têm sido tradicionalmente tanto um refúgio como um instrumento para refletir sobre estes assuntos, embora em condições históricas com poucas semelhanças com o presente. (GIROUX, 2005, p. 135).

Somado a isso, entendo na definição de pedagogia crítica a própria vontade coletiva de reformar as escolas e de desenvolver modos de prática pedagógica em que professores e estudantes se tornem agentes críticos que questionem ativamente e negociem a relação entre teoria e prática, entre a análise crítica e o senso comum e entre a aprendizagem e a transformação social. Penso, no entanto, que com a pedagogia crítica os jovens adquirem novas formas de pensar criticamente e de agir com autoridade, o que prepara também as pessoas com

as necessárias competências e conhecimentos que lhes permitam questionar crenças e mitos de raízes profundas que legitimam as mais arcaicas e discriminatórias práticas sociais que, por sua vez, estruturam todos os aspectos da sociedade, e ainda de os responsabilizam para a sua intervenção no mundo. A partir disso, Giroux (2005) afirma,

[...] nas últimas décadas, tentei reavivar as visões penetrantes de teóricos como António Gramsci, Raymond Williams, Edward Said e outros que defenderam que a força pedagógica da cultura, no sentido mais amplo, se tem tornado num dos espaços políticos mais importantes na luta por ideias, valores e capacidade de ação. A educação permanente é um elemento fundamental do processo de criação daquelas identidades e valores que integram a narrativa do que constitui a política. (GIROUX, 2005, p. 137).

Os jovens representam muitas gerações, ligados à cultura, a meu ver e baseada nas teorias de Giroux (2005) as pessoas adquirem novos espaços de educação, que passam a ser conhecidas por reino da pedagogia pública, que considero essencial a qualquer noção de política, porque assim ficam aptos a reivindicar direitos. A partir disso, pensando na cultura *Hip Hop* percebo que o modo de vida dos jovens nas grandes metrópoles traz em seu bojo expressões de dança afeitas a um cenário urbano, onde a gestualidade fala menos de uma tradição herdada e mais de uma forma de estar na cultura, que mantém relações ora de ressonância, ora de dissonância com as culturas dominantes (mídia), buscando meios de se incluir na sociedade.

Por essa lógica de associação entre dança, cultura juvenil e identidade cultural, percebo como uma temática de grande relevância dentro da perspectiva dos estudos culturais o estudo das pedagogias culturais, as quais englobam questões da identidade, jovens, arte/dança e mídia. A partir de Berté (2014) compreendi que nas pedagogias culturais com a citação dos autores (AGUIRRE, 2011; GIROUX, 2005; KINCHELO; MACLAREN, 2010), diferentemente das práticas pedagógicas vigentes na escola e na universidade, as estratégias de poder que envolvem as relações entre mídia, corpo, imagem e educação também disciplinam e educam os corpos por meio de interações que adensam as oposições dominador/dominado, transmissão/recepção, erudito/popular. As Danças Urbanas são pedagogias culturais que educam - influenciam os jovens na formação das identidades, fora da escola. De acordo com o autor Santos (2006, p. 49) ao investigar discursos, práticas e representações que produzem significados sobre o corpo: “estas pedagogias propõem que a ênfase nestas questões busca “desconstruir/desnaturalizar determinados discursos que produzem e, portanto, governam os corpos a partir de diferentes instâncias pedagógicas culturais”.

A partir do momento em que os jovens estão inseridos na cultura, eles passam a se

considerar construtores dessa história e responsáveis por passá-la adiante e dar continuidade, tendo a função de mensageiros e multiplicadores. Assumem, espontaneamente, um compromisso social, por acreditarem que sua arte transmite valores que vão ser aprendidos por crianças e adolescentes (RECKZIEGUEL; STIGGER, 2005, p. 19).

Para muitos, a solução de enfrentamento dos problemas do dia a dia e de autoconhecimento foi a dança. As pessoas se identificavam com os filmes da época, em que os personagens eram pobres, saídos de periferias e bairros distantes, participavam de batalhas e com o talento corporal venciam outros dançarinos. A realidade encontrada nos filmes influenciou os jovens moradores de periferias que também buscavam uma forma de melhorar suas vidas. Raposo (2012, p. 2) defende que,

A música e a dança são formas privilegiadas de os jovens expressarem a sua experiência geracional, constituindo-se como um meio para refletirem sobre a sociedade contemporânea, construírem projetos de vida alternativos, reclamarem direitos e sonharem que dias melhores virão.

Silva et al (2010) explicita que a dança é uma ferramenta de cultura, um veículo importante para a criatividade e cidadania, ela é a principal fonte de informações culturais, de autoconhecimento e busca pela identidade. A partir disso, com esse movimento é possível mostrar que a dança vai além de passos e coreografias, e sim ela também é formada de significados sociais, culturais e históricos, com a importância que tem para quem pratica, e os valores que devem ser passados adiante. Silva et al (2010, p.3) justifica:

É preciso trabalhar com a dança no intuito de informar e mostrar as marcas culturais presentes, e desenvolvendo a consciência e o senso crítico do indivíduo. Assim, este indivíduo estará se posicionando historicamente e compreenderá que pode intervir no caminho da sociedade.

Acredito que com a dança e os outros elementos do *Hip Hop* o jovem passa a buscar sua identificação e novas formas de pensar, que muitas vezes estão relacionadas com o que já foi vivido, com suas experiências. Segundo Weller (2004) com essa conscientização o jovem passa a reconhecer e a valorizar suas raízes, além da identificação de seus valores inseridos naquela cultura.

Após trazer esse breve conceito sobre atitudes entre os jovens de encontrar na cultura *Hip Hop* meios de ter voz e valorizar sua arte, em busca de visibilidade, outro aspecto muito importante dentro deste capítulo e que representa uma das conquistas recentes dentro das Danças Urbanas, e que a meu ver também foi uma forma de resistência interna da cultura está

na inserção das mulheres nas Danças Urbanas, principalmente no estilo *Breaking*, visto inicialmente como um estilo de dança masculino por envolver em sua técnica muita força e gestuais de batalhas. A partir disso, o autor Silva (1998, p.20) explica:

O movimento *Hip Hop* se destaca pela sua importância social, cultural e política nas experiências juvenis contemporâneas. Jovens negros e latinos, frente ao desemprego e a violência, (re)elaboraram suas práticas culturais e iniciaram manifestações artísticas que permitiram a construção de um sistema simbólico que orientava suas vivências e atitudes forjando o que posteriormente foi chamado de movimento *Hip Hop*.

O movimento relata as carências materiais da periferia, buscando reverter esta situação através de eventos beneficentes, utilizando a arte como instrumento de contestação da vivência periférica, trazendo para o discurso público as condições da população. Os grupos se articulam para promoverem shows, manifestações, oficinas e grupos de discussão sobre temas, principalmente, relacionados à condição do negro e aos problemas enfrentados na periferia pela juventude, servindo como uma ferramenta de denúncia racial e social. No entanto, o *Hip Hop*, além disso, é de acordo com a análise histórica de como surgiu, um movimento onde os homens são em maior parte praticantes, sendo que a mulher veio conquistando aos poucos espaços na cultura.

A partir disso, após assistir os seguintes vídeos: “As minas das rimas: o universo feminino dentro da cultura hip hop” de Fernanda (2020) e “O Protagonismo Feminino no Break de Lopes (2020)” percebi a relevância de retratar sobre outras realidades e temáticas dentro da cultura *Hip Hop*, entendendo que outra reconfiguração importante e que vem crescendo dentro do movimento *Hip Hop* se refere à inclusão das mulheres na cultura. Durante as primeiras investigações sobre o *Hip Hop*, observando shows e eventos promovidos pelos jovens, havia uma tímida participação de mulheres no movimento. Nestes momentos de diversão, as mulheres quase sempre "acompanhavam" os homens. Esta (in)visibilidade levou-me a investigar a participação e as representações sociais acerca da mulher presentes no *Hip Hop* pelo fato de eu ser uma mulher praticante das Danças Urbanas inserida na cultura *Hip Hop*.

Começo por contextualizar a ideia de feminismo no *Hip Hop* sendo uma conquista que iniciou com jovens feministas que se aproximam da comunidade política, com uma mistura de opiniões. O movimento compartilha de muitas semelhanças com o feminismo negro e a terceira onda do feminismo, mas é distinto de autoidentificação que eleva suas próprias questões e cria seus próprios espaços políticos. Ao longo da segunda onda do feminismo, muitas construções foram desestabilizadas, incluindo as noções de "feminilidade universal", corpo, gênero, sexualidade e a heteronormatividade.

Os primeiros movimentos feministas, por volta da década de 1970 não apresentavam uma separação, sendo categorizado por dualismo: masculino x feminino; mulher x homem. Categorias essas que excluem a questão social, racial e também de geração. O que se deve problematizar é que dentro da igualdade da mulher em relação aos homens existem diferenças que devem ser respeitadas. Sylviane Agacinski em *Política dos Sexos* argumenta que,

A diferença, portanto, não é o contrário da igualdade, mas da identidade: duas coisas são idênticas ou diferentes mesmo, que um objeto possa ser idêntico e outro sob determinado ponto de vista. Desse modo, o homem e a mulher são diferentes por certos caracteres e semelhantes por outros.

Quanto à igualdade, ela se opõe à desigualdade, e não à diferença. [...] a igualdade das pessoas significa atualmente a igualdade de seus direitos civis políticos, e não fato de que essas pessoas sejam idênticas umas às outras por sua natureza ou mesmo por sua condição. (AGACINSKI, 1999, p. 163.).

O que se deve destacar aqui através da citação é que a luta por uma igualdade de sexo também é uma luta pelo reconhecimento das diferenças dentro dessa igualdade. Dentro das igualdades surgem diversas identidades femininas. No texto “As representações sociais da mulher no movimento *Hip Hop*” de Priscila Saemi Matsunaga a autora problematiza a representação da mulher no movimento, utilizando as letras de *Rap* como fonte de dados para análise, uma vez que a música *Rap* é a expressão artística com maior visibilidade, maior número de produtores e ouvintes, fazendo circular com maior alcance os significados e sentidos presentes no movimento, incluindo aí os significados atribuídos à mulher.

Esta categorização, ainda empírica, me forneceu dados para discutir sobre as possíveis identidades atribuídas à mulher, referentes à raça/etnia, classe social, valores morais e papéis sociais. Estas características estão presentes nas letras por meio de adjetivações, imagens, expressões que, no jogo discursivo, atuam distinguindo "quem sou eu/nós", "quem é o outro/eles", convencionando as "concepções" de mundo, construindo relações e produzindo ou reproduzindo estereótipos.

A mulher começou a se inserir na cultura *Hip Hop* a partir do *Rap*, passando por preconceitos desde o início em busca de conquistar cada vez mais seu espaço. O colunista Fábio Rogério (2017) da Revista *Raça* explica,

“[...] admiro várias vozes femininas, mas quando Sharylaine, a primeira a cantar no Brasil, falou comigo, foi marcante, assim como seu tom. Um dos primeiros sons femininos que também ouvi foi “Comandando Multidões”, da Rapper Sweet Lee.”

A partir disso, eu aproveito para citar uma fala de Sweet (2017) para Fábio em que ela afirma: “[...]antes as mulheres se vestiam como homem, com calças e blusas largas. A ideia era não se mostrar em um ambiente exclusivamente masculino, mas chamar atenção por rimar bem. Hoje em dia temos mais espaço para sermos mulher dentro do *Hip Hop*. Deixou aquela coisa de ser um homem feminino”.

A partir das explicações e pensando em contextualizar, trago a terceira onda do feminismo, que teve sua origem no meio da década de 1980, como uma resposta às iniciativas e movimentos criados pela segunda onda. O feminismo da terceira onda visou buscar as outras definições essencialistas da feminilidade feitas pela segunda onda que colocaria ênfase nas experiências das mulheres brancas de classe média-alta e é a percepção de que as mulheres são de "muitas cores e etnias". A terceira onda tinha uma interpretação pós-estruturalista do gênero e da sexualidade, elas enfatizavam a "micropolítica" e desafiavam os paradigmas da segunda onda sobre o que é e o que não é bom para as mulheres.

Sendo assim, essa época foi marcada por diversas líderes feministas, tais como: Gloria Anzaldúa, Bell Hooks, Cherrie Moraga, Audre Lorde, Maxine Hong Kingston e diversas outras feministas negras, procuraram negociar um espaço dentro da esfera feminista. Porém, entre todas essas líderes, neste texto dou destaque para Rebecca Walker (1992) a qual foi referência desses estudos sobre o contexto histórico do feminismo por ter sido símbolo do foco da terceira onda trazendo em seus estudos quebra de estereótipos em relação ao gênero.

Na sequência, a feminista Joan Morgan (1999) também foi referência e trouxe contribuições importantes para o feminismo *Hip Hop* explicando que sentia que o feminismo negro não estava preparado para considerar as questões das mulheres pertencentes a geração *Hip Hop*, baseado em uma tradição do feminismo negro, que enfatizava que o pessoal é político, porque a nossa raça, classe, gênero e sexualidade determinam a forma como somos tratados. Ela situava que o feminismo *Hip Hop* é diferente dos "tradicionais" feminismos, pois é uma maneira de pensar e de viver que é baseada em diferentes experiências de vida que o "tradicional" feminismo do “Movimento de Libertação das Mulheres”, que era de maioria branca e estava mais interessado em fazer avançar os direitos das mulheres do que os direitos civis.

Somado a isso, o feminismo *Hip Hop*, ganhou força, principalmente porque não havia espaços para jovens mulheres negras, porém, foi então que a ativista de direitos humanos, Souza Jamila (1998, p.7) afirma em seu livro “Can I Get a Witness” que: "Como mulheres da geração *Hip Hop*, precisamos de uma consciência feminista, que nos permite analisar como as representações e as imagens podem ser, simultaneamente, capacitadoras e problemáticas”.

Muitas rappers do gênero feminino, tais como Queen Latifah, incorpora e transmitem o feminismo, no entanto, ela não se identifica como feminista, porque ele é considerado muito branco, de classe média, e muito hostil aos homens negros. Como muitos homens e mulheres envolvidos na cultura *Hip Hop* não são brancos, eles têm uma maneira diferente de ver o mundo; um desejo de mudanças interseccionais nas esferas de como ambas as mulheres e pessoas não-brancas, são tratadas nos Estados Unidos.

No livro americano “*Hip Hop’s Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*” de Reiland Rabaka (1998, p.59) explica: "mulheres da geração *Hip Hop* têm consistentemente desconstruído e reconstruído o feminismo, ao falar das necessidades especiais de sua vida-mundos e lutas diárias e experiências de vida únicas." No processo, elas têm produzido uma inédita forma de feminismo um "funcional feminismo," de acordo com Morgan (1999, p. 61-62), que é "o compromisso de ‘manter isto real’ com relação à crítica do intertravamento e a sobreposição da natureza do sexismo, o racismo e o capitalismo na vida das negras e outras mulheres não brancas" .

Rabaka (1998) também explica a ligação entre a mídia, o *Hip Hop* e o feminismo: "Feministas *Hip Hop* compreendem de maneira crítica que as interpretações feitas pelos meios de comunicação fazem do *Hip Hop*", bem como a mídia amplamente dissemina histórias distorcidas sobre a cultura, na verdade, eles são parte da construção social e manutenção de raças, gêneros, classe, sexualidade, nacionalidade e outras identidades. Tudo isto é para dizer que, feminismo *Hip Hop* é muito mais do que o feminismo, pois centra-se em outras questões além dos problemas feministas: misoginia e o patriarcado.

A participação das mulheres nesse processo histórico e de legitimação do *Hip Hop* é inviabilizado desde sempre. Voltando para o Brasil, no início do movimento, os MCs se reuniam na Estação São Bento e por não terem acesso a sons com uma boa potência usavam latas de lixo para fazerem os sons que precisavam. Dentre esses Rappers, se destacavam Sharylaine, considerada uma das pioneiras no cenário do *Hip Hop* brasileiro. Em 2010, surge a “Frente Nacional de Mulheres no *Hip Hop*” que tem como principal objetivo dar destaque às questões raciais e sociais voltadas para mulher, fortalecendo assim suas identidades.

A grande reivindicação do movimento, por parte das mulheres, é que as demais mulheres tenham uma visão politizada e de valorização de si. A visibilidade “não paga as contas”, mas ajuda outras mulheres a se fortalecerem e não dependerem de espaços criados por homens. Além disso, é um primeiro passo para que mulheres tenham autonomia e consigam mais *views* em suas produções, desta forma Rappers, *B.girls* e Grafiteiras reivindicam seus direitos para a sociedade. Nesse sentido, acredito que a afirmação de Simone de Beauvoir

(1980) ajuda nesse contexto em que ela diz,

[...] não se nasce mulher, torna-se mulher, é de grande relevância para a construção da identidade feminina. No hip hop, tornar-se e ser mulher envolve um processo histórico e sociocultural. A principal luta por parte das mulheres no movimento *hip hop* é de valorização a identidade feminina, dando destaque não só a questão racial e social, mas fazendo com que isso seja problematizado com a inserção da mulher. (BEAURVOIR *apud* LIMA, 2014).

A partir disso, pensando em produção, se for comparar as produções entre homens e mulheres, percebo que as letras escritas por mulheres falam sobre suas experiências pessoais, quem são, onde vivem, revelando como se veem, como constroem suas identidades. As letras dos homens possuem um conteúdo, de forma geral, mais abrangente, acontecimentos que ocorreram no bairro, com outros e com eles mesmos. Esta forma de construção de narrativas, porém, não é "exclusividade" dos homens (a Rapper referência no Brasil Nega Gizza possui letras mais abrangentes), mas está mais presente na produção destes. Posso pensar que esta distinção fornece dados sobre como as mulheres exercem em sua fala o direito de expressar sobre suas próprias experiências. A partir disso, uso Butler (2008) que explica,

Os espaços públicos são delimitados para a mulher, e o principal argumento para essa delimitação é de que existem obrigações que ela deve cumprir, como ser mãe, dona de casa, não ter idade suficiente e porte físico para desempenhar determinadas atividades que o homem pratica. Dentro da ótica do *hip hop*, onde é categorizado como uma cultura de rua, esse espaço no senso comum é restrito para a mulher. (BUTLER, 2008, 1372).

Adentrando para análise do sentido da mulher dentro das letras do *Rap*, percebo que a mãe é a autoridade na periferia, estando presente nas letras do Rap como uma mulher conservadora, associando-a ao espaço privado e ao cuidado do outro (filhos e maridos), podemos pensar que nas letras de rap a condição econômica da qual os/as *Rappers* falam e vivenciam influência na construção do "ser mãe". As mães, no contexto periférico, são a expressão de que o sujeito pode manter-se "firme" diante das adversidades da vida, segundo Porto (2004, p.141), baseado em dados da pesquisa:

A mulher brasileira nos espaços públicos e privado, realizada em 2001 pela Fundação Perseu Abramo, afirma que 76% dos lares brasileiros as mulheres participam da composição da renda familiar, e 32% deles são providos principalmente pelas mulheres.

Em algumas letras há uma positivação da sexualidade feminina quando fala das mulheres negras. Exemplo disto é a música Tributo às mulheres negras, que, além de trazer questões que são realidade no nosso país, como a discriminação racial em relação à ocupação

em postos mais elevados de trabalho e a quase inexistência de imagens positivas do negro na mídia, trabalha também com uma essencialização da feminilidade da mulher negra. Nesta positivação, opera uma compreensão de que ela é a "mulher brasileira", mantendo entre outras coisas uma representação da mulher sensual ("deixa fluir todo o seu perfume"). Não é mais a "mulata tipo exportação" da qual fala a letra *Larga o bicho*, da Rapper Nega Gizza, mas mantém-se a ideia de sensualidade e sexualidade inerente à mulher, em especial à mulher negra.

Esta "dimensão sexualizada" da mulher ora é utilizada para positivação da mulher negra, substituindo o lugar da "mulata tipo exportação" (representação da mulher brasileira para o comércio do turismo e para o próprio brasileiro), ora é utilizada de forma negativa para caracterizar a mulher como promíscua. Em algumas letras percebemos que a sexualidade da mulher é vista como promiscuidade quando vivenciada livremente. Uma das características atribuídas à mulher é sua força, sua luta. Nas letras, esta dimensão aparece associada a uma condição de ser da periferia e de ser negra. A mulher, a não ser quando se trata da "mulher objeto", é vista como uma batalhadora, lutando e sofrendo com as adversidades da vida.

Como mulher e estudante do *Hip Hop*, percebo que as autoras de suas letras também são autônomas e autoras de suas próprias histórias. Esta representação da mulher fornece referências para outras mulheres ocuparem espaços diferenciados, como espaços públicos. Esta busca de sentido revela que, para além da reiteração de concepções tradicionais da mulher, estão presentes tanto no discurso feminino como em letras produzidas pelos *hip hoppers* (a mãe, a esposa, a fidelidade), a mulher é vista, pela mulher *hip hopper*, "conversando" com a agenda feminista que reivindica, entre outras coisas, direitos sociais igualitários.

O *Hip Hop* reivindica um reconhecimento identitário positivado, alicerçado na positivação da negritude e da periferia (ainda que estes se sobreponham em muitos casos), apresentando em seu discurso, para a efetivação dessa, discriminações de gênero que reforçam o discurso geral/público sobre a mulher. O sentimento e a tentativa de inclusão reiteram, portanto, em relação à distinção de gênero, a supremacia masculina. A tentativa de reverter este quadro está presente, principalmente, no discurso das mulheres que fazem parte do movimento e reivindicam para si outras representações e relações. Elas apontam, portanto, que o *Hip Hop* "pode" se configurar de outra maneira, mas isto dependerá de suas lutas, das reflexões e dos debates.

Após contextualização histórica conceituando a aproximação das mulheres com o movimento *Hip Hop*, situo a trajetória para a dança, através do *Breaking*, estilo de dança onde predomina o machismo. Marcado por movimentos vigorosos, que exigem força e resistência. Por esse motivo, é um estilo predominantemente masculino, e geralmente não abre brechas para

que as mulheres protagonizem a cena.

A partir do contato com uma matéria da *B.Girl* Claudisséia Santos, que treina *Break* há 11 anos percebi que há ainda grande resistência por parte da cultura quando se trata de mulheres ocupando esse espaço do estilo *Breaking*. Claudisséia passou a ser conhecida como b-girl Ceia Santos. Após esse período, Ceia resolveu seguir a carreira solo como dançarina e educadora, viver da dança, viver do *Break*. Durante esse tempo a agora dançarina aprofundou-se na cultura *Hip Hop*, buscando conhecer mais sobre o movimento, tornando-se militante e ativista, divulgando o trabalho que é feito dentro do *Breaking* e defendendo a participação da mulher nesse meio.

Embora esteja envolvida há 11 anos no *Breaking*, Ceia conta para revista online “Trilha *Hip Hop*” que enfrentou, e ainda enfrenta, diversas dificuldades relacionadas às questões de gênero. A *B.Girl* relata,

No *Break* as mulheres praticamente não existem. Se fizermos uma relação de mulheres no *Hip Hop*, as menos valorizadas, as menos vistas, as que menos têm espaço e que menos estão na mídia são as *B.girls*. Porém, em partes isso vem mudando, começando pelo fato das mulheres terem quebrado dentro da dança o rótulo e estigma com as vestimentas, já que hoje dentro do movimento de vestem como mulheres, rompendo esse paradigma da estética.

Penso que desta forma, podemos mostrar para outras meninas que o *Hip Hop* é nosso, ele é uma cultura Urbana que não tem dono e nem dona, as mulheres utilizam o *Hip Hop* para retratar sobre suas respectivas realidades, denunciar a violência contra a mulher e combater o machismo. Prova disso, são diversos eventos na atualidade organizados por mulheres dentro do movimento *Hip Hop*, um deles, e que tem feito muito sucesso de chama “Fórum nacional de mulheres no *Hip Hop*” idealizado em São Paulo com objetivo de debater cada vez mais a força feminina no movimento, sem falar numa série de companhias e Crews femininas dentro do estilo *Breaking*, que se tornaram referências no Brasil e mundo dentro do estilo.

Como mulher e integrante da cultura *Hip Hop*, através da dança, percebo a importância da presença da mulher no movimento, por reivindicar uma nova forma de conquista por espaços, trazendo para a cultura uma diversidade de gênero que torna novos protagonistas. A identidade feminina dentro de culturas-juvenis como o *Hip Hop* passa por mudanças constantes, não só pelo fato de ser mulher, como também por ser um movimento que coloca temas de atores sociais que vivem em uma condição de subordinação. A partir disso, o movimento *Hip Hop* também representa esse novo espaço de luta e conquista para as mulheres. Por conseguinte, o *Hip Hop* é um movimento que traz consigo a ideia de luta contra a discriminação, desigualdade,

violência, buscando reconhecimento das minorias excluídas socialmente. No entanto, dentro de uma de suas vertentes, é possível notar que ainda há uma certa resistência à mudança, quando se trata do público feminino, porém isso vem aos poucos se modificando.

2.3.3 Danças urbanas: uma cultura de resistência na luta por espaços na sociedade

A partir dos subcapítulos anteriores, percebo que a maior causa das reconfigurações descritas dentro da cultura *Hip Hop*, dando enfoque para as Danças Urbanas aconteceram em busca de mudanças que valorizem ainda mais a identidade da cultura, em busca de novos espaços em âmbito social, trabalhando contra os preconceitos e estereótipos, muitas vezes exibidos pela mídia televisiva a respeito das Danças Urbanas. A partir disso, pensando que em relação a outros gêneros de dança, as Danças Urbanas formam um gênero ainda recente, surgido em 1950. Cultura que vem do povo e que, como muitas outras, rompeu preconceitos, quebrando barreiras ao longo de sua trajetória histórica, vou me delimitar a apresentar nesta subseção os conceitos que demarcam a cultura *Hip Hop* começando pela característica de se enquadrar no que chamamos de cultura de resistência ou contracultura. Ao falar de identidades marcadas por relações de poder, podemos citar como um dos exemplos a identidade de resistência, representados por grupos que se encontram desvalorizados pela lógica da dominação e que luta por espaços na sociedade.

[...] entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significados. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver múltiplas identidades. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto representação quanto na ação social. (CASTELLS, 2002, p.22).

Pelo fato de cada grupo social achar que sua identidade é sempre superior as demais, através de estereótipos, estigmas e preconceitos de uma identidade para com outra, surgem às crises identitárias. Assim, antes de começar a discorrer sobre identidade cultural das Danças Urbanas e em qual abordagem identitária ela se insere, vamos explicar alguns conceitos responsáveis por prover essas representações generalistas. Começo citando o estigma, o qual é sentido pelas Danças Urbanas quando a sociedade restringe a cultura com a marginalidade e periferia. Como afirma Herschmann (2000, p.20-21),

[...] o estigma faz com que as pessoas não enxerguem essa cultura fora desse padrão estabelecido. E para finalizar essa explicação, trazemos o conceito de estereótipo, que

segundo Orlandi (2004) é uma construção generalizada de determinada cultura que simplifica o real, e favorece para uma visão esquemática e própria de preconceitos.

O *Hip-Hop* é um movimento característico da cultura de resistência ou também conhecida por periférica, já que, desde sua formação, é marcado por conflitos sociais e lutas, sendo uma cultura renegada desde o princípio. Logo, por não encontrar na mídia hegemônica um espaço para se manter, a cultura busca em si mesma uma forma de resgatar seus valores e cultivar seus princípios, em busca de resgate da identidade e autoestima. As teorias de Castells (2002) associadas com a abordagem de Rose (1997) fazem refletir sobre a relação entre identidades e relações de poder da sociedade, explicando que o *Hip-Hop* atua como forma de resistência contra a homogeneização em busca de mudanças socioculturais,

A cultura do *Hip Hop* emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. As identidades alternativas locais foram forjadas a partir de modas e linguagens, de nomes e ruas e, mais importante: do estabelecimento de grupos e turmas de bairro. À experiência local e específica e ao apego a um status a um grupo local ou família alternativa. Esses grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes da comunidade que servem de base para novos movimentos sociais. (ROSE *apud* MARQUES, 2013, p. 62).

Complemento o conceito de identidade de resistência com a fala de Castells (2002), ao citar que a mesma é criada por autores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação e que buscam formas de se manter na sociedade que não se associem às escolhidas pelas instituições dominantes. Para Castells (2002, p.25) “essa é a construção de identidade mais importante em nossos tempos, pois dá origem a formas de resistências coletivas diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável”. Acredito que essas problemáticas com o conceito de identidade e todas as representações que surgem em volta desse tema são devido ao fato das identidades serem vistas por muito tempo como um estudo de segundo plano, o que contribuiu para a formação de identidades múltiplas e, por vezes, fragmentadas que na contemporaneidade se tornam um problema, já que essas diversidades de conceitos geram representações errôneas de identificação.

A partir desse breve contexto, as Danças Urbanas como uma cultura de resistência na tentativa de afastar estereótipos e preconceitos vem através de estudos e trabalhos conquistando cada vez mais novos espaços. Essas conquistas e alcance de visibilidade, segundo Alves (2004), se deram, em boa medida, com os filmes da década de 1980 que “abriram a cabeça” de muita

gente, pois até então, ninguém sabia que aquilo que estava chegando ao Brasil fazia parte de um movimento político-social. “Hoje se fala em cultura *Hip Hop*, mas naquela época era um movimento, porque ainda eram poucas pessoas envolvidas” (ALVES, 2004, p.30). Foi a partir dos anos 1990, quando as Danças Urbanas chegaram ao Brasil, que esse estilo passou a se popularizar através de filmes, videocliques e shows conforme contextualização em capítulos anteriores. A partir daí, as *Street Dances*, evoluíram e se tornaram populares no mundo inteiro, as pessoas imitavam os artistas de cliques e filmes, até que as danças tomaram uma estrutura coreografada chegando às academias e festivais de dança pelo mundo inteiro.

O trânsito entre palco e rua que já estava presente nos anos 1980 e se alarga muito, resultado da combinação entre dois acontecimentos: a mobilidade social ocorrida nos processos de formação do bailarino no nosso país; e o fato da dança haver se tornado um vínculo social identitário. Sair para dançar tomou a forma de um hábito social em todas as faixas etárias e sociais. O *Hip Hop* como um movimento homogêneo, não propõe que essa ou qualquer outra dança tenha emergido de certas formas e códigos, de acordo com uma lógica interna apenas sua. Uma de suas marcas talvez seja a de se contrapor às representações que a periferia recebe na mídia televisiva. As danças da cultura *Hip Hop*, ou melhor, Danças Urbanas e que são muitas, atuam, portanto, como formas transversais de comunicação entre grupos heterogêneos, fazendo da sua movimentação e da sua voz uma ação denunciadora da “ditadura cultural que tenta nos calar” (letra do rap Ditadura Cultural, produção independente de O Levante no ano de 2018). A partir disso, os praticantes da cultura *Hip Hop* integram o que chamamos de cultura de resistência, pois lutam em busca da valorização da identidade cultural em busca de conquista por espaços e direitos na sociedade.

Nos Estados Unidos essa manifestação composta pelos quatro elementos: *Break*, *MC*, *DJ* e *Graffiti*, estava sendo criada como uma forma de enfrentamento do racismo e do preconceito, além da liberdade de expressão que estes elementos permitiam. Ferreira (2005, p.6) nos explica que a proposta do *Hip Hop* era a de “ampliar a visão do plano econômico, político e social para compreender as causas e consequências dos confrontos territoriais locais e não apenas reduzi-las ao morador do bairro vizinho”.

O *Break* virou moda e passou a atingir um público maior. A dança passou a fazer parte de aulas de academias de ginástica da classe média, fez a música utilizada para dançar *Break* emergir como sucesso no mercado fonográfico, nas rádios e em programas de televisão. (CASSEANO, ROCHA; DOMENICH, 2001, p.49).

Lauxen e Isse (2009, p.20) afirmam que com “a propagação da cultura *Hip Hop* e da mídia televisiva, em diversos contextos sociais, o movimento *Hip Hop* ganhou uma força muito

grande pelo número de pessoas que começaram a aderir a essa manifestação”, assim como todas as danças presentes nesse contexto, que possuem seu meio de expressividade e suas características que as tornam únicas de acordo com sua história. A partir disso, é inegável a contribuição da mídia televisiva, através da indústria do cinema e dos videoclipes, para a disseminação do gênero e para a estimulação de novas técnicas e estéticas.

Em 1983 o filme “*Flashdance*” conforme já mencionado nesta pesquisa embora não fosse um filme de *Breaking*, as cenas curtas onde apareciam *B.Boys* dançando causaram grande impacto, suficiente para inspirar as pessoas a começar a fazer *B.Boying* por todo o mundo. Há uma cena longa no filme *Flashdance* que destaca o *Breaking*, que, aliás, influencia a coreografia da protagonista do filme. O filme reflete sobre a influência das Danças Urbanas nos corpos/identidades. Exemplo disso também é o clipe de vídeo de Malcolm Mc Larens “*Buffalo Gals*” foi mostrado em TV. A *Rock Steady Crew* foi destacada em ambas produções e eles foram vistos por toda a parte do mundo por causa do sucesso deste filme e desta canção. Foi uma verdadeira explosão midiática na maioria dos países. O *Breaking* foi uma novidade, uma dança espetacular e fascinante que nunca tinha sido visto antes.

A partir daí, as *Street Dances*, evoluíram e se tornaram populares no mundo inteiro, as pessoas imitavam os artistas de clipes e filmes, até que as danças tomaram uma estrutura coreografada chegando às academias e festivais de dança, conforme contextualizado no capítulo 1 desta pesquisa, que representou uma vitória dentro da busca por conquista de espaços dignos e que representam essa resistência.

Quando o jovem inicia a prática de dança, em sua grande maioria, é motivado apenas pelo prazer e satisfação que lhe traz. Mas, segundo Reckzieguel e Stigger (2005), aos poucos esse jovem percebe que está inserido em um sistema cultural, a cultura *Hip Hop*. Segundo os autores, a trajetória de descobrimento da dança e sua cultura ocorre em três momentos. O primeiro é composto pela motivação da prática da dança através de um amigo. Nesta fase os objetivos do dançarino são: divertimento; demonstração da sua dança nas festas para impressionar o público e dedicação em aprender novos passos. O segundo momento ocorre com a permanência desse jovem na cultura *Hip Hop*. Os treinos começam a ter êxito, há um domínio dos passos e o jovem passa a entender que a dança está inserida em uma cultura muito maior do que imaginava. O terceiro e último momento é a descoberta dos conhecimentos que envolvem tal cultura. O jovem começa a buscar a história e as informações corretas para o desenvolvimento de sua dança. É nesta etapa que ele começa a praticar e passar adiante os princípios ideológicos da cultura na qual está vivendo.

O jovem passa a refletir sobre a realidade socioeconômica em que está inserido e

começa a abandonar sua prática de lazer anterior. A partir da geração do grupo, da tomada de consciência e do compromisso com a atitude, a adesão a cultura já é total. Os jovens demonstram consciência de que aderem ou criam um estilo e começam a agir na defesa do mesmo (RECKZIEGUEL; STIGGER, 2005, p. 67).

A partir disso, merece atenção o fato de que Enrique Gil Calvo (1985) e pesquisadores da comunicação e da cultura como Jesus Martín-Barbero (2008) identifiquem a música como a língua dos jovens, mas não se refiram à dança. Há uma resistência em reconhecer o duplo papel da dança como agente e como indicador de transformações sociais, mantendo-a restrita aos limites de uma abordagem estética. Todavia, a dança não somente presentifica uma ordem social como também atua como seu modelo (HEWITT, 2005). A dança ganha forma, mas também dá forma à dinâmica da história.

É importante que as pessoas insiram a cultura *Hip Hop* em suas vidas e passem ela adiante como um ato político, pois “o *Hip-Hop* é um movimento sociocultural que busca a emancipação e a inserção do negro na sociedade, não como pátria, mas como cidadão” (COSTA, 2005, p. 92). A partir disso, complementando a fala de Costa (2005) cito Weller (2004) ao explicar que a juventude negra paulistana começou a conhecer a luta contra o racismo através dos *Raps* criados pelos negros norte-americanos e a partir destas referências passaram a encontrar semelhanças na história da resistência dos afrodescendentes no Brasil. Para Butler (2008, p.137),

[...] na ideia de identidade, o *Hip Hop* foi de suma importância para a construção da identidade dos jovens negros que moram em áreas periféricas, pois esses sujeitos viviam às margens de uma sociedade em que os espaços de lazer são segregados para uma juventude que tem um poder aquisitivo melhor. O movimento *Hip Hop* é uma ferramenta não só dos jovens se divertirem, mas também um movimento social que denuncia todas as dificuldades que o jovem da periferia tem que conviver dia após dia.

Reckzieguel e Stigger (2005) fazem compreender que é desta forma que se cria um vínculo pertinente entre os jovens e a cultura, pois os jovens possuem essa ligação com a cultura e suas expressões artísticas devido ao fato de se comunicarem com o mundo, de transmitir a realidade e a luta diária pelos direitos que, muitas vezes, lhes são negadas. Esse discurso cultural que está presente nos quatro elementos é difundido e faz com que as ideias passem a ser assimiladas e praticadas pelos integrantes, provocando a mobilização do grupo em busca da sua inclusão social através da cultura *Hip Hop*, por isso dizemos que para além dos quatro elementos o *Hip Hop* possui um quinto e que se refere ao sentido politizador.

2.3.4 Vogue: dança e autoexpressão

Ao falar em inclusão social penso que os estilos *Vogue* e *Waacking* são danças com vasto potencial para se refletir sobre identidade cultural e contracultura. Ambos os estilos, conforme contextualizado no primeiro capítulo desta pesquisa surgiram por volta dos anos 1970 no *underground gays club* de Nova York, mas a cultura da dança nasceu em Los Angeles, um estilo de dança vertical que se desenvolveu na Costa Oeste nos anos *Soul Train*, com a interpretação gay do *Locking*.

Segundo a jornalista Letícia Fachine da revista online “Esquina” o estilo *Vogue* é símbolo da resistência por nascer na cena LGBTQIA+ e cultura *ballroom*. Teve seu primeiro ápice na década de 1980, no bairro nova-iorquino do Harlem, quando as comunidades negras, gays e transgênero começaram a tomar conta dos salões e organizar competições de dança. Ela explica que: “em meados de 1972, quando a *dragqueen* Crystal La Beija participou de um concurso de *drags*, começou a se questionar porquê mulheres negras ou latinas nunca ganhavam esse tipo de competição.” Foi então que ela fundou, em 1977, a primeira house de *voguing*: *House of La Beija*, voltada para as minorias.

As famílias LGBTQIA+ adotaram o sistema de “casas” que recebiam os jovens gays e transsexuais que haviam sido expulsos de casa. Eles buscavam abrigo para se preparar para a noite de performance nas *ballrooms*. Os grupos possuem uma hierarquia, geralmente composta pela *mother* e pelo *father*, que cuidam dos filhos, ensinam sobre a importância de ser uma comunidade, dão suporte e ajudam na evolução pessoal e profissional. Por isso, o estilo *vogue* representa um momento de resistência por mostrar que essa dança respeitava e incluía as pessoas excluídas pela sociedade. O coreógrafo referência no estilo Vinícius Vicente do grupo *Hands UpM* em entrevista para o jornal Campo Grande News reforça que: “o estilo *Vogue* é um ato de resistência que promove a inclusão de pessoas excluídas não só relacionadas ao movimento LGBTQIA+ e sim aos negros também desde sua origem, pontua”.

Somado a isso, outro exemplo que cito e que está muito presente dentro dos estudos recentes de *Waacking* e *Vogue* para quem pesquisa e se atualiza nesses estilos de dança vem com a nova série apresentada na Netflix “POSE” em que traz muito sobre essa relação da realidade com a dança do bailarino(a), corroborando essa perspectiva de Souza (2002) de ator da sua própria história, trazendo em sua movimentação características únicas de subjetividade e compreensão a partir da experiência que a técnica da dança associada a vivências proporciona. A partir da citação, para situá-los a respeito da série de televisão “POSE” criada pelos autores Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals explico que se refere ao cenário

LGBTQIA+ afro-americano e latino-americano da cidade de Nova Iorque com a cultura *ballroom* nos anos 1980. Os personagens em destaque são dançarinos e modelos que competem por troféus e reconhecimento nesta cultura marginal e se apoiam em uma rede de famílias escolhidas conhecidas como casas. Através da dança eles buscam visibilidade e espaços na sociedade. As pessoas experimentam um estilo de vida nunca visto antes na história de Nova York: a ascensão da cultura de luxo no fim da década de 1980. Paradoxalmente, a parte da sociedade que se beneficia do aumento do consumo e dos privilégios entra em conflito com o outro segmento, que enfrenta o declínio da cena social e literária no centro da cidade.

No produto desta pesquisa, entre os estilos escolhidos para a composição estão o estilo Vogue, por se tratar de uma linha que dentro da dança venho pesquisando bastante, seja através de leituras, séries e também através de busca por técnicas similares que me aperfeiçoam o treino dentro desse estilo, um exemplo, é minha busca por aulas de Stiletto na escola de dança Vintage Dance Estúdio do coreógrafo Jean Mendes em que também fiz menção e entrevistei nessa pesquisa acadêmica descrita no capítulo 4. Nas Danças Urbanas o estilo vogue aparece como um dos estilos em que a representatividade feminina aparece com mais força no movimento. Além de dentro das Danças Urbanas eu estudar bastante movimentação que envolvem braços e pernas, tendo essa técnica muito presente nesse estilo.

2.4 CAPÍTULO IV - IDENTIDADE DAS DANÇAS URBANAS EM SANTA MARIA/RS

Neste capítulo apresento o percurso das Danças Urbanas em Santa Maria – RS, um registro feito através de entrevistas com pesquisadores/estudiosos da área das Danças Urbanas que construíram a história na cidade. Além disso, procuro, dentro do capítulo, apresentar a transição das Danças Urbanas das ruas para espaços públicos urbanos como cenários de manifestação, identificação e presença política dos corpos na reivindicação de seus direitos na conquista por espaços. Também apresento os principais festivais/eventos que existem na cidade, bem como os estilos de dança mais praticados entre os grupos ao longo da narração das histórias dos entrevistados na aréa.

2.4.1 Aspectos gerais: surgimento, grupos, estilos, eventos

“No Rio Grande do Sul, especificamente em Santa Maria, o estilo *Breaking* chegou em 1993, com o grupo *Black Birds MC's* que trabalhavam mais *Funk*, uma espécie de *Funk Soul*

[...]” fala do entrevistado e coreógrafo em Danças Urbanas Vitor Escobar (2020), pioneiro na cidade de Santa Maria dentro da cultura *Hip Hop* em se tratando da dança local. Desde essa data, o estilo passou a se expandir cada vez mais, adotando nomenclaturas, estudos, formando grupos, festivais, entre outras atividades relacionadas às Danças Urbanas. No Rio Grande do Sul, o *Hip Hop* teve como referência inicial as festas *Soul* e *Funk* que equipes de *Black Music* faziam nas comunidades e salões de Porto Alegre – RS. Nessas festas, segundo Vitor (2020) “[...] eram comuns performances de grupos de *Funk* e de dançarinos individuais de *Soul* [...]”. Ao que complemento com o pesquisador em Danças Urbanas Ronsini (2007) ao dizer que “em 1982, começaram surgir informações de uma dança nova que incorporava movimentos robóticos nas coreografias do *Soul* e *Funk*.” (RONSINI, 2007, p.158).

Somado a isso, ainda segundo a referência dentro do estilo em Danças Urbanas na cidade de Santa Maria, de acordo com Vitor Escobar (2020),

[...] nos anos 1989 havia uma geração de adolescentes que dançavam e começavam elaborar passinhos próximos das Danças Urbanas a partir do som *Disco Music* utilizado pelos *Djs* na época e que deram origem ao movimento de dança *Dance Music*.

Para Escobar (2020), em Santa Maria, a Dança de Rua surgiu na região leste da cidade, especificadamente na Cohab Santa Marta, considerada o berço do *Hip Hop* da cidade, lá muitos grupos de Danças Urbanas se formaram, tais como: *New Rithm House*, Os Paquitos, *Cash Box*, *Eletro Boys*, *Free Dance*, dentre outros que foram surgindo paralelamente em várias partes da cidade. Em sua grande maioria, os grupos se formavam a partir de encontros nas festas através dos passinhos ou também nas ruas onde duelavam muitas vezes com passos de dança, de forma a se divertir e praticar a dança.

Entre as entrevistas, e seguindo a cronologia da história da cidade, tive a oportunidade de conversar com um dos coreógrafos que junto com Vitor Escobar também construiu a história da dança da cidade, me refiro a Alcione Gehrcke (2020), atualmente educador físico. Com ele pude entender que o contexto da dança em Santa Maria começou muito antes, por volta dos anos 1984 com treino de *Breaking* a partir da motivação e referência que eles tiveram com a produção da novela “Partido Alto”, exibida pela de 7 de maio a 24 de novembro de 1984, escrita por Aguinaldo Silva e Glória Perez que trouxe na vinheta de abertura uma coreografia de *Breaking*. Usando roupas coloridas e prateadas, eles dançavam ao som de “Enredo do Meu Samba”. Foi a abertura mais longa já feita, com cerca de quarenta segundos a mais que as outras. Essa novela, aliás, segundo Gehrcke (2020) fez o *Breaking* invadir a cultura brasileira,

incluindo a cidade, motivando ele a começar dançar e montar o primeiro trio do estilo *Breaking* local, o qual ficou conhecido por Geração 3000 que, posteriormente, veio a formar nos anos 1990 o grupo *Cash Box* com acréscimo de outros estilos e com formação de composições coreográficas.

Em se tratando de outros estilos, tudo começou tomar forma por volta dos anos 1990, conforme contextualizado com o grupo *Cash Box* na cidade. Assim, o entrevistado Paulo Coelho (2020), mais conhecido na cidade como Chocolate, dançarino, coreógrafo, produtor musical e responsável pelo grupo de dança da cidade Movimento de Rua que vai completar 21 anos neste ano, situa a fala do Alcione (2020) voltada para os grupos de dança, explicando que no tempo, nos anos 1990 “[...] o grupo *Cash Box* era responsável pelo estilo *House Dance* e grupo o grupo *Black Bird* representava o estilo *Breaking* de Santa Maria [...]”.

Nessa época, em meados da década de 1990, os dançarinos e praticantes das Danças Urbanas, na cidade de Santa Maria, também se baseavam em estudos técnicos da Dança de Rua através de filmes em fitas VHS e de festivais que aconteciam na época, como Joinville – SC e pela televisão. Coelho (2020) em entrevista explica que,

[...] “o *Hip Hop* em Santa Maria só se conhecia por revistas ou programas de TV, quando eu tinha 16 anos, comecei a me interessar pela dança olhando videoclipes e programas de TV – o grupo Jackson Five e a partir disso vi que queria oportunidade na dança” [...].

Esse meio de comunicação televisivo apresentava também grupos considerados referências do país, como foi o caso do grupo de dança do coreógrafo Marcelo Cirino de nome “Dança de Rua do Brasil”, que motivou muitos dançarinos da época a buscar mais estudos dentro da área da dança, inclusive o entrevistado Vitor (2020), que se motivou a dançar a partir das apresentações e técnicas de Cirino, ele nos conta que,

Na época tinham muitas instruções através de fitas de vídeos com festivais de Joinville avaliando apresentações do grupo Dança de Rua do Brasil, suas referências na época, do Coreógrafo Marcelo Cirino, no qual ele teve a honra de conhecê-los, assim Vitor começou trazer noções básicas de palco, formação e técnicas dentro da dança.

Percebo que com programas de TV, fitas, revistas e jornais dançarinos e pesquisadores da área foram se (in)formando com Danças Urbanas e conforme o tempo foi passando, tudo foi se modernizando, e assim começaram a ter mais conhecimento sobre a dança através da participação em festivais, eventos, cursos e *worksops* que também foram uma conquista dentro das Danças Urbanas, ou seja, sua ocupação em festivais. Em entrevista com o fundador do

primeiro festival de dança da cidade chamado “Santa Maria em Dança”, Paulo Xavier (2020), atualmente coordenador do evento e organizador de projetos relacionados à dança, descobri que em Santa Maria as Danças Urbanas foram ter espaço, pela primeira vez, em um festival no ano de 1995, já que antes não havia uma modalidade específica para o estilo de dança. Os dançarinos participantes do evento da área se inscreviam na categoria estilo livre destinada para técnicas livres e que não se delimitavam a um único tipo de dança.

O termo Danças Urbanas surgiu a partir de 2005 em Santa Maria, conforme já explicado e foi organizado para desmistificar os preconceitos que tinha a respeito do nome *Street Dance*, que para versão em português se tornava Dança de Rua. Conforme o entrevistado Vitor, antes existia como definição de dança, através de movimentos culturais, movimento do *Hip Hop*, naquela época existiam vários grupos de dança ao mesmo tempo, o *Free Dance*, *Cash Box* e entre outros grupos já citados e que foram os primeiros na cidade, mas que faziam parte de um movimento cultural que era o *Dance Music House*, composto por grupos de dança não formais.

Entre os estilos mais praticados em Santa Maria, em entrevista com os pioneiros das Danças Urbanas, Vitor Escobar (2020) e Alcione Gehrcke (2020), estão: *Breaking*, *Locking*, *House Dance*, *Popping*, *Hip Hop Dance*, *Krumping*, *Waacking*, *New Style Dance* e *Jazz Funk*. Então, a Dança de Rua, Dança *Hip Hop* ou também Danças Urbanas teve seu início marcado com o estilo *Breaking*, porém em Santa Maria foi um pouco diferente já que foi marcado também com outros estilos tais como: *Locking*, *Popping*, *Waacking*, *House Dance*, entre outros tipos que marcaram a história das Danças Urbanas na cidade e foram descritos. No próximo subcapítulo irei descrever a trajetória das Danças Urbanas em Santa Maria, situando a construção local desta cultura, através da contribuição dos personagens/grupos de dança que constroem essa trajetória.

2.4.2 Descrição/apresentação da história dos grupos/personagens de Danças Urbanas de Santa Maria

2.4.2.1 Vitor Escobar – Pioneiro na cidade em Danças Urbanas e fundador da equipe Cia Hip Hop Mecanic Street Dance

Vitor Escobar nascido em 25 de março de 1974 na cidade de Santa Maria, atua como coreógrafo e produtor de eventos na cidade dentro da área das Danças Urbanas, considerado o mais antigo a trabalhar com dança dentro da cultura *Hip Hop* local. A história de Vitor começou na época da escola, as festas temáticas que aconteciam no colégio representaram muito para

ele, pois foi lá que ele começou a ter contato com a dança, ao assistir as coreografias e os passinhos. Ele relata em entrevista que aprendia os passos só de olhar, que tinha facilidade para a dança e decidiu começar enfrentar preconceitos e estereótipos que ele tinha para desenvolver esta habilidade artística e investir na dança. Assim, começou a entrar nas rodas de dança lançando passinhos e, conseqüentemente percebeu que as pessoas começaram a gostar de dançar com a ajuda dele, se libertando e vencendo os receios, em nome da diversão e da dança.

As Danças Urbanas surgiram mais tarde na rotina de Vitor. Ele começou ter aproximação com o estilo através de treinos que tinham nas ruas. Trata-se de grupos mais espontâneos que se formavam aqui em Santa Maria, mas que não eram grupos organizados, e sim um agrupamento de amigos que denominavam nomes de grupos e treinavam *Dance Music House*, que motivou toda uma geração. O primeiro grupo que Vitor participou como dançarino se chamava *Cash Box* em 1990, organizado por um Coreógrafo que veio do Rio de Janeiro e apresentou a cultura do estilo *Dance Music House* para ele e demais jovens da época, passando depois para o coreógrafo Alcione Gehrcke, também apresentado nas entrevistas organizadas a seguir nesta pesquisa. Nesses grupos, não existia um líder em específico, todos os integrantes se respeitavam e contribuía com passos e ideias dentro das coreografias.

Vitor relata que sua primeira participação como coreógrafo dentro de um grupo de dança, foi através de um projeto para o qual seu grupo, *Cash Box*, foi convidado a dar aula numa escola, após uma apresentação que fizeram nesse colégio. A ideia das escolas de inserir Danças Urbanas veio para oferecer uma atividade extracurricular por meio de oficinas para os alunos(as), sendo o convite feito a Vitor como coreógrafo em um período em que ele ainda estava no *Cash Box*, na fase de seus 17 para 18 anos, eles eram cerca de 10 rapazes no grupo. Naquele ano o grupo foi se separando aos poucos e optaram por outras atividades. Assim, eles acabaram ficando com quatro pessoas e foram convidados para fazer uma apresentação no CIEP – Paulo Lauda, em 1993. Após, a coordenação da escola perguntou se eles poderiam começar com um projeto na escola, e assim, apesar deles, Vitor e Alcione juntamente com dois amigos não se considerarem professores, aos poucos eles começaram transmitir suas experiências e conhecimentos para as pessoas; aos poucos Vitor foi tomando frente da ideia, e naquele ano o grupo *Cash Box* concluiu suas atividades e através de vídeos, fitas, jornais e revistas de Joinville outros festivais de dança, Vitor foi aprendendo e ligando para pessoas e aos poucos adquirindo mais e mais informação. Desse modo, no ano de 1995, no mês de agosto, ele tomou a decisão de montar um grupo de dança.

Para o grupo de Vitor, ele pensou numa coisa diferente e trouxe no grupo o nome Dança de Rua, pois tinha referência do grupo de dança do Brasil de Marcelo Cirino e através da mídia

e televisão ele conseguia acompanhá-los. No dia 25 de março de 1996 ele criou o grupo de Dança *Mecanic Street Dance* que na época se chamava *MC Dance (Mecanic Dance)* em parceria com o coreógrafo Paulo Coelho, que hoje tem o grupo Movimento. Eles uniram seus grupos de treino e somando a eles convidavam pessoas nas festas do Lanterna Verde, local de Santa Maria, para integrar e apoiar o grupo. Segundo relatos, eles convidavam quem percebiam que curti dançar e fazia passinhos.

O *Mecanic Street Dance* surgiu assim e Vitor com muitos estudos e ensaios começou trabalhar com dança. Ele relata que no ano de 1996 foi a primeira vez que integrou um festival de dança com a coreografia “Os Soldados da Dança” e que conseqüentemente os levaram a sair das ruas e quadras da cidade para conseguir um espaço físico e fixo de ensaio. Neste caso, na academia da Thais Muller, uma das organizadoras do festival de dança “Santa Maria em Dança”, primeiro festival da cidade e que também terá sua história relatada dentro das conquistas da dança em Santa Maria. Vitor explica que neste ano também, em troca do espaço, ele passou dar aulas dentro do projeto do festival chamado “Dança Estudante” e que também dava aulas para as turmas da academia de Thaís Muller, sendo que em troca ele também deveria fazer aulas de todas as modalidades que a academia oferecia o que permitiu para ele um crescimento e conhecimento técnico dentro da dança muito maior, já que para além das Danças Urbanas ele fazia aula de *Ballet, Jazz, Contemporâneo* e *Estilo Livre*.

O festival Santa Maria em Dança – SMD foi organizado/criado por Paulo em parceria com Thaís Muller no ano de 1995. O Santa Maria em Dança é um festival competitivo de dança, sediado na cidade de Santa Maria – RS, revelando talentos pelo Brasil. É um evento competitivo com 5 dias de duração, 5 níveis de inscrição e 11 modalidades de dança, aberto a interessados do RS e demais estados brasileiros. Festival dividido em: Concurso para Escolas de Dança, Concurso para Grupos de Dança de Escolas de Ensino Fundamental e Médio, Concurso para Estudantes de nível superior, Concurso para Terceira Idade e Concurso para Grupos de Dança Gospel.

O Festival se destaca por uma avaliação informatizada com divulgação dos resultados 30 minutos após o término do concurso, oferecimento de cursos sem obrigatoriedade dos mesmos para os inscritos no festival. Ingressos a preços populares para o público em geral. Concentração das atividades (concursos, cursos e fórum) em espaço amplo e de excelente infraestrutura com 20.000 m² de área construída, evitando a dispersão do pessoal e desgaste do trabalho e realização de fórum. Além de ter sido o primeiro festival do Rio Grande do Sul a oferecer a categoria dança estudante, fechando parceria que levassem a modalidade dança para as escolas públicas como começou com o coreógrafo Vitor Escobar.

Somado do breve contexto da história do festival SMD que expandiu a dança na cidade, retomo a trajetória de Vitor com a apresentação de suas coreografias. Ele elaborou muitas coreografias, as que mais marcaram segundo ele são: “Soldados da Dança” (primeira que levou para competição – citada), tinha uma mensagem de paz e mostrava como o *Hip Hop* tinha esse propósito, com música única, DJ Dero - Energia (nome da música). Outra coreografia satisfatória foi à chamada “DJ” em que montaram figurinos legais e dentro dela tinha um momento, com 23 rapazes no palco, todos tinham dois discos de vinil nas mãos e faziam efeitos com eles. A coreografia “Mulheres do Gueto” tinha temática boa também já que representava as mulheres com questões de empoderamento feminino e eram só meninas, posteriormente veio a coreografia “Matrix” na qual utilizaram músicas do filme, figurinos específicos e a parte da luta apresentadas nas cenas do filme, e no mesmo ano, dançaram a coreografia “Geração POP” em que ganharam no evento Santa Maria em Dança, utilizaram vários cantores pop e suas músicas, como, Madonna, por exemplo, e tinha figurino simples, mesmo assim, com ela foram para noite dos campeões.

Com a coreografia “Nossas Influências” classificou para ir para Curitiba – PR. Todo o som era instrumental, tinha uma série de movimentos e estilos que contribuíram na performance, utilizaram teatro, *animation*, *Locking* e *Popping*. A Coreografia “Óz” - baseada numa série relacionada a presídio e como ele funcionava no cenário americano elevou para Curitiba; o figurino era uniforme de presidiário americano - camiseta laranja e touca, barba por fazer, tatuagens e meios que representassem isso. Também a coreografia o “Templo dos Faraós”, que foi um espetáculo em cima do palco com 24 dançarinos vestidos de faraós predominando dourado e preto - cenário relacionado ao tema do Egito com pirâmide e outros elementos. A coreografia era trabalhada com uma corda e dentro do cenário tinha dançarinos que entravam no palco. Essa composição foi campeã onde dançou. A coreografia “*Hip Hop Sem Fronteiras*” não tinha figurinos tão caros, eram simples, mas a ideia era positiva e ultrapassava as fronteiras, era uma coreografia temática caracterizada pela ideia que cada dançarino dançava com a blusa de um país diferente, representando os cinco continentes, basicamente onde dançou venceu e teve muitos destaques. Aproveito a descrição desta coreografia para referenciar que foi minha primeira participação como dançarina da equipe, estreando essa coreografia no ano de 2011 na equipe *Mecanic Street Dance*. A parte americana foi dançada com figurinos que caracterizavam a América - parte brasileira com músicas brasileiras e assim por diante - a musicalidade dentro da coreografia foi uma seleção bem elaborada, segundo Vítor essa foi uma das melhores que elaborou. Teve outra coreografia de nome “*Brooklin com Hip Hop*” utilizava uma técnica raiz bem marcada, uma das melhores

também em quesito composição. Quanto à evolução do grupo, ela sempre acontecia a partir de cada evento, após *workshops* e após assistir outros grupos, a equipe mudava a postura e buscava mais evolução. As pessoas precisam se sentirem unidas e se defenderem antes de uma apresentação - se aquecer e alongar - e acreditar dentro de uma equipe.

Através do projeto Dança Estudante, dando aulas nas escolas como atividade extracurricular, por meio de oficinas de dança, na cidade de Santa Maria, para preparar os estudantes para o concurso “Santa Maria em Dança”, Vitor ampliou muito a visão dele como coreógrafo. Em 1997, ele estava escalado para dar aula em quatro colégios, tais como: Augusto Ruski, Padre Caetano, Irmão José Otão e Walter Jobim, sendo que ele continuou no colégio CIEP. A dança de rua dentro das escolas mudou a visão de muitas pessoas quanto à cultura, aqui os grupos se tornaram mais organizados, começou-se a desmistificar a ideia de que Dança de Rua não seria arte, o *Street Dance* era só uma nomenclatura, que não tinha relação com rua e baderna, já que os grupos estavam muito organizados e nesses projetos as pessoas se uniam. Porém, nessa época, ainda havia muitos preconceitos em resumo a dança de rua só entrou nas escolas por conta do aval do festival “Santa Maria em Dança”, contudo, entre alguns professores das escolas havia muitos preconceitos, não acreditavam que existia métodos, estrutura e estudos dentro dessas aulas e que talvez essa dança fosse baderna, consideravam que a dança não fazia parte de educação física.

Mas, Vitor afirma que só conseguiram entrar com Dança de Rua dentro da escola em virtude dos projetos de dança dentro da educação física serem falhos, porque existia muita teoria e pouca prática. Vitor vê as Danças na escola como algo muito importante, porque toda a civilização começou pela arte, esporte e cultura. Em síntese sem a arte não haveria cultura, as artes e esportes são muito importantes nas escolas, isso ensina a união e isso é a base da humanidade, isso contribui como atividade produtiva e expande a criatividade.

Vitor começou o grupo sete anos depois que já fazia cursos e se aprofundava como integrante da cultura *Hip Hop* e assim foi trabalhando. Ele afirma que não existe uma verdade absoluta com o surgimento da dança, mas, em Santa Maria, a partir das experiências dele as coisas foram acontecendo assim na região. Dentro da Dança de Rua Vitor foi um dos pioneiros na cidade, a “Cia *Hip Hop Mecanic Street Dance*” se formou com a união de dois grupos na época, conforme já relatei na outra parte da entrevista, e a partir de 1999 surgiu o movimento de rua e assim foram se constituindo outros grupos em Santa Maria. Vitor acredita que há espaços para todos. É assim, ao longo do surgimento dos grupos emergiu Arte e Expressão e com o passar dos anos, vem à tona o Movimento de Rua, Impacto das Ruas e, posteriormente, New Style. Após, o *Street Art* formado a partir do *Mecanic*, e depois o Consequência do Som

e assim foram surgindo mais grupos que farão parte da descrição e construção histórica dos grupos de dança de Santa Maria – RS.

2.4.2.2 Alcione Gehrcke – um dos pioneiros das Danças Urbanas na cidade com o grupo *Cash Box* juntamente com o coreógrafo Vitor Escobar

Alcione Gehrcke, nascido em 26 de outubro de 1972 na cidade de Santa Maria, atua como educador físico, e atualmente não trabalha com Danças Urbanas, mas apresenta muitas memórias e materiais que contribuem para construção desta trajetória local das Danças Urbanas. Alcione Gehrcke começou dançar em 1984, após o retorno de uma viagem com seu irmão ao Rio de Janeiro, a qual permitiu para ele muito conhecimento dentro da cultura *Hip Hop*, já que seu irmão era DJ, conhecido como “Marron”. Naquela época o *Breaking Dance* era o estilo do momento no Brasil. Com amigos e motivado também pela vinheta da novela global Partido Alto, que trazia *Breaking* na abertura, montaram a turma geração 3000. O “negão Castro”, Carlos Eduardo iniciou o *Breaking* em Santa Maria e foi o primeiro a fazer a técnica do “*Flair*” e “*Moinho*” entre as técnicas do *Breaking*. Eles integraram algumas performances do *Cash Box* e do *Black Birds* também.

O *Breaking* despertou uma paixão nele. Ele conta que com a novela esse estilo de dança se expandiu muito e que a partir dela surgiram inúmeros dançarinos em todo Brasil, até concursos de dança no cassino do Chacrinha, na época um Programa de TV de grande audiência, abriu oportunidade para Dança de Rua. A partir disso, Alcione em entrevista situa que,

[...]a minha dança começou a partir daí, em 1984, quando também conheci um jovem chamado Jean Carlos que estudava na escola Pão dos Pobres na Borges de Medeiros aqui em Santa Maria, então eu, ele e mais um menino chamado Eduardo formamos o trio chamado geração 3.000 de *BreakDance*.

Alcione em entrevista contou que no ano de 1990 ele formou o grupo de dança chamado *Cash Boxe* relata,

[...] nós ensaiávamos na Borges de Medeiros, nosso grupo ficou muito conhecido, os primeiros integrantes eram eu, Roberto hoje diretor da programação da RBS TV, Sérgio funcionário público em São Vicente do Sul e Juliano sargento da Base Aérea. Nós nos conhecemos indo nas baladas, em 1988, dançar, e então decidimos montar essa formação, depois em torno dos anos 1990 surgiram novos integrantes, inclusive Vitor Escobar e ensaiávamos na Santa Marta, onde para mim é considerado o centro de dança de Santa Maria.

Nesse grupo, Alcione (2020) me relata que predominavam as danças sociais, um estilo

único que faz o bailarino dançar e não apenas reproduzir movimentos como nos estilos de hoje. A ideia de montar o grupo veio através da viagem ao Rio de Janeiro, quando ele conheceu os grupos Furacão 2000 e *Cash Box*, grupos de *Funk* na época, duas equipes grandes, no evento “Equipe de Gigantes”. Após essa viagem, ele decidiu abrir o grupo de dança aqui no Sul, *Cash Box*. Em 1988, eles iam em baladas dançar, e no Ciclo Militar, na Cohab Santa Marta, eles tinham um espaço para dançar, Vitor Escobar também integrou o grupo *Cash Box*. Na época também existiam os grupos *New Ritmo House* e *Eletro Boys* os quais ele usa como referência em entrevista como grupos importantes para história da cidade de Santa Maria, pois integravam eventos e competiam em festas, sendo que o público decidia as melhores performances.

Vitor e Alcione começaram dar aulas em colégios, cobrando uma mensalidade acessível que contribuísse com financiamento das passagens deles. Mas, Alcione (2020) conta que não ficou muito tempo dando aula nas escolas, pois começou a fazer faculdade de educação física, então Vitor assumiu as aulas. Na época, ele nos conta que havia começado um projeto novo de dança com o grupo Arte e Expressão, com o intuito dele viajar mais e participar de eventos, e no ano de 2002, eles foram para um evento de Porto Alegre e assim deram visibilidade para eventos de fora e muitos grupos de Santa Maria começaram a participar. Inclusive ele relata que começou a trabalhar numa academia chamada de Fênix e que nesse espaço ele conseguiu lugar para que Vitor ensaiasse com o grupo de dança chamado *MC Dance*.

Alcione conta que dentro de composições coreográficas ele sempre teve a qualidade de saber trabalhar a sincronia da coreografia às coreografias, e a partir daí ele começa explicar e descrever um pouco das coreografias mais marcantes que integrou, comentando um pouco sobre elas. Ao falar da coreografia que ele integrou no grupo *Mc Dance* de nome periferia, ele diz que dentro dessa coreografia para ensaiar passaram por muitas dificuldades financeiras, por isso ganhou esse nome. Outra que ele situa na entrevista e inclusive mostra o figurino na “live”, se refere a DJ, na qual ele conta também que como ele trabalhava, servia de cobaia para teste de figurinos para o grupo; se ficava bom o figurino a partir do investimento dele, depois o grupo investia, e acrescenta que com essa coreografia eles dançaram em vários festivais e conseguiram patrocínios. Para eles conseguirem se inscrever em festivais, incluindo o “Santa Maria em Dança”, eles ajudavam pendurar cartazes para amenizar os custos com inscrições. Ao longo da entrevista ele mostrava fotos e explicava sobre as performances, e disse que gosta mais da experiência de ser coreógrafo. Também disse que dançaram em Córdoba, na Argentina, e numa parceria com o grupo “Santa Rosa em Dança” e com a escola Paulo Lauda, subiram com 42 alunos ao palco do Santa Maria em Dança. A coreografia que ele mais gostou foi a Ritmos, por ser a que mais apresentaram em eventos seja na cidade ou fora da cidade de Santa

Maria, além de ser uma composição que misturou diversos estilos de dança.

Ao comparar a geração antiga com as gerações atuais de dança, ele explica que hoje é tudo muito fácil, acesso à informação rápida, diferente de antigamente que para ter informação tinham que ir a festivais, tinha que comprar fitas VHS, investir em revistas. Alcione acrescenta em entrevista,

[...] que em 1985 havia bastante preconceitos para dançar nas ruas, éramos taxados como marginais, bagaceiros, homossexuais, entre outros estereótipos. Na época também quando começamos dançar não existia em Santa Maria a categoria Danças Urbanas, só tinha Jazz e Estilo Livre, o que representava outra dificuldade [...].

O coreógrafo ao longo da descrição da época de como a dança funcionava na cidade, também relata que os festivais de dança eram em maior quantidade na cidade e eles tinham outro objetivo, diferente do que é percebido na atualidade nos eventos, ele relata que,

[...] antigamente, havia mais festivais e neles haviam mais trocas de informações, as pessoas interagiam de verdade, trocavam ideias, e assim evoluíamos. A evolução era constante. E para entrar nos eventos existiam filas, muitas pessoas integravam. [...].

Através da entrevista de Alcione (2020) consegui perceber entre as narrações da época que a dança era um momento de diversão e que eles praticavam porque realmente gostavam, a partir disso ele me relata,

[...] a dança representa coisas muito boas na vida dele, amizades, conhecimentos, significa arte e troca de informações e que com ela ele teve muitas experiências, inclusive de ser jurado, e que precisamos valorizar e respeitar os jurados, porque é um trabalho que exige atenção e conhecimento. As críticas são construtivas, buscam ajudar o grupo e nem sempre a opinião do jurado é efetiva, aliás correta, mas é uma opinião e interpretação e deve ser respeitada [...].

Ele conclui a entrevista falando que devemos valorizar a história e buscar conhecer mais sobre dança e trocar ideias com as pessoas que formaram essa história.

2.4.2.3 Paulo Coelho – Um dos pioneiros das Danças Urbanas na cidade e fundador do grupo Movimento de Rua

Paulo Roberto de Campos Coelho, nasceu em Santa Maria, na data de 9 de agosto de 1971. A história do coreógrafo Paulo Coelho na dança, mais conhecido em Santa Maria com o apelido de “Chocolate”, começou no ano 1992. Ele nos situa em entrevista dizendo,

[...] quando eu tinha 16 anos, olhando vídeos e programas de TV – tal como o elenco de Jackson Fives percebi que gostaria de dançar como eles. Então, aos 17 anos com meu amigo Silva comecei a me integrar mais na cultura *Hip Hop*, começando a colocar som nas festas e boates, eu gostava mais de mixar e tocar até do que dançar, porém entre passos e música comecei a me envolver bastante com a dança. Naquela época surgiu um tal de “cachorrão”, nome de um passinho, ou melhor, uma coreografia que criamos e que veio a integrar uma composição. [...].

Em entrevista, Paulo (2020) conta que a cultura em Santa Maria naquela época não era tão forte, eram bem limitadas as informações do *Hip Hop* na cidade, que só se conhecia por revistas ou programas de TV. Ele nos conta que começou a dançar em 1994, em um grupo oficial de *Street Dance*, no chamado MC Dance com a parceria do coreógrafo Vitor Escobar. Eles ensaiavam no Ginásio Moacir, localizado na entrada do bairro Nova Santa Marta. A ideia inicial do *MC Dance*, era cantar e dançar. Eles tinham um apoio de uma loja de grife que se chamava *Zoom*, que os incentivou com patrocínio e figurinos na primeira coreografia do grupo chamada de “Soldados do Ritmo” e que vieram, posteriormente, integrar o festival “Santa Maria em Dança”, em 1995.

Naquela época para montar as coreografias, Vitor e Escobar contam que se baseavam em programas de TV e também compravam revistas de *Hip Hop*, escutavam rádio e gravavam fitas, registrando os festivais em busca de estarem situados no assunto e terem melhores ideias.

Somado a isso, Paulo explica que ficou com o grupo MC Dance de 1994 até 1997, porém em virtude de alguns problemas que houve na equipe ele e alguns dançarinos se afastaram da equipe *Mecanic Dance* que ficou sob orientação exclusiva de Vitor Escobar. A partir daí, montaram sua própria companhia de nome “Movimento de Rua”:

[...] O Movimento de Rua surgiu em 1998 a partir de alguns desentendimentos que tive no grupo *Mecanic Dance*, então assim com meu amigo Tiago Silva decidimos de abrir um novo grupo, e assim o grupo *Mecanic Dance* virou *Mecanic Street Dance* e eu e outros colegas formamos o Movimento de Rua. E em 1999/2000 fomos com a coreografia “O traidor” para o Santa Maria em Dança. [...].

Paulo já era coreógrafo desde os tempos de *Mecanic Dance* e no Movimento de Rua não foi diferente. Em entrevista conta que a formação do grupo iniciou com 31 dançarinos e que em suas composições coreográficas não focava em tema e sim nas performances. Eles não se preocupavam com a composição em si e sim com os movimentos, porém nas competições ele começou mudar bastante a sua visão. Então decidiu começar repensar composição e musicalidade. Os processos coreográficos, ele procura montar quando está motivado, sem planejamento prévio. Ele sempre quis montar a coreografia junto com o elenco para fazer os

dançarinos acreditarem que podiam contribuir no processo criativo também.

Paulo Coelho começou citando as coreografias “Swing Girls” e “4 elementos”. A primeira coreografia representa a primeira vez que Paulo colocou em cena só gurias para dançar, já a segunda representa em cena os 4 elementos da cultura *Hip Hop*, cujas leituras de revistas como “Jabacuara Breakers” lhe deu embasamento teórico para compor as formações e ideias da composição coreográfica. Na sequência da explicação Paulo (2020) salienta,

[...] sempre gostei de *B-Box*, vestimentas largas, *Footwork* estilo do *Breaking*, e claro como deveria trazer vários estilos e entender da técnica deles para situar a história do *Hip Hop* foi meio difícil de início compor a coreografia 4 elementos, nosso elenco de dançarinos praticou várias técnicas, os figurinos foram das adidas e não foram tão acessíveis de preço, porém com essa coreografia saímos no jornal e se destacamos como equipe, ganhando diversas premiações festivais. [...].

Seguindo a história das coreografias do grupo Movimento de Rua, Paulo situa a coreografia “Incontrolável” apresentada com abrigos vermelhos e com composição coreográfica linear. Outra coreografia foi “Violência Urbana” que, com música nacional (*Rap*), trouxeram a questão da violência no gueto e na favela situando realidade local. Na coreografia “Nas Ondas do Rádio” ele usou o *Boombox* (rádio gravador), que eles tanto usavam no ensaio. Essa coreografia foi escrita na categoria estilo livre, com uma mistura de músicas e diversos estilos em mix, e assim trocavam de faixa, de música, bem como usavam o rádio no dia adia, durante a coreografia Paulo explica,

[...] Dentro da coreografia com a caixinha *Boombox* nós representávamos várias trocas de músicas dentro da coreografia, conforme a realidade cotidiana dos ensaios, para isso editamos um mix musical com uma mistura de diversos cantores, teve em torno de trechos de 10 músicas. [...].

Seguindo as descrições, a coreografia “Consciência Total” procurou relatar um pouco da comunidade, tanto o lado negativo quanto o positivo, assim compreendi que buscando retratar a realidade local do bairro e trazer uma reflexão, “lembro que teve pessoas que meio julgaram e acharam que nossa coreografia fazia muita apologia às drogas e violência, porém só estávamos retratando uma realidade”. A partir disso, no ano seguinte, Paulo afirma que em virtude de ter tido alguns problemas com coreografias temáticas eles elaboraram a coreografia “Crazy Beat”, buscando mais desempenho dos dançarinos, a energia e a pegada foi muito similar a todas coreografias que e elaboraram , porém Paulo (2020) salienta na entrevista que,

[...] essa coreografia era mais performance e uma mistura dos melhores trechos de cada coreografia que compôs ideias passadas, fizemos um compilado das

melhores partes das coreografias que criamos ao longo dos anos e assim formamos a ideia para essa coreografia performática [...].

Para concluir a seleção das melhores coreografias Paulo (2020) situa a coreografia “Atitude” vencedora do festival de São Leopoldo – RS, alegando que essa também não focou em tema e através dos movimentos buscou mostrar uma atitude em palco. Assim, viajaram bastante com essa coreografia, indo a vários festivais, era bem pegada, com a originalidade de cada dançarino dentro da coreografia e foi montada em conjunto. Com ela ganharam como melhor grupo profissional em São Leopoldo. E para finalizar, Paulo em entrevista apresenta a coreografia mais recente de nome “SWAT”, a qual foi elaborada em dois anos, e se destacou no festival “Santa Maria em Dança”, ele explica,

[...] a ideia central começou através de músicas que eu remixava e que tinha barulho de sirene, polícia e etc. então pensei nesse quesito tema e figurino de SWAT mesmo, o estilo e jeito de dançar, então foi focado em estilos mais agressivos (*Krump*) e com roupas gastamos em torno de 1000 reais sem falar nas lanternas, coletes e capacetes que encomendamos da Coreia, no ato da compra tínhamos que mostrar que não éramos da polícia, mas independente das dificuldades para montar essa composição e que demorou dois anos, tudo compensou porque nos destacamos bastante como equipe ao nos apresentarmos Santa Maria em Dança, gerou bastante repercussão para o grupo. [...].

A partir disso, Paulo resume a pergunta dizendo que havia salientado as melhores coreografias, ou seja, as que mais marcaram a equipe e que elaborou, em média, 50 coreografias e umas nem foram lançadas, foram apenas testadas, sem mencionar as coreografias que criou fora do grupo de dança Movimento de Rua, tais como desenvolvidas em projetos sociais e escolas.

2.4.2.4 Vinícius Fernandes – Fundador/coreógrafo da Cia Impacto das Ruas e Coordenador artístico do Santa Maria em Dança

Vinicius Fernandes, nasceu em Porto Alegre, na data de 14 de julho de 1985. A história do publicitário e coreógrafo na área da dança, começou no ano de 2005. Ele conta que desde a infância sempre esteve próximo das artes, seja por meio de desenhos, aulas de teatro e treinos de Taekwondo. Porém, não achava que essas atividades se enquadrava de fato com o perfil dele, na entrevista Fernandes explica que durante os treinos na academia de luta ele gostava de cuidar a definição dos movimentos através do espelho da sala da luta, sem falar que ele e o grupo de amigos dele gostavam de imitar passos de dança que assistiam nos filmes e videoclipes, citando como referência o cantor Michael Jackson, que representou o estilo

Popping das Danças Urbanas na época da adolescência dele.

Somado a isso, através da Escola Estadual de 1º Grau Gen Edson Figueiredo com o projeto dança estudante coordenado por Paulo, diretor do festival de dança Santa Maria em Dança ele teve as primeiras oportunidades de assistir umas aulas de dança e ter aquele primeiro contato. Sendo que, nessa mesma época, no ano de 2001, após assistir uma noite de Danças Urbanas no festival Santa Maria em Dança que acontecia perto da casa dele, no Clube Recreativo Dores, ele descobriu o que realmente ele gostava de fazer, o evento segundo Fernandes foi o ponto chave que faltava para ele entender que era isso que ele queria, ou seja, ele queria fazer parte de um grupo de Danças Urbanas.

Então, no ano seguinte, em 2002, ele foi no ensaio de palco do Santa Maria em Dança em busca do coreógrafo Vitor Escobar, responsável pela companhia de dança *Cia Hip Hop Mechanic Street Dance*, após indicação do amigo Marcelo que já integrava a companhia de dança na época. Ao perguntar sobre as opções que existiam de grupos de dança aqui na cidade na época para ele integrar, Vinicius explica que não eram muitos, citando: Movimento de Rua e *Street Art* como opções.

Seguindo a trajetória de Vinicius nas Danças Urbanas, ele explica que antigamente tinha muitas apresentações e eventos públicos para os grupos de dança com maiores divulgações e que ele gostava de integrar a companhia de dança *Mechanic* pela abertura que o coreógrafo Vitor dava para os alunos, permitindo que eles pudessem ajudar nas composições das coreografias da equipe e na construção das edições musicais. Ele relata que Vitor incentivava os alunos a criarem suas respectivas coreografias, com montagem, de duos, trios e conjuntos. A partir daí, percebendo que Vinicius tinha facilidade na montagem das coreografias, Vitor o convidou para desenvolver trabalhos coreográficos no colégio Estadual Padre Rômulo Zanchi e no colégio estadual Coronel Pilar com uma turma de oito meninas, o que despertou a vontade em Vinicius de desenvolver um grupo independente do *Mechanic*.

Vinicius criou a companhia Impacto das Ruas que foi fundada em 10 de setembro do ano de 2005, com enfoque para o estudo das Danças Urbanas. Ele conta que começou a desenvolver as coreografias pensando em trabalhos mais artísticos, não dando tanto enfoque para competição em si, sendo o espetáculo realizado na cidade São Gabriel/RS a marca registrada da sua primeira apresentação como companhia de dança na coreografia *Jeans Style*, sendo em 2006, a primeira participação em uma competição de dança realizada no Santa Maria em Dança com a construção coreográfica de nome USA.

Com o passar do tempo, o elenco amadureceu e os trabalhos passaram a atrair pessoas experientes também em outras modalidades, até que rapidamente o grupo passou para a

modalidade adulto avançado de Danças Urbanas formando a identidade artística da equipe. Em 2007, Vinícius pensou que eles tinham que definir um uniforme mais padrão, foi então que optaram por figurino verde e criaram assim a coreografia de nome “Nuclear” que ficou bem colocada entre as premiações do Santa Maria em Dança, dando novas oportunidades para equipe por ter ficado mais conhecida na área da dança pela cidade e pelo estado. Pensando no amadurecimento da equipe e dele como coreógrafo, em 2008, Fernandes produziu seu próprio espetáculo de dança com base na coreografia de nome “Chromos” que refletia sobre as cores e sua influência no mundo.

Seguindo a história, ele nos relata que a companhia passou por uma reformulação, sendo que na turma ingressou bastante meninos que levou ele a formar a coreografia “Fresh” em 2010 que retratava em cena sobre o amor e relacionamentos. Sendo que nos anos seguintes, de forma resumida trouxe os trabalhos coreográficos de títulos: VIBZ (2011), Nuclear 2.0 (2012), Entre Nuances (2013) representada pelo Pilar Grupo de Dança até chegar em 2014 com a coreografia Mantra que foi o “combo ouro” da equipe por ter sido premiada como destaque em vários festivais, sendo capa artística no ano de 2015 dos dois festivais que integram nossa cidade, sendo eles: Baila Santa Maria e Santa Maria em Dança, levando no mesmo ano o grupo para o quadro “Se Vira nos 30” do Domingão do Faustão através do coreógrafo dos quadros dança dos famosos e balé do Faustão da Rede Globo, Sylvio Lemgruber, que é padrinho da companhia de Vinicius.

Vinicius reforça a explicação sobre a montagem da coreografia Mantra e nos conta que ela foi um diferencial da equipe, pois ele pensou numa proposta de performance artística que saísse um pouco da linha de pesquisa das Danças Urbanas, já que buscou um pouco da modalidade estilo livre misturando movimentos, conceitos e linguagens demarcados por um figurino bem característico com pinturas no rosto e com música que representava a escolha da temática da coreografia.

Por conseguinte, Vinicius nos relata que já passou por várias escolas e espaços públicos culturais da cidade com a companhia Impacto das Ruas oportunizando aulas de dança gratuitas para uma série de pessoas interessadas na área, buscando dançarinos e dançarinas que tivessem alguma base técnica para ingressar na equipe. Atualmente, ele segue com a companhia e trabalha como coreógrafo de Danças Urbanas na Casa da Dança, atuando também como coordenador artístico do festival Santa Maria em Dança e como jurado em festivais de dança pelo estado.

2.4.2.5 Jean Mendes – Criador do grupo de dança Consequência do Som e diretor/coreógrafo da Companhia Vintage Dance Estúdio de Santa Maria

Jean Mendes Marley Braz, nasceu em Santa Maria, na data de 01 de fevereiro de 1993. A história do coreógrafo Jean Mendes na dança, começou no ano de 2006. Ele nos situa em entrevista dizendo: “Desde muito cedo acompanhava as Boys bandas como N'sync, Westlife, Five e Backstreet Boys. E tentava pegar as coreografias e imitar o rei do pop MJ” (JEAN, 2021)

Jean explica que quando começou a dançar em Santa Maria haviam grupos que se mantém até hoje como Movimento de Rua, *Mecanic Street Dance*, Impacto Das Ruas e *Street Art*. Havia muitos outros, mas esses eram os principais na cidade. Basicamente os grupos se reuniam para ensaiar coreografias e competir em festivais, esse era o foco da maioria dos grupos.

Jean explica que gostava de dançar desde pequeno nas festinhas da família, ele sempre era o último a sair da pista de dança, nos 15 anos da irmã dele ficou até o amanhecer no salão. O Coreógrafo explica que tinha contato com dança através do Colégio Olavo Bilac que estudava e que na oitava série do ensino fundamental o Fernando Serpa (atual organizador do festival Baila Santa Maria) dava aula lá pelo projeto dança estudante. Naquela época Jean fazia Taekondo e decidiu começar a fazer aula regular de dança.

Eu achei legal porque meus amigos faziam e gostei de me apresentar, acabei me apaixonando. Nós começamos nos apresentar em tudo que é lugar que convidavam, seja beco, viela e evento haha, no ano de 2007 conheci o Felipe Mendes no meio da dança e nessa fase surgiu um festival em Santa Rosa que era gratuito e então com Felipe montei um duo e nos escrevemos para o evento e assim começamos em ir para os festivais e começamos gostar dos resultados e com o dinheiro do prêmio de um evento já ia para outro e assim comecei a dançar e me envolvi bastante.

Em 2009, no Festival Santa Maria em Dança, Jean nos conta que ele e Felipe ganharam o primeiro lugar e no ano de 2010 foram capa do evento Santa Maria em Dança. O evento “Qual é o Seu Talento” e “Joinville” estão muito correlacionados, pois foi através da apresentação deles em Joinville que os convidaram para o programa “Qual é o seu Talento” Programa de artistas do SBT” no ano de 2010. Mas, começando por Joinville, uma jurada do festival de Santa Rosa sugeriu que enviassem um vídeo para a seleção de Joinville e foram selecionados.

E naquele ano, tínhamos tido um problema no joelho e não conseguimos gravar específico para o festival, então eu e Felipe tivemos que mandar o vídeo que tínhamos de um festival. Não tínhamos pretensão nenhuma e fomos selecionados para o nível competitivo do festival e isso nos deixou muito felizes. Joinville foi uma virada de chave para mim, porque eu

entrei no evento como amador e decidi sair dali como alguém que queria ser profissional da área, porque ali a gente viu uma movimentação muito grande e companhia de todo Brasil e lá tivemos muitas oportunidades e nos apresentamos em vários lugares. Palco aberto também na cidade a identificação das pessoas com o tema da nossa coreografia que era sobre o Nintendo Mario e Luigi nosso Duo, por isso se chamava Duo Mendes por nós dois termos o mesmo sobrenome, inclusive Felipe foi indicado na seleção de um dos melhores Coreógrafos do festival e lá os produtores do Programa “Qual é o seu Talento” chegaram para gente e convidaram para participar do programa em virtude da repercussão da coreografia.

Jean relata em entrevista que ter participado do Programa foi uma boa e uma ruim experiência ao mesmo tempo, explica que boa porque rendeu muitas oportunidades, por exemplo, ele nunca tinha andado de avião, viajado pela primeira vez para São Paulo, conheceu SBT, como funciona um Programa, sem falar que a família dele o viu na TV e isso o motivou muito, mas ao mesmo tempo foi meio frustrante, porque eles ouviram críticas de pessoas que não são da área da dança e foram rudes, como são de programa de televisão eles são bem ríspidos e isso deixou Jean triste. Ele conta que se frustrou com o resultado, mas depois ele entendeu que era um programa de entretenimento. Contudo, o fato de dançar em Joinville foi muito gratificante porque ganhou na categoria duo das Danças Urbanas e levou um troféu de um festival grande para casa e a gente classificou para dançar de graça no ano seguinte.

Em 2010 o duo Mendes foi capa do festival Santa Maria em Dança, o grupo consequência do som teve primeira formação no final de 2010, então tinha o dança estudante e o Nicão trouxe um coreógrafo que era o Binho do *Street Art* e montou um grupo de dança. As pessoas perdidas de outros grupos que não estavam mais em outras companhias como: *Street Art*, Movimento de Rua e outras vieram se aproximar desse que Nicão montou, porém ele construiu esse grupo e depois se afastou da dança e então pediu para Jean assumir a formação. Jean nos relata,

[...] eu assumi esse grupo mas não queria que tivesse o mesmo nome então pensei em consequência do som com o mesmo elenco e então a gente foi para Cruz Alta se apresentar com essa formação e quando voltamos o Binho retorna da cidade, então muitos dos dançarinos que estava comigo voltaram dançar com ele e ficaram só 5 dançarinos no consequência do som que forma: Lucas Lima, Lucas Menezes e Douglas Lobo e Igor Foradine.

E assim começamos a primeira formação de verdade da equipe e fomos integrando eventos, se apresentando em escolas e as pessoas foram nos conhecendo. Em 2011, com essa formação fomos indo aos pouquinhos e começamos dar aula em colégios e surgiu o grupo

juvenil no ATC da consequência do som. Com isso foi atraindo pessoas até que em 2013 abriu o Ceduqui - Centro de danças Consequência do Som foi a primeira escola de dança de Jean e era só de Danças Urbanas. Além disso, separava a dança em estilos. De segunda a sexta trabalhava em ordem os estilos na semana: *Locking*, *Waacking*, *Hip Hop*, *Popping* e *House Dance*, porém essa escola durou 4 meses e fechou com uma dívida grande. Jean ficou 4 anos pagando essa dívida. Após concluir o pagamento, fez sociedade com a esposa Lívia e abriram a escola Vintage Dance Estúdio na Rua Venâncio Aires.

Porém, lá tinha problema de estrutura e mudaram para a Rua Vale Machado. Então, pensando no trabalho do Jean com dança entre os trabalhos que mais marcaram sua trajetória está a coreografia “Mais uma dose por favor”, em que trazem um trabalho temático que envolve muita dança e bar. Jean gosta das coreografias de espetáculo pelo processo criativo e um dos que mais marcaram também foi o “La Vie en Rose”, que teve que montar dentro de um mês para o Sesc. Então todos dançarinos em pouco tempo tiveram que focar muito nos ensaios.

Como coreógrafo, Jean acredita que os espetáculos "La Vie en Rose" e o "Ríspidos: Inquietudes e inconstâncias" foram os mais marcantes por terem uma pesquisa de movimento muito específica pra elaboração das sequências coreográficas.

Eu percebo que do passado para cá a dança evoluiu no sentido de a gente estar conversando aqui porque nós dois apresentamos grupo e escolas de dança e não somos concorrentes a ponto de não conversar, hoje Coreógrafos integram e [...] não tem tantos grupos como antes, a dança está mais individual do que coletiva também.

Hoje a escola Vintage Dance Studio de Jean fica na localizada na rua Doutor Bozano no número 1147 e apresenta diversas modalidades de dança, tais como: Ballet, Jazz, Contemporâneo, K-POP, Danças Urbanas e outros.

2.5 CAPÍTULO V - ANÁLISE DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO PRODUTO: AUDIOVISUAL “AS DANÇAS URBANAS EM MOVIMENTO”

Neste capítulo, apresento de forma breve, o produto desenvolvido a partir dos estudos feitos. Trata-se de uma produção audiovisual que mescla informações coletadas no estudo bibliográfico, nas entrevistas e em minha história de vida na área da dança, com montagens coreográficas criadas e executadas em conexão com locais importantes da cidade de Santa Maria que compõem minha experiência com as Danças Urbanas, centrando-se especialmente nos estilos *Locking*, *Waacking*, *Vogue* e *Jazz Funk*. A proposição é abordar, por meio das montagens coreográficas, a (re)configuração da identidade das Danças Urbanas e em minha

experiência como dançarina dos estilos. Esses estilos são trabalhados em sua trajetória dos anos 1990 à atualidade, apresentando essa reapropriação cultural a partir da minha (re)leitura como praticante. Não pretendo organizar algo engessado, delimitado em coreografia que tenha uma repetição de movimentos, pensando numa colonização/delimitação de passos, e sim criar uma performance livre associada aos espaços urbanos relacionados com minhas experiências.

Dentro da performance de dança no audiovisual, vou procurar investigar/fundamentar as Danças Urbanas como ambiente/ação de/para a identidade cultural, já que acredito que essa crítica precisa ser feita. Nos seus processos socioculturais de afirmação, a dança, e nesse caso as Danças Urbanas, acabam por adquirir certos engessamentos que precisam ser revistos, situados e criticados para apontar caminhos alternativos, o que penso ser por demais importante no espaço acadêmico. O foco não está nos passos codificados ao longo da reconfiguração das Danças Urbanas, mas no movimento/dinâmica/fluxo gerador desse processo de reconfiguração, quer dizer, os ímpetos, afetos, condições e situações socioculturais.

Como elenco e equipe de trabalho artístico, vão trabalhar comigo as dançarinas e dançarinos do grupo de dança Ritmo de Camobi, do qual sou diretora e coordenadora de equipe. O audiovisual terá aproximadamente 20 minutos de duração, configurando-se como uma importante obra documental que não apenas registra, mas reelabora elementos que compõem a reconfiguração da identidade cultural das Danças Urbanas em Santa Maria - RS, o que fica evidenciado através da própria dança e dos componentes videográficos que vão construir o roteiro da obra.

A partir do levantamento realizado, aprendi a respeito de muitos aspectos dos estilos de Danças Urbanas e o percurso santa-mariense. A partir disso, penso como suporte registrar uma coreografia e seus processos significativos, pensando como opção um documentário, por permitir esse lado subjetivo dentro da apresentação em vídeo, pois minha dança hoje se configura em forma de pesquisa para expor, expressar, dar a ver modos como afetos, imagens, danças e artefatos culturais podem conformar experiências subjetivas e estéticas dos corpos e assim interpelar o ensino e a criação de dança.

Entre os estilos de dança, dentro das Danças Urbanas, entre os que mais pratico, estão: *Locking*, *Waacking*, *Vogue* e o mais popularizado *Jazz Funk*. A escolha por esses estilos vem pelo fato de apresentarem técnicas e histórias semelhantes que se associam pela pertinência em apresentar questões de autoexpressão, identidade, poses do vogue como posturas estéticas, políticas e sociais, pela referência ao feminino e a relação com questões de gênero e minorias.

De forma breve procuro trazer as características mais marcantes de cada estilo escolhido, começo a descrever sobre a aproximação que o estilo *Locking* e *Waacking*

apresentam em quesito histórico e de movimento. Os passos básicos e técnicos de formação do *Locking* são movimentos que serviram como base para autoexpressão e transformação desses movimentos para o *Waacking*, por isso dentro da dança muitos dizem que o estilo *Locking* é o pai do *Waacking*, sendo que a diferença dessas danças está na performance e na atuação/interpretação do dançarino(a) que muda sua postura e forma de dançar de um estilo para o outro, sendo mais dinâmico e divertido ao dançar *Locking* com movimentos mais precisos e marcados, em detrimento do *Waacking* em que utilizam de movimentos mais soltos, leves e que trazem em suas performances elementos femininos.

Seguindo os estilos, trago o *Vogue*, o qual foi criado no contexto da *Ball Culture* e recriada pela cantora pop Madonna. A partir da leitura do artigo do professor e pesquisador em Dança, Odailso Berté (2014) de título “VOGUE: dança a partir das relações de imagem” compreendi uma instigante relação corpo e imagem que emerge no contexto da *Ball culture* (cultura do show, do baile). No filme “Paris is Burning” (1990), dirigido por Jennie Livingston, a *ball culture* pode ser vista numa cena específica, underground, que misturava desfiles, competições e dança em clubes gays dos Estados Unidos na década de 1980. Segundo Berté (2014, p.70) entre as categorias de premiação que estruturavam os shows e desfiles da *ball culture* estavam,

[...] “moda parisiense”, “estilo executivo”, “roupa esportiva”, “corpo gostoso”, “estilo colegial”, “campo e cidade”, “travesti vestida pela primeira vez”, “estilo militar”, “traje alta costura para a noite” e “estilo realismo” – categoria na qual os/as candidatos/as deviam vestir-se e parecer com homens e mulheres heterossexuais. Uma dessas categorias era a dança *vogue*, que simulava batalhas nas quais os participantes ousavam nas poses, passos e sequências coreográficas, buscando mostrar-se melhor aos adversários e jurados.

Conforme mostra “Paris is Burning”, esses shows/desfiles/concursos eram abertos a todos, negros, brancos, gays, pobres, gordos, magros, etc. Em um ambiente sociocultural (New York, 1980) em que os heterossexuais e brancos podiam fazer tudo enquanto os gays deviam controlar como se vestiam, falavam e se portavam, a *Ball culture* forjava espaços em que os participantes podiam ser o que quisessem, mostrar sua elegância, sedução, beleza, habilidades e conhecimentos, mostrando esse caráter que busco na minha performance de referência ao feminino e a relação com questões de gênero e minorias.

Somado a isso, o produto trata da produção coreográfica que aborda sobre minha trajetória ao longo da dança com diversas movimentações e estilos das Danças Urbanas que mais pratico, trazendo referência dos lugares que marcaram meu aprendizado e experiência. Nele apresento essa questão da memória e de como os lugares marcam nossa história e cultura,

mostrando em cena parte dessa reconfiguração da identidade cultural da dança quando se trata da minha experiência nas Danças Urbanas.

Compreender e apropriar-se das experiências vividas e das relações que envolvem subjetividade e narrativa, em processos de investigação-formação, possibilita “ao sujeito o papel de ator e autor de sua própria história” (SOUZA, 2002, p. 36). Isso se configura, conforme enfatiza Souza (2002), como uma abordagem biográfica que compreende possibilidades de formação e construção de conhecimento por meio de mergulhos retrospectivos em nossas histórias e nas compreensões que elaboramos acerca de nossos percursos de vida.

Somado a isso, outro exemplo que cito e que está muito presente dentro dos meus estudos recentes de *Waacking* e *Vogue* para quem pesquisa e se atualiza nesses estilos de dança vem com a nova série apresentada na Netflix “POSE” em que traz muito sobre essa relação da realidade com a dança do bailarino(a), corroborando essa perspectiva de Souza (2002) de ator da sua própria história, trazendo em sua movimentação características únicas de subjetividade e compreensão a partir da experiência que a técnica da dança associada a vivências proporciona.

A partir de Denzin e Lincoln (2010) a pesquisa é uma construção processual articulada pela história pessoal, pela biografia, pelo gênero, pela classe social, pela raça e pela etnia do pesquisador: “a pesquisa faz parte das pessoas do cenário no qual ele vive e investiga. Pela pesquisa é possível ver o pesquisador implicado com suas experiências ou, negligenciando-as, mesmo que discursivamente”. (DENZIN e LINCOLN, 2010, p.64). Portanto, antes de descrever e adentrar para metodologia desta performance trarei conceitos que contribuíram para minha reflexão a partir de leituras para elaboração deste processo criativo.

Os modos como aqueles corpos do *Break*, *Hip Hop*, *Vogue* e outros estilos reagiram ao seu entorno sociocultural foi estruturando aqueles passos de dança. Passos que expressam/condensam o que eles queriam dizer perante ou sobre o que vivenciavam. Dentro de uma composição coreográfica cada dançarino(a) a partir de suas experiências traz consigo movimentações e técnicas específicas, por meio de sua interpretação e assimilação de determinado aprendizado na dança. Razão pela qual dizemos que o movimento é heterogêneo e parte vem de experiências, conforme explica Magnavita (2017, p.17),

Um gesto é uma partícula da existência que se manifesta e, ao mesmo tempo, um conceito, imagem, estrato histórico, agenciamento coletivo de enunciação e máquinico, ou seja, uma individuação sem sujeito. Encontra-se sempre no meio, no entre, no Intermezzo de coisas e pressupõe multiplicidade e heterogeneidade de conexões.

A supracitada autora faz refletir que um gesto é ao mesmo tempo conceito filosófico, função científica, percepção e afeto artístico, portanto se aproxima de uma heterogênesse das três formas de pensar e criar: Filosofia, Ciência e Arte. Dentro da construção deste produto, penso para além de uma coreografia engessada com composições fixas e estilos determinados, pretendi a partir da minha experiência como dançarina trazer uma gestualidade subjetiva que mostra minha aproximação e experiência com a cultura urbana. Produzir uma coreografia exige gestualidade combinada, conhecimento técnico e criatividade.

2.5.1 Análise da performance e seus conceitos no processo criativo

Antes mesmo de apresentar as teorias e meios que irei utilizar para descrever a análise da performance, descrevo que como produto de dissertação organizo uma coreografia que mescla, de forma livre, os estilos: *Locking*, *Waacking*, *Vogue* e *Jazz Funk*.

Como primeiro passo posso afirmar que através de estudos sobre a ideia de processo criativo, focando em performance, compreendo que ela mistura, em níveis sucessivos, gêneros que para a cultura ocidental seriam diferentes e separados (músicas, poesia, dança, pintura). A interpretação, a fusão de todos esses elementos que faz dela uma forma artística que não seria equivalente à soma dos elementos separados, ou seja, em uma performance entra muito a subjetividade dos personagens, diferente de uma coreografia que se delimita em passos marcados e movimentos engessados, opto nesta pesquisa trazer uma versão de produto que abra possibilidades para que os dançarinos (as) mostrem sua movimentação a partir do que o espaço proporciona a eles, ou seja, dentro da dança vamos ultrapassar a linha de trabalho de passos marcados na música, já que para além de um roteiro coreográfico vou considerar aspectos da subjetividade de cada dançarino(a), por isso afirmo que para compreender a multidimensionalidade da performance, é necessário fazê-lo em seu contexto social.

Fora do contexto social, somente se compreenderiam alguns dos elementos, mas não só como um conjunto de dança, música, poesia e artes plásticas, senão como uma performance inserida num contexto social, neste caso marginal, cheio de problemas sociais, educacionais e de exclusão social. O contexto social é o que dá sentido à performance. O *Hip Hop*, hoje em dia, dita o estilo de vida para muitas pessoas.

A performance e o caráter criativo da performance, realça e reforça o estilo pessoal. O estilo pessoal é de grande importância na performance porque as características próprias de cada performance acrescentam as possibilidades de inovação e de criação de novos estilos. Ainda, o estilo pessoal se valoriza em situações de representação, mas não é importante em

todos os aspectos da vida cotidiana (estética, cumprimento, fala etc.), pois, noutros momentos, é importante valorizar o respeito ao âmbito da preservação (ou âmbito da memória em contraponto ao âmbito criativo) no qual se enfatiza o valor dos códigos e tradições. A partir disso, trabalho com pontos referências da cidade de Santa Maria – RS que me agregam conhecimento como dançarina desde quando comecei a dançar; e para compor o elenco vou convidar para integrar alguns dançarinos(as) do grupo de dança Ritmo de Camobi.

Segundo André Lepecki (2004) é exatamente a divisão entre a palavra e a dança que permitiu o reconhecimento desta última, no início do século XIX, como uma “arte em excesso”, ou seja,

[...] a identidade, a força da dança estão exatamente nesta impossibilidade de traduzi-la. Escrever o movimento corporal tornou-se de fato um método de codificação anterior a dança e/ou um manual de boas maneiras. Assim são estabelecidas as bases para o pensamento cartesiano: movimento é visto como presença condenada à desaparecimento, e separado da palavra, porém mutuamente dependentes, já que o movimento expressa o que não se pode dizer com palavras e vice-versa. (LEPECKI, 2004, p.127).

A escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança na pausa. Como anuncia a letra da música infantil de Arnaldo Antunes: “o silêncio é o começo do papo, o desejo é o começo do corpo e a batalha é o começo da trégua”. Para escrever sobre a performance conforme as teorias de Douglas Dunn (2010) não segui uma estrutura padrão, e sim me embasei nas estruturas ditas por ele como “estrutura aberta” em que o elemento eixo não é definido a priori, mas flui do corpo que articula teoria e prática ao mesmo tempo, numa organização flexível. Assim não nos limitamos a paradigmas (estabelecendo-os ou rompendo-os), mas criamos a abordagem própria de cada obra de arte.

Na pesquisa em dança o corpo é: autor, criador, pesquisador, estudo e estudado; é o meio e a conclusão; tema e método, quem, o que e como. Onde o futuro já existe enquanto possibilidades simultâneas, não nos bastam palavras que representem movimentos ou movimentos que representem palavras. Isso foi o que pude observar através da leitura da obra de Laban (2008, p.8) que explica sobre o *Workshop* de Karen Studd: “Artes Cênicas e Novos Territórios (RJ)”:

Na oficina, Karen colocou dois performers próximos, um atrás do outro, e pediu para que o da frente (que não via o de trás) se movesse conforme os movimentos do de trás, descrito por uma terceira pessoa na frente dos dois. A cena tornou-se cômica, já que a velocidade das palavras não acompanhava a descrição dos movimentos da performer de trás. Em seguida, Karen mostrou como a utilização de imagens, bem como a transferência entre linguagens (do

movimento para o desenho abstrato ou para palavras soltas com sensações e impressões e de volta ao movimento) promovia um jogo bem mais próximo da lógica do movimento.

Somado a isso, obviamente uma imagem ou um símbolo é bem mais próximo temporalmente do movimento corporal, mas mesmo assim isso não é suficiente. O importante é a natureza dinâmica, que de fato pode estar presente tanto em palavras descritivas, quanto em símbolos ou desenhos. Então a questão não é mais a de “como fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1075), mas sim “como ser dinâmico com palavras”.

A partir dessa reflexão, penso como dançarina e pesquisadora que escrever sobre dança é buscar na escrita uma forma de unir teoria e prática, ou seja, na própria escrita busco roteirizar em palavras a prática da coreografia, buscando aproximar o leitor dessa linguagem que existe na estruturação de uma coreografia. A partir disso, pensando em deixar a coreografia como um registro/documento que merece atenção e que carrega um conteúdo específico. Referente às Danças Urbanas trabalho performance de dança em sincronia com trabalho audiovisual, opto como produto trabalhar uma performance para o vídeo, pensando também nessas descrições de como a imagem contribui no entendimento de uma performance para além das palavras.

Por conseguinte, a performance mistura, em níveis sucessivos, gêneros que para a cultura ocidental seriam diferentes e separados (músicas, poesia, dança, pintura). A interpretação, a fusão de todos esses elementos que faz dela uma forma artística que não seria equivalente à soma dos elementos separados. Para compreender a multidimensionalidade da performance, é necessário fazê-lo em seu contexto social.

2.5.2 Esquema para elaboração do produto em dança

2.5.2.1 Dança e escrita

1. Pesquisa em/com dança;
2. Bailarino/Pesquisador Intérprete;
3. Execução;
4. Técnica;
5. Reprodução/ pensamento x movimento.

A performance como escrita mostra que a dança vem se afirmando como espaço intervalar e dinâmico entre experiências e representações, multiplicando-se em seus mais diversos modos de operar, intrinsecamente contraditório, e, por isso mesmo, criativo num

paradoxo da linguagem do indizível (ROBATTO, 1994). A diferenciação entre dança e escrita encontra-se cada vez mais tênue, não apenas pelo aumento de tendências midiáticas e intersemióticas da dança contemporânea, com a contaminação da arte da performance e das novas tecnologias, mas também por diversas tendências que propõe e provam o vínculo intersticial (BHABHA, 2005) entre prática e reflexão teórica em várias áreas do conhecimento humano, a exemplo da filosofia e das ciências cognitivas.

Para escrever sobre dança se leva vários pontos em consideração, entre eles, pensar a respeito das relações com a dança/tarefas, a saber: o dançarino profissional, que dedica maior parte de seu tempo em aulas, ensaios e apresentações, e o profissional (dançarino ou não) que se dedica principalmente a reflexão sobre a prática da dança (enquanto vivência em sua carreira ou como espectador assíduo), e que muitas vezes precisa justamente se distanciar desta prática até para ter tempo de refletir sobre ela. Essas fronteiras estão cada vez mais organizadas, e termos como bailarino-pesquisador-intérprete (RODRIGUES, 1997) ou dançarino-pesquisador vem corporificando uma terceira possibilidade de ser e estar no meio da dança.

André Lepecki (2004, p.133) pergunta: o que significa escrever com dança? (ao invés de simplesmente sobre dança), associada à questão do contexto, um aspecto fundamental para estudar dança parece estar relacionado com separações entre representação e apresentação, evento e análise. Numa terceira tentativa, após perceber que dança associada à escrita não é o bastante, entra a ideia de associar a natureza do movimento e escrita. Neste contexto, os binômios, ciência/técnica, teoria/prática e conteúdo/forma dão espaço para experiência e sentido em movimento.

3 MATERIAIS E MÉTODOS

3.1 METODOLOGIA PARA ELABORAÇÃO DO PRODUTO

As metodologias utilizadas nesta pesquisa se embasam: em conceitos da observação participante, análise de documento e entrevista. As abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. O percurso das pesquisas com prática artística se constrói durante seu processo. Neste sentido, o conhecimento com dança é inovador e relevante, não apenas para dança ou para as artes, mas para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo.

A minha metodologia se sustenta na pesquisa baseada na prática, em que é uma investigação original realizada com o objetivo de obter novo conhecimento parcialmente através da prática e dos resultados desta prática. Neste caso, minha performance de dança foi pensada para criar dinamismo com a produção de vídeo.. Em uma dissertação de mestrado, reivindicações de originalidade e contribuição ao conhecimento podem ser demonstradas através de resultados criativos em forma de designs, música, mídia digital, performances e exposições. Enquanto a significância e o contexto das reivindicações são descritas em palavras, uma compreensão completa só pode ser obtida com referência direta aos resultados.

O foco preliminar da pesquisa foi de avançar o conhecimento sobre a prática, ou avançar conhecimento dentro da prática. Está pesquisa inclui prática como uma parte integral de seu método e geralmente cai dentro da área geral de pesquisa-ação (CANDY, 2007, p.1).

A prática como pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não resultado artístico (encenação, performance, iluminação, exposição etc.). Nesse sistema, as criações e seus modos de operar como parte do contexto de investigação acadêmica. Por outro lado, precisamos focar dentro da prática artística que se tenha procedimentos, mas que de fato usem-na mais uma vez como objeto para consolidar outras fontes e formas de conhecimento.

Quanto à questão, Andrew Mcnamara (2011) aponta algumas regras sobre o tema, em que além da pesquisa guiada pela prática, que pode ser resumidas como: monitorar o uso da referência a si mesmo como peça central da formulação para não perder uma relevância mais relacional abrangente, evitar usar a experiência pessoal como justificativa para ambição da pesquisa, pois esta deve ser uma relevância no contexto, evitar relações instrumentais entre teoria e prática, bem como confrontar prática e pesquisa; escreva um resumo que considere o

trabalho criativo e o processo da pesquisa.

A denominação prática como pesquisa parece ser a mais próxima da proposta contemporânea, tanto por sua abrangência, quanto por sua referência mais direta ao ponto fundamental em questão, ainda mais enfatizado na tradução para o português do que as demais propostas. A partir disso, pensando em espetáculo de dança e performance achamos interessante também falar sobre a dança-teatro, explicando que: “não é apenas a somática de várias artes, nem apenas o rompimento de suas fronteiras, mas a descoberta de que a dança está presente em todas as formas de arte” (FERNANDES, 2012, p. 28).

Somado a isso, descrevo que dentro das construções coreográficas de danças, neste caso ultrapassando o espetáculo, mas pensando em performance para uma produção audiovisual o dançarino(a) atua para o vídeo. Essa teoria da autora Ciane Fernandes (2012) fez eu notar como a dança também trabalha com o lado de atuação dos praticantes, pois dependendo do estilo que desenvolvo, interpreto e atuo de formas variadas com passos que marcam uma história. Com atuações que marcam gerações de dançarinos e de estilos da cultura, buscando trazer para a atualidade o contexto desse estilo de dança. E, pensando na melhor forma de apresentar esse produto, optei pelo formato documentário.

3.2 ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA CRIAÇÃO DO MATERIAL AUDIOVISUAL NO FORMATO DOCUMENTÁRIO

Conforme explicado anteriormente, o produto desta pesquisa se trata de um documentário realizado na cidade de Santa Maria – RS, associado a entrevistas que vão trazer a trajetória da pesquisadora Jéssica Lóss dentro das Danças Urbanas. Para isso, como aporte teórico deste capítulo estão os autores: Kellner (1992), Jaspers (1998), Nichols (1999), Woodward (2000), Field (2001), Silveirinha (2002), Castells (2002), Bauman (2008) e Rodrigues (2009).

Ao longo da criação do roteiro, e conforme descrevo na pesquisa sobre as reconfigurações das Danças Urbanas, relembro que desde o surgimento da cultura *Hip Hop* até os tempos atuais, houve muitas mudanças na cultura dança, começando pelos estilos de movimentação praticados que foram se adaptando conforme o contexto em que estavam inseridos. Além disso, apesar de todas as dificuldades pela conquista de espaços e pelo reconhecimento, as Danças Urbanas estão cada vez mais em posições de destaque, conquistando diversos espaços que não faziam parte de sua realidade como os teatros.

Pensando em um produto que se enquadre com o contexto atual e atinja de uma forma

mais acessível as pessoas, pensei no formato documentário por acreditar que ele oportuniza um espaço para que essa cultura possa se manifestar. Pois, por estar há tempo inserida no meio, consigo perceber todo estudo, diversidade da cultura, e, acima de tudo, tenho repleto conhecimento de toda luta que esse grupo social.

Somado a isso, para além da minha motivação e envolvimento com o tema dança, opto pelo documentário como produto final pelo meu interesse e atuação desde o início da graduação e como bolsista da Incubadora Social no mestrado por atividades práticas relacionadas ao audiovisual, tais como: edição e gravação de áudio e imagens. Acredito que o documentário conquista o espectador, por ser uma forma de informar que se aproxima mais da realidade, por possibilitar a associação de imagens com o som, o que traz um melhor detalhamento na transmissão do conteúdo. A linguagem de um documentário contribui na representação de uma cultura. Para isso, vou apresentar aspectos da linguagem do documentário expositivo e como ele aproxima do público, conforme Bill Nichols (1999). Além disso, vou apresentar como se deu a organização do conteúdo, desde a produção do roteiro de acordo com Syd Field (2001) até o processo de gravação.

Aciono Jaspers (1998) e com a intenção de construir um trabalho com falas em primeira pessoa e que tragam um olhar subjetivo da temática, opto pelo documentário por mostrar aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico, bem como proporcionar espaços para pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Além disso, Nichols (2005) ajuda compreender questões acerca de documentário ao explicar que permitem elaborar argumentos ou formular estratégias persuasivas visando convencer-nos a aceitar suas opiniões.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado a antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados não sejam familiares (NICHOLS, 2005, p.47).

Somado a isso, e pensando na possibilidade de representação do mundo em que vivemos com uma determinada visão e como integrante há anos da cultura *Hip-Hop* com enfoque para as Danças Urbanas, escolhi o formato documentário pela possibilidade de união das diversas vozes em um mesmo registro e pela liberdade de construção audiovisual que permite, bem como exemplifica Nichols (2005),

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas e estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de caracteres comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. (NICHOLS, 2005, p.48).

Além de todo espaço de conteúdo e de técnicas que o documentário permite, opto também por esse formato por acreditar que a associação entre texto, som e imagem pode atingir o público de forma mais intensa e ao mesmo tempo pode deixar o material mais explicativo e didático facilitando a compressão do espectador. Nesse sentido, percebo que nossa cultura tem um vínculo muito forte com produções em audiovisual, conforme McCarthy e Targino (1984) recordam,

A cultura brasileira é fundamentalmente audiovisual, assumindo os meios deste tipo de comunicação incontestável relevância entre o homem brasileiro. Isto porque é ele um elemento resultante da mistura de três raças, em que apenas a europeia exercia domínio sobre a escrita. Entre os africanos e indígenas, registrava-se a presença constante do audiovisual, [...] não apenas em manifestações folclóricas como a capoeira [e o carnaval], mas em atitudes do dia-a-dia, refletidas no gosto pela dança, música, vestuário em cores vivas, entre outros costumes. (McCARTHY; TARGINO, 1984, p.302- 303).

A partir disso, associando meu envolvimento com o tema e recursos audiovisuais, aponto como uma das minhas metodologias para produção do material: a observação participante, a qual o observador (repórter) caracteriza-se por estar no centro do grupo que estuda, com observação de forma espontânea e com condução de um olhar. Segundo James Spradley (1980), a observação participante é uma técnica de investigação que usualmente vem acompanhada de entrevista e realizada através de contato direto, prolongado e frequente do investigador com os receptores ou contextos culturais. O autor ainda aponta que na observação participante, os objetivos vão muito além da mera descrição, já que a metodologia permite a identificação do sentido, a orientação e a dinâmica frente à intersubjetividade, o que facilita a apreensão do real, uma vez que estejam reunidos os aspectos essenciais pesquisados em campo.

Assim, de forma coletiva e para obter todos os relatos de personagens, ações e descrições das Danças Urbanas, entendo que a melhor forma encontrada para trazer as vozes com depoimentos de coreógrafos, bailarinos e estudiosos da área é reunir as técnicas de observação participante com as entrevistas pensadas sob a lógica de algumas etapas da história oral. O documentário oferece espaço para esse resgate histórico e construção da identidade por meio das entrevistas por fornecer espaços para defesa de uma causa, argumentos, bem como transmitir pontos de vistas, conforme exemplifica Nichols (2005):

Os documentários procuram nos persuadir e convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras. (NICHOLS, 2005, p.73).

Considerando as diferentes formas de construir o conteúdo do documentário, e associando minha escolha por meio da coleta de entrevistas, resgato os argumentos de Paul Thompson (1992) ao alertar que nenhuma fonte está livre da subjetividade, seja ela escrita, oral ou visual. E que desse modo, “a evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história. [...] transformando os objetos’ de estudo em ‘sujeitos’” (THOMPSON, 1992, p. 137). Porém, conforme lembra Nichols (2005) não devemos limitar a comunicação do documentário através das falas de entrevistados, vozes de narração e passagens do repórter, e sim devemos lembrar que, apesar das falas terem um papel importante, o documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador, resumidos como seleção e arranjo de som e imagem.

3.3 DESCRIÇÃO DO PRODUTO

3.3.1 Produção

Começo a descrição do produto final desta pesquisa retomando a ideia de que não havia formato melhor do que um documentário para produzir essa temática, já que além de ser um material audiovisual que facilita a compreensão do espectador por associar texto, som e imagem, permite em suas construções um viés subjetivo, um espaço digno de exibição e certa liberdade para estruturar o conteúdo, não se limitando a formatos padrões de construções jornalísticas, como a reportagem, que usa como estrutura básica: texto em *off*, passagem e sonoras.

3.3.2 Pré-roteiro

A seguir apresento a descrição do roteiro base.

Quadro 1 – Descrição do roteiro base

(continua)

ENTREVISTADOS/DESCRIÇÃO	LOCALIDADE
<p>Coreógrafa e Dançarina – Jéssica Lóss</p> <p>O material vai começar com uma entrevista conduzida por Rafael Happke comigo em que vou contar o início da minha história na dança na escola Antônio Gonçalves do Amaral, local em que minha trajetória na área da dança começou. Essa entrevista vai percorrer todo documentário, relatando toda minha trajetória na dança intercalada em edição com as falas da Professora Rosana Severo, responsável por oportunizar e orientar todo meu trabalho voluntário na escola com dança.</p>	<p>Escola Municipal de Ensino Fundamental Antônio Gonçalves do Amaral.</p> <p>Endereço: Rua Quatro, 45, Parque Santa Lúcia (próximo do supermercado Atacadão).</p> <p>OBS: As filmagens estarão sob a direção do Auxiliar de Câmera Rafael Happke.</p> <p>Ao longo do material audiovisual irei cobrir as entrevistas com fotos, vídeos e cenas que mostram toda evolução e momentos do grupo de dança ao longo dos anos.</p>
ENTREVISTADOS/DESCRIÇÃO	LOCALIDADE
<p>Professora de Educação Física - Rosana Severo</p> <p>Nesta escola vamos gravar uma entrevista e uma performance de dança relacionada ao <i>Locking Dance</i> com o elenco de Bases Urbanas do grupo de dança Ritmo de Camobi, para isso convidamos 8 dançarinos (as) para integrar a coreografia criada por mim. Essa escola representa o início do projeto de dança da Coreógrafa Jéssica Lóss através da ajuda da Professora Rosana que em entrevista vai relatar esse projeto iniciado</p>	<p>Escola Municipal de Ensino Fundamental Antônio Gonçalves do Amaral.</p> <p>Endereço: Rua Quatro, 45, Parque Santa Lúcia (próximo do supermercado Atacadão).</p> <p>OBS: a entrevista com a Professora vai ser gravada no pátio da escola. Durante as falas, em edição, vamos colocar para cobrir fotos da época do colégio que representam o projeto da escola e imagens da escola.</p>

Quadro 1 – Descrição do roteiro base

(continuação)

<p>em 2004 na escola através da disciplina de Educação Física. A performance de dança <i>Locking</i> será apresentada na conclusão do 'documentário quando vou falar em entrevista sobre a situação atual do grupo.</p>	
<p>Neste espaço cultural da cidade vamos gravar uma performance de dança no estilo Waacking (turma juvenil do Ritmo de Camobi). Para isso, os alunos serão convidados a se vestir na moda anos 90, buscando a aproximação das vestimentas que marcaram o surgimento desse estilo de dança, sendo que vamos sugerir a cor no tom rosa como opção em busca de todo esse lado femme (feminino) que o estilo de dança apresenta. Essa apresentação dançante também será exibida na conclusão do material por se tratar também de atividades atuais da equipe Ritmo de Camobi.</p>	<p>Centro de Atividades Múltiplas Garibaldi Pogetti, conhecido como Bombril. Endereço: Parque Itaimbé em frente a Prefeitura Municipal de Santa Maria na Rua Venâncio Aires. OBS: Nos vídeos de conclusão apresentamos os estilos: Locking, Waacking, Vogue e Jazz Funk, por representarem a cronologia histórica de formação da linha feminina de estilo dentro das Danças Urbana, a qual me identifico como dançarina.</p>
ENTREVISTADOS/DESCRIÇÃO	LOCALIDADE
<p>Neste local, em frente ao Theatro Treze de Maio, vamos gravar uma performance de Vogue com o grupo juvenil do Ritmo em parceria com o Coreógrafo João Victor que é um dos responsáveis por coreografar o grupo Ritmo de Camobi. A escolha por esse Coreógrafo vem pelo fato dele ser especialista nesse estilo de dança em específico, apresentando vários estudos. Nessa gravação os dançarinos (as) vão utilizar diversos blazers coloridos emprestados de uma loja aqui de Santa Maria</p>	<p>Praça pública Saldanha Marinho com gravação em frente ao Theatro Treze de Maio, por representar um dos espaços turísticos e de movimentação da dança e cultura na cidade. OBS: Aproveito para salientar que as gravações das performances de dança (grupo) vão ser gravadas em pontos turísticos da cidade, buscando apresentar essa aproximação da dança com os lugares patrimoniais da cidade que marcam o objetivo dessa pesquisa.</p>

Quadro 1 – Descrição do roteiro base

(conclusão)

<p>chamada Zonar Store da Proprietária Camila Lopes. A escolha dos Blazers vem pelo fato deles terem marcado a geração vogue de dança como vestimenta padrão dos campeonatos.</p>	
<p>Neste espaço, vamos trazer performances de JAZZ FUNK construída por mim e pelo Coreógrafo João Victor e por mim. Nessa ‘performance vamos deixar com que cada dançarino (a) se vista de forma livre, conforme suas pesquisas dentro estilo do estilo Jazz Funk.</p> <p>Essa parte da gravação vai ser exibida na conclusão do material quando eu for falar sobre o significado da dança na minha vida pelo fato da academia representar minha localidade atual de ensaio, mostrando que o grupo de dança segue ativo. Nessa fala vou citar sobre a estrutura atual do grupo, bem</p>	<p>Academia Sport System – local de ensaio da equipe. Endereço: Rua Pedro Américo número 384, bairro Camobi.</p> <p>OBS: A gravação será feita no pátio da academia Sport System por ter uma parede com fundo branco na qual irá realçar a diversidade de cores e estilos referente as roupas dos dançarinos (as).</p>
ENTREVISTADOS/DESCRIÇÃO	LOCALIDADE
<p>como todas as suas modalidades, as quais são: Jazz Funk, K-Pop, Danças Urbanas e Ballet.</p>	

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 DESCRIÇÃO, GRAVAÇÃO E ENTREVISTAS

O planejamento das gravações começou pelo levantamento de orçamentos com algumas empresas para ver da possibilidade de conseguir uma filmagem mais profissional das coreografias e entrevistas, já que no momento da realização do produto prático da pesquisa estava sem uma câmera de gravação, tendo somente um celular e tripé. Os valores pesquisados para formação dos vídeos que iriam formar o documentário passavam de 2.500 reais, então em busca de ajuda, procurei o apoio da UFSM, pesquisando sobre a agenda de gravações do estúdio 21 localizado no curso de Comunicação Social da universidade até conseguir o auxílio de um colega de bolsa da Incubadora Social da UFSM, Rafael Happke, que atua no lugar como fotógrafo e câmera dos eventos.

A partir da ajuda de Rafael, agendei com a turma juvenil de Danças Urbanas do meu grupo Ritmo de Camobi a primeira gravação em parceria com o coreógrafo João Victor. As coreografias que formaram o documentário foram pensadas para representar a minha linha de estudo como dançarina e os lugares escolhidos situaram sobre os espaços que marcaram minha história e trajetória na dança. Quanto aos estilos das composições, foquei nos mais estudados por mim dentro das Danças Urbanas, sendo eles: *Locking*, *Waacking*, *Vogue* e *Jazz Funk*. Iniciei a gravação na data 14 de junho de 2021, na Praça Saldanha Marinho, em frente ao Theatro Treze de Maio. Rafael gravou uma performance de *Vogue* na música *Breach* do cantor *Jack*, por se tratar de uma música réplica do estilo de dança escolhido. A opção pelo *Vogue* é em função de ser um dos primeiros estilos que aprendi dentro da linha feminina nas Danças Urbanas. Nessa performance nossa turma juvenil de Danças Urbanas (Figura 1), incluindo eu (blazer amarelo) e coreógrafo João (blazer preto) nos vestimos com calças pretas juntamente com blazers coloridos (emprestados pela loja Zonar Store) para mostrar para as pessoas como os dançarinos e dançarinas se vestiam na época do surgimento do *Vogue*, trazendo a característica forte de variação de cores, moda e poses marcadas que o estilo apresenta.

Figura 1- Performance de *Vogue Dance* com turma juvenil

Fonte: Acervo Pessoal da Pesquisadora.

Seguindo o roteiro, nessa mesma data, 14 de junho, gravei também em frente ao Centro de Atividades Múltiplas Garibaldi Pogetti mais conhecido como Bombril mais um trecho de coreografia só que no estilo *Jazz Funk*. O lugar foi um dos escolhidos por se tratar do espaço onde aconteciam os ensaios da *Cia Hip Hop Mecanic Street Dance* com o coreógrafo Vitor Escobar, salientando que esse grupo faz parte da minha história, por ser a minha escola base de aprendizados sobre o estilo das Danças Urbanas. Então, pensando na construção da performance de *Jazz Funk* convidei o coreógrafo João para integrar, já que ele estuda e desenvolve sequências de movimentos associados as bases técnicas dos estilos na linha *Femme* das Danças Urbanas, tendo aula no passado com professores de referências no Brasil, tais como: Jô Cardoso, Ji Sambati, Juan Chi, entre outros que trabalham nessa linha de dança.

Nessa segunda gravação, dançamos a música “*H.E.R. 2*” da cantora H.E.R, por ser uma composição musical bem contemporânea, que traz a liberdade de propor uma composição mais performática, sem se delimitar em uma coreografia mais engessada. Nessa coreografia, em busca de resgatar o contexto da modalidade, optei por sugerir aos alunos(as) da turma juvenil que montassem “looks” que retratassem os anos 1990 nas cores rosa e preto (Figura 2).

Figura 2 – Performance de *Jazz Funk* com turma juvenil

Fonte: Acervo Pessoal da Pesquisadora.

Na data 7 de julho, juntamente com a nossa turma de bases urbanas foi gravado um material na quadra da Escola Municipal de Ensino Fundamental Antônio Gonçalves do Amaral com uma performance de *Locking Dance*, um dos estilos pioneiro da formação das Danças Urbanas. Ele foi escolhido por mim para integrar o material audiovisual por ser o primeiro estilo que aprendi dentro das Danças Urbanas na companhia *Cia Hip Hop Mecanic Street Dance*, o que me motivou a levar esse estudo técnico para aulas de dança que passei a desenvolver em Dança de Rua no ano de 2013 com turmas infanto-juvenis da escola Antônio Gonçalves do Amaral. Então, para representar esse estilo convidei a turma iniciante de Danças Urbanas do Ritmo para aprender sobre as técnicas e gravar para esse projeto. Na Figura 3 é demonstrado o grupo na quadra da Escola Municipal caracterizados com as roupas que marcam o estilo.

Figura 3- Performane de *Locking Dance* com turma de bases urbanas

Fonte: Acervo Pessoal da Pesquisadora.

Na data 12 de julho, agendei uma gravação com a professora Rosana Severo de educação física da escola de Ensino Fundamental Antônio Gonçalves do Amaral (Figura 4), coordenadora do projeto de dança. Com ela tive a primeira oportunidade de atuar como auxiliar de coreógrafa, ainda aos 11 anos de idade, no ano de 2004, pelo fato da professora ter desenvolvido um projeto na aula de educação física que permitia que o alunos(as) do turno da manhã pudessem desenvolver atividades extracurriculares na área das artes e esportes com turmas mais iniciais.

Então, com o auxílio do operador de câmera Rafael Happke consegui registrar boas imagens e entrevistar a professora no pátio da escola, mais especificadamente na quadra esportiva onde acontecia no início do projeto de dança as aulas na escola, a quadra era um dos espaços que o colégio oferecia para ensaios, sem falar que ela também já foi palco de nossas apresentações de dança nos eventos da escola. A partir disso, na Figura 4 apresento a professora Rosana Severo para vocês.

Figura 4- Autora com Professora Rosana Severo de Educação Física



Fonte: Acervo Pessoal da Pesquisadora.

Na condução das minhas perguntas com a professora, busquei trazer um pouco da estrutura da história oral abrindo espaço para subjetividade que o formato documentário permite, então entrevistei Rosana sem o intermédio da repórter na câmera. Para isso, escolhi o plano americano como gravação, no qual a professora responde às perguntas diretamente para câmera, o que permite uma maior proximidade do espectador com o assunto que ela relata em cena pelo fato dela estar de frente para a câmera como se estivesse conversando com o receptor.

Na data 19 de julho, convidei a turma juvenil de *Jazz Funk* para concluir as gravações do material com a filmagem da coreografia de *Waacking* na academia Sport System, localidade em que a nossa equipe Ritmo de Camobi oferece aulas. Para essa performance procurei nas roupas trazer variedades de cores que remetessem a origem do *Waacking* que girava entre os anos 1990.

Na data 23 de julho, eu gravei meu depoimento como dançarina e coreógrafa, contando toda minha trajetória na dança em plano americano. No relato, conto minha história voltada com o corpo diretamente voltado para a câmera, isto é, sem mediação de repórter, trazendo ainda mais essa metodologia do documentário, com essa ideia de proporcionar essa

proximidade da minha história com o espectador.

Figura 5 – Performance de *Waacking Dance* com turma juvenil



Fonte: Acervo Pessoal da Pesquisadora.

Somado a isso, pensando em apresentar da melhor forma minha trajetória na dança, optei dentre os formatos jornalísticos: o documentário como opção por permitir um maior espaço para apresentar o relato histórico, pois permite um tempo maior comparado a reportagem para a exposição da linguagem, promovendo uma maior integração do emissor-receptor, aproximando ainda mais o ouvinte da fala do entrevistado. Ao longo das gravações de cada performance de dança, nas localidades que escolhi apresento meu resgate de memória como dançarina, explicando para eles todo processo de construção das coreografias, do porquê estávamos dançando cada estilo em determinada localidade, salientando a importância de valorizarmos os espaços considerados como patrimônios históricos na cidade por representar o resgate cultural e de memória da nossa história. Em todas as gravações, meu objetivo principal foi de pensar em enquadramentos e planos que permitissem transmitir a dinamicidade das Danças Urbanas e que possibilitassem da melhor forma possível uma aproximação da cultura

Hip Hop com o receptor.

Para concluir, a construção do material audiovisual em dança foi muito gratificante para mim, pois ele significa a continuação de uma ideia que já tinha quando construí o documentário “Danças Urbanas: um estilo documentado” no meu Trabalho de Conclusão de Curso. Também tive a oportunidade de apresentar, em âmbito acadêmico, um pouco da trajetória da dança na nossa cidade de Santa Maria – RS, apresentando dançarinos(as). Neste material estou tendo a oportunidade de apresentar a minha trajetória como dançarina, aproximando os(as) dançarinos(as) da minha história e do próprio grupo que frequentam (Ritmo de Camobi).

A partir disso, saliento que não foi colocado muitas fotos neste trabalho escrito, dado que foi optado por dar preferência para o material prático, ou seja, durante minhas falas e da professora Rosana. No documentário ilustro todas as explicações, com a cobertura das falas, imagens que facilitam a compreensão de toda minha história e trajetória das Danças Urbanas.

No Documentário Ritmo de Camobi²³, disponível no *link* do *Youtube*, compartilho o material produzido intitulado: “Ritmo de Camobi: identidades, trajetórias e tendências”. Este documentário possibilita conhecer mais sobre o toda minha trajetória como dançarina e processo de formação da companhia de dança.

²³Documentário publicado em 5 de janeiro de 2022, produzido pela autora e pesquisadora Jéssica Lóss Barrios.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização do material audiovisual me desafiou em todas as suas etapas e me levou a fazer muitas escolhas. No primeiro semestre, minha primeira ideia era a realização de um espetáculo de dança que apresentasse um pouco das Danças Urbanas da cidade, porém em virtude de outras questões pensei que não iria me incluir muito nisso, já que buscava algo mais subjetivo. No entanto, ao estudar sobre a linguagem audiovisual, percebi que o projeto que pretendia desenvolver se assemelhava mais ao gênero documentário. A partir daí, tive que escolher o tipo de documentário a realizar, sendo que o “interativo” (NICHOLS, 1991) revelou-se o mais adequado para representar o projeto. Mais do que a execução de passos e movimentos coreografados, as Danças Urbanas dentro da cultura *Hip Hop* possuem valores a serem transmitidos. Na época em que foram criadas, possuíam, assim como a música, características revolucionárias que representavam uma população que reclamavam seu direito de liberdade de expressão.

Definido o formato documentário, parti para a elaboração do roteiro, uma etapa bastante trabalhosa e que exige detalhes, já tive a preocupação de visualizar o produto de forma acabada, uma vez que a eficiência dos efeitos de pós-produção dependeria de uma pré-produção bem planejada. Nesse aspecto, cito como exemplo, a abertura do documentário que ao invés de iniciar com um mix de edições de pessoas dançando, começo o material comigo dançando com o intuito trazer a minha história e trajetória dentro da dança, buscando desde o início do material essa subjetividade que vinha roteirizando sobre minha trajetória.

Seguindo a construção do produto audiovisual, para construir o texto de base, busquei o contato com algumas fontes que fizeram parte da minha história na dança e que também auxiliaram na construção do texto com informações sobre a trajetória da dança de forma geral em Santa Maria, sendo que o agendamento das entrevistas revelou-se também uma etapa de grande aprendizado. Ao contrário de um trabalho monográfico, em que o autor geralmente trabalha de forma bastante solitária, sem depender de terceiros, na construção do material audiovisual dependia de pessoas. Por várias vezes, tivemos que remarcar as gravações em função de problemas de agenda dos entrevistados, dançarinos e do câmara.

Na edição, procurei, em todo momento, tanto no texto quanto nas imagens tornar o conteúdo didático e, ao mesmo tempo, atraente. Para isso, nunca esqueci de que Danças Urbanas é ritmo. Desse modo, todo o processo de edição foi pensado em acompanhar o ritmo das músicas e movimentos dos dançarinos, pensando também em figurinos temáticos que representassem as roupas e cores usadas na época em que o estilo começou a surgir no meio

das Danças Urbanas, então como os estilos escolhidos variaram do *Locking* até chegarmos no *Jazz Funk*, estudei técnicas de movimentos e separ figurinos que variaram da geração dos anos 80 para atualidade.

Somado a isso, outro aspecto importante que busquei detalhar no texto do trabalho associado ao material audiovisual foi a escolha dos lugares filmados. Todas as locações selecionadas fazem parte da minha história como dançarina e também representam lugares históricos da cidade de origem e propagação das Danças Urbanas na cidade de Santa Maria. Hoje, existem muitos estudos que relacionam as danças e todos os elementos da cultura *Hip Hop* como forma de transformação de indivíduos. Diferentes projetos sociais trabalham com esta cultura como forma de conscientizar jovens moradores, ou não, de periferias. A dança é uma forma de patrimônio cultural imaterial que enfatiza a importância cultural de muitas regiões, como a característica cultural da dança gaúcha no Rio Grande do Sul, por exemplo, contribuindo com a preservação cultural e valorização da nossa história. As Danças Urbanas fortalecem a ideia de cidade cultura em Santa Maria – RS pela variedade de grupos que apresenta e pela quantidade de eventos que os dançarinos da área integram na cidade.

A pesquisa de campo, coleta de dados, entrevistas com praticantes da cultura *Hip Hop*, coreógrafos de grupos de dança considerados referências históricas das Danças Urbanas na cidade, contribuíram na construção da trajetória da dança urbana local, permitindo perceber que a dança de rua se desenvolveu muito como uma cultura que hoje ocupa espaços de relevância cultural na cidade.

Neste sentido, presenciamos no mundo globalizado um específico processo de “colonização digital”, fato este que também leva a uma colonização gestual, tornando o cidadão refém das práticas digitais e gestuais que circulam pelo mundo afora, particularmente, no universo macro do mundo da representação, da arte do espetáculo. O *Hip Hop* como um movimento talvez tenha como uma de suas marcas centrais a de se contrapor às representações que a periferia recebe nas mídias. As danças da cultura *Hip Hop*, que são muitas, atuam, portanto, como formas transversais de comunicação entre grupos heterogêneos, fazendo da sua movimentação a sua voz. O corpo reconstrói constantemente maneiras de se relacionar com o mundo, expondo modos de se (mo)ver, sendo mídia de si mesmo, de seus processos temporais e culturais. A imagem é tratada como artefato cultural e também como ideia (memória/imagem mental) e ação que desliza pelos fluxos de movimento do corpo. Entre diversificados afetos que conformam meu corpo determinadas imagens ganham proeminência para compor o corpo da pesquisa.

Ao longo do trabalho, percebi que, desde o surgimento da cultura *Hip Hop* até os tempos

atuais, houve muitas mudanças na cultura dança, começando pelos estilos de movimentação praticados que foram se adaptando conforme o contexto em que estavam inseridos. Além disso, apesar de todas as dificuldades pela conquista de espaços e pelo reconhecimento, as Danças Urbanas estão cada vez mais em posições de destaque, conquistando aos poucos diversos espaços que não faziam parte de sua realidade no passado, como por exemplo, os espaços clássicos (teatros) e lugares de alto poder aquisitivo, como por exemplo, boates que hoje tem festas temáticas só com músicas que representam a cultura *Hip Hop*.

Por conseguinte, relacionar minhas duas paixões em um mesmo trabalho, a dança e o audiovisual, foi muito gratificante. Além de proporcionar a ampliação dos conhecimentos teóricos em ambas as áreas, os aprendizados ao longo do mestrado em Patrimônio Cultural contribuem para meu aprendizado técnico e prático do jornalismo através da busca constante por técnicas, enquadramentos, planos e ferramentas de edição que permitiram colocar em prática minha ideia de apresentar da melhor forma e com espaço digno as mais variadas vozes e estilos das Danças Urbanas no meio contemporâneo. Acredito, nesse sentido, que atendi aos objetivos do projeto audiovisual já que consigo apresentar minha trajetória dentro das Danças Urbanas, ao passo que mostro a importância das localidades apresentadas em específico ao longo do trabalho como resgate de memória da dança, e também pela possibilidade de documentar um assunto que faz parte da minha essência.

REFERÊNCIAS

- ADÃO, Sandra Regina. **Movimento Hip Hop**: A visibilidade do adolescente negro no espaço escolar. 2006. 115 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- AGUIRRE, I. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. *In*: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2011.
- ALBERTI, Verena. **História oral**: a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.
- ALVES, César. **Pergunte a quem conhece**: Thaíde. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.
- ALVES, Flavio; Dias, Romulo. A dança break: corpos e sentidos em movimento no hip hop. **Rio Claro. Motriz**, v. 10, n. 1, p. 01-07. 2004.
- ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “Black music” nos Estados Unidos. *Revista de História. Revista história*, v. 3, n.1, p.50-70. 2011.
- ALVES, César. **Pergunte a quem conhece**: Thaíde. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAUSCH, Pina. **Dance, se não estamos perdidos**. Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora “*honoris causa*” da Universidade de Bolonha, Itália. *In*: Folha de S. Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais, p. 09. 1999.
- BEAT STREET. Direção de Stan Lathan. **Mundial. Omu English-Deutsch**, Lange, 1984. 1 (105 mim).
- BERTÉ, Odailso Sinvaldo. Vogue: dança a partir da relação corpo-imagem. **Revista do Programa de Pós-graduação em dança**. Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, 2014.
- BERTÉ, Odailso Sinvaldo. **Corpos se (mo)vendo com imagens e afetos**: dança e pedagogias culturais. 2014. 338 p. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- BERTÉ, O. **Filosofando dança com Pina Bausch**: bricolagem entre experiências, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos. 2011. 171 p. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- BREAKDANCE. Direção de Joel Silberg. Austrália. Breahin film series, 1984. 1 (90 min).
- BUTLER, Judith. Sujeito do sexo/ gênero/desejo. *In*: **Problemas de gênero**: feminismo e

subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAMARGO, Andreia Vieira Addelnur. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. **Revista do Programa de Pós- Graduação em Dança**. Salvador, v.3, n.2, 2014.

CASTELLS, Manuel. **O poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura**, vol. I. A Sociedade em Rede. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CIRINO, Marcelo. **10 anos de dança de rua em festivais**. **Jornal Dança Brasil**. Diretor Ivan Grandi, ano XIV, p. 7-9, jan. 2005.

COLOMBERO, Rose M. M. P. **Danças urbanas: uma história a ser narrada**. Grupo de Pesquisa em Educação Física Escolar – FEUSP. 2011.

COSTA, Maurício Pries da. **A dança do movimento Hip hop e o movimento da dança hip hop**. In: *Fórum de pesquisa científica em arte*, 3., 2005. Anais [...], Curitiba, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005, p. 88-95.

CONSTANTE, Sonia Elisabete. **Narrativa jornalística e memória Institucional: a universidade de santa maria no jornal a razão**. 2018. 307 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2018.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2002. CULTURA HIP HOP. Direção de P.A.P. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1hwBGIC2PGo>. Acesso em: 12 de dez. 2021.

DANÇAS URBANAS: um estilo documentado. Ritmo de Camobi. **Youtube**. 27 dez de 2016. 23 min 17s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a-O8-V_Q1mI. Acesso em: mar. de 2021.

DENZIN, Normam. K; LINCOLN, Yvonna, S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

EBERT, Roger. **Paris is Burning**. 1991. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/paris-is-burning-1991>. Acesso em 10 de Nov 2020.

ROGÉRIO, Fábio. A mulher no Hip Hop. **Revista Raça**. 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/a-mulher-no-hip-hop/> Acesso em: jul de 2020.

FERREIRA, Marieta. M.; AMADO, Janaina. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FERNANDA, Dilon. **As minas das rimas**: o universo feminino dentro da cultura hip hop. Faculdade Cásper Líbero. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/tag/femanda-dilon/>. Acesso em: jul de 2020.

FERNANDES, Antonio Teixeira. **Para uma Sociologia da Cultura**. Campo das Letras Porto, 1999.

FRANÇA, Vera. V.; SIMÕES, Paula G. **Curso básico de teorias da comunicação**. Autêntica, 2017.

FRADIQUE, Teresa. **Fixar o Movimento**: representações da música rap em Portugal. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

FRANK, Ejara. **O novo termo “Danças Urbanas”**. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://frankejara.blogspot.com.br/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, n. 28, 2005.

FREIRE, Paulo; NOGUEIRA, Adriano. **Que fazer**: teoria e prática em educação popular. Petrópolis: Vozes, 2007.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico - Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip Hop Brasileiro: tribo urbana ou movimento social? **Facom**, n. 17, 2007.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Joscelyne. 14 ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2014.

GIROUX, Henry. **Cruzando as fronteiras do discurso**: novas políticas em educação. Artemed: Porto Alegre, 2005.

GONZALES, Mario Moraga; NAVARRO, Hector Solorzano. Cultura Urbana Hip Hop: movimento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. **Ultima Decada**, n. 23. CIDPA Valparaíso, p. 77-101. 2005.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christiane; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras**: estudos midiáticos. São Leopoldo: UNISINOS, v.. 3, n. 2, p. 65-75, dez. 2001.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GRIOT URBANO: INÍCIO DO HIP HOP. VVARTV. **Youtube**. 8 de março de 2017. 1

min 34s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=blglq25aomk>. Acesso em: mai. de 2020.

GUARATO, Rafael. **História e Dança: um Olhar Sobre a Cultura Popular Urbana**–Uberlândia 1990/2009. 2010. Dissertação (Mestrado) – Curso de História Social, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2010.

GUARATO, Rafael. **Dança de Rua: Corpos para além do movimento**. Livraria Edufu. Uberlândia: 2008.

GUIMARÃES, Sara Maria. **O papel da dança na (sub) cultura hip hop**. 2008. 154 f. Monografia - Curso de Desporto e Educação Física, Universidade do Porto, Porto, 2008.

HALL, Stuart. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. *In*: THOMPSON, Kenneth (ed.). **Media and cultural regulation**. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1998. (Cap. 5)

HALL, Stuart. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, v. 22, n. 2, 1998.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. *In*: HERSCHMANN, Micael (Org.) **Abalando os anos 90 – Funk e Hip Hop. Globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 52-85.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

HIP HOP “A VOZ DA PERFERIA”. Direção de TV CULTURA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O8MG1YMK_TE. 8 de ago. 2021.

HIP HOP EVOLUTION. Produção de Darby Wheeler. Canada: **Netflix**. 2016. INTERNET.

HIP HOP HISTORY PART 1 DOCUMENTARY. Direção de Turntablis Footage. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vwqQQraQ4MI>. Acesso em: 13 de jul. 2009.

JOHNSON, Richard et al. **O que é, afinal, Estudos Culturais?**. Autêntica, 2010.

KATZ, Helena; GREINER, Christiane. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christiane. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, v. 3, n. 2, p. 65-75, dez. 2001.

KATZ, Helena. **A cidade e a dança que acontece nos palcos**. In: Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 6., 2010, Anais [...]. Abrace, 2010. p. 1-6.

KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, C. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Arte e cognição**. Rio de Janeiro: Editora Annablume, 2001.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KINCHELOE, J. L.; MCLAREN, P. Repensando a teoria crítica e a pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norma.; LINCOLN, Yvonna. (Org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

LACERDA, Tauani de Aquino. **A Dança de Rua no Rio Grande do Sul a partir da trajetória do Grupo Batida de Rua de 1997 à 2009**. 2016. 50 p. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

LAUXEN, Patrícia; ISSE, Silvane Fensterseifer. Contextos da Dança de Rua: Um pouco de história e práticas docentes. **Revista Destaques Acadêmicos CCHJ/Univates**, Lajeado, v. 1, n. 2, 2009. p. 71-80.

LIMA, Mércia Ferreira de. **Mulheres no hip hop: a identidade feminina em um movimento juvenil e artístico-cultural**. In: Redor, 18., 2014., Anais [...]. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2014. P. 1-14.

MARCO ZERO DO HIP HOP. MCIFest. **Youtube**. 27 de set de 2014. 15 min 37s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4f5Hwz6Voc>. Acesso em: mai de 2020.

MARCHIORO, Anny D. R. LIMA, Flávia E. B. A dança nas aulas de Educação Física: Hip Hop como instrumento. **Revista Digital**. V. 16, n. 165, 2012.

MARQUES, Camila. **É Rap, É roupa! Moda Hip-Hop: iguais e diferentes**, Santa Maria. 2013. 143p. Dissertação (Mestrado) – Ciências da Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria. 2013.

MORGAN, Joan When Chickenheads Come **Home to Roost: A Hip Hop Feminist Breaks it Down** New York: Simon & Schuster, 1999.

NASCIMENTO, Ana Paula S. **Movimento Hip Hop em Juiz de Fora: Raps que comunicam educação**. Monografia (Graduação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Julho de 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas/SP: Papirus, 2005. 272p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. Pontes, 2012.

ORIGEM DO BREAKING NO BRASIL. Bboy Paulo. **Youtube**. 10 de fev de 2011. 15 min 41s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dMNn86VHQFs> Acesso em: mai de 2020.

PARIS is burning. Produção e direção de Jennie Livingston. New York, USA: AcademyEntertainment Off White Productions. **Miramax Films Distribuidora**, 1990. 1 DVD (76min.): DVD, NTSC, color.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PIMENTEL, S. **O livro vermelho do Hip Hop**. 1997. Monografia (Graduação) - Curso de Jornalismo. Escola de comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. 1997.

PREFEITURA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Patrimônio Cultural**. 2015. Disponível em: <>. Acesso em 19 mai. 2019.

PORTO, Natália Athayde. **A Dança de Rua em Academias e Escolas de Dança de Porto Alegre: Do início até a atualidade**. 2010. 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Bacharel em Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

RAPOSO, Otávio. Coreografias de evasão: segregação e sociabilidade entre os jovens do break dance das favelas da Maré. **Revista Digital Etnográfica**, v. 16, n. 2, 2012.

RECKZIEGUEL, Ana Cecília C.; STIGGER, Marco P. Dança de rua: opção pela dignidade e compromisso social. **Revista Movimento**, v.11, n. 2, p. 59-73, 2005.

RECKZIEGUEL, Ana Cecília de Carvalho. **Dança de Rua: Lazer e cultura jovem na Restinga**. 2005. p. 198. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

REY, F. González. Definiciones teóricas sobre la personalidad y el sujeto psicológico; SUS repercusiones Epistemológicas y metodológicas. In: REY, F. González. **Epistemologia cualitativa y subjetividade**. São Paulo: EDUC, 1997.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella. CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. 155 p.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, M. (org.) **Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTA MARIA EM DANÇA. **Festival de Dança**, Santa Maria. Disponível em < Santa Maria em Dança (santamariaemdanca.com)> Acesso em: 28 de maio de 2021.

SANTOS, L. S. Dos corpos desterrados aos corpos cheios de força. In: SOMMER, L. H.; BUJES, M. E. **Educação e Cultura Contemporâneas: articulações, provocações e transgressões em novas paisagens**. Canoas, RS: Editora da ULBRA, 2006.

SANTOS, Gabriela; SABINO, Iza. Iza Sabino e a invisibilização de mulheres no Hip Hop. **Revista Oganpazan**, 2020.

SANTOS, Analu Silva dos. **Dança de Rua: A dança que surgiu nas ruas e conquistou os palcos**. 2011. p. 17-34. Porto Alegre: Trabalho de Conclusão (Graduação) - Curso Bacharel em Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2011.
SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Adeilson et al. Dança: um instrumento de pluralidade. **Revista Digital EF Deportes**, v. 15, n. 146, 2010.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Dança de Rua: do ser competitivo ao artista da cena**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes em Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SILVA, Augusto dos Santos. **Políticas culturais municipais e animação do espaço urbano**. Uma análise de seis cidades portuguesas. Lisboa. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, p. 257, 1998.

SILVEIRINHA, Maria João. **Identidades e espaço público**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25., 2002. Anais [...]. Salvador. Disponível em CD-ROM.

SOUZA, Maria I. G. **Arte, Cultura e Sociedade: Uma rede intrigante para algumas reflexões sobre a Dança**. In: Encontro Fluminense de Educação Física Escolar, 8., 2002. Anais [...] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

STOODI. Nascimento do hip hop, 2020. Disponível em: <https://www.stoodi.com.br/blog/historia/nascimento-do-hip-hop/>. Acesso em: 07 de maio, 2020.

TORRES, Laís Crozera. **Danças urbanas no Brasil: relatos de uma história**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Educação Física Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, 2015.

UNIVERSAL ZULU NATION. **O pai de um movimento cultural chamado Hip Hop**. São Paulo. 2012. Disponível em: http://zulunationbrazil.blogspot.com.br/2012/11/o-pai-de-um-movimento-cultural-chamado_11.html. Acesso em 23 ago. 2015.

VALDERRAMAS, Caroline Guimarães Martins; HUNGER, Dagmar. Origens históricas do Street Dance. **Revista Digital**, v. 11, n. 104, 2007.

VIANNA JUNIOR, Hermano Paes. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Dissertação (Mestrado) – Curso de Antropologia Social. 1987. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

WELLER, Wivian. O hip hop como possibilidade de inclusão e de enfrentamento da discriminação e da segregação na periferia de São Paulo. **Caderno CRH**, v. 17, n. 40, p.103-116, Salvador, 2004.

WELLER, Wivian. A Presença Feminina nas (Sub)Culturas Juvenis: A Arte de se Tornar Visível, **Revista Estudos Femininos**, v. 13, n. 1, p. 107-126, 2004.

WOODWARD, Katheyn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2000.

YASMIN, Lopes. **O Protagonismo Feminino no Break**. Trilha Hip Hop. Disponível em: <<https://medium.com/trilha-hip-hop/o-protagonismo-feminino-no-break-68849748372b>> Acesso em: jul de 2020.

WILLIAMS, T., DONNELLY, P. Subcultural production, reproduction and transforming climbing', **Int. Ver. for Soc. of Sport**, v. 20, n. 1- 2, p. 3-17, 1985

APÊNDICE A - DESCRIÇÃO DAS PERGUNTAS REALIZADAS EM CADA ENTREVISTA COM PESQUISADORES/ESTUDIOSOS DAS DANÇAS URBANAS

Vitor Escobar – diretor e coreógrafo da Cia Hip Hop Mecanic Street Dance em Santa Maria

1) Como começou tua ligação com a dança? Como surgiu a idéia de montar um grupo de Danças Urbanas?

2) Gostaria que falasse mais das tuas coreografias, nomes e evolução do grupo...? Gostaria que tu falasse um pouco dos grupos que foram surgindo depois do Mecanic?

3) Quais pessoas tu me indica entrevistar e que acha que vai me ajudar construir a história da dança em Santa Maria?

4) Tem algum livro para me indicar que fale sobre a história do *HIP HOP* ou dança em Santa Maria?

5) E quais são os estilos mais importante dentro da história de Santa Maria relacionado as técnicas das Danças Urbanas? Me refiro aos mais praticados, por exemplo.

6) Cash Box seria o grupo pioneiro de Danças Urbanas dentro da cidade trabalhando com Disco Music?

7) Tu poderia escrever para mim o nome do grupo das gurias (5 meninas que formaram um grupo)? MIR KIDS GIRLS (algo assim).

8) O Gilson Machado é o que eu conheço que meio que ajuda o Paulo no Festival do Santa Maria em Dança até hoje?

9) Os demais grupos antes do MC DANCE (grupo criado por ti em 25 de março de 1996) não utilizam o termo Street Dance? Eles eram grupo de Disco Music, isso? Vitor como tu conheceu o grupo Dança de Rua do Brasil de Marcelo Cirino? Foi em algum evento?

10) O grupo Mecanic Dance surgiu a partir do grupo da escola no Colégio Paulo Lauda? Ou era um projeto extra e paralelo ao grupo que tu tinha na escola?

11) Foi no ano de 1998 que vocês dançaram no festival Santa Maria em Dança?

12) No terceiro Santa Maria em Dança foi a primeira vez que teve modalidade dança de rua? Abrindo umas aspas aqui, que legal o Paulo ter ajudado vocês, gente!

13) Na época dentro das escolas, na disciplina de educação física eles trabalhavam dança? Só para tirar essa dúvida, por isso talvez aumentasse o preconceito na época de ter uma atividade paralela como Street Dance?

14) Eu li sobre esse Estação de São Bento em São Paulo e esses nomes como Nelson Triunfo, inclusive nomes como Frank Ejara e Henrique Bianchini na época, mas entrando nessa linha aí, no Rio Grande do Sul sabe me dizer quando chegou? Gostaria de saber o ano?

15) Qual seria a diferença de técnica e estilo para ti? E se puder gostaria que tu falasse mais sobre essa questão de técnica e performance! A dança hoje seria mais comercial então para ti, isso? Baseada nas mídias talvez? Gostaria que me dissesse o que pensa!

Alcione Gehrcke – fundador e coreógrafo do grupo Cash Box em Santa Maria

- 1) Como tu começou a se interessar por dança?
- 2) Como era a dança na cidade no ano de 1984 quando começou a dançar?
- 3) Como tu se aproximou pelo estilo de dança Street Dance?
- 4) Como que surgiu o grupo Cash Box?
- 5) Qual a maior diferença que tu percebe dos grupos de dança do passado para a atualidade?

Paulo Coelho – diretor e coreógrafo da companhia Movimento de Rua

- 1) Como tu começou a se interessar por dança?
- 2) Como era a cultura da “Dança de Rua ou Street Dance” na tua cidade quando tu começou a integrar grupos de dança? Quais eram os grupos?
- 3) Como começou tua proximidade com o estilo “Street Dance”?
- 4) Como surgiu a ideia de criar um grupo de dança? Movimento de Rua?
- 5) Poderia me descrever um pouco da trajetória das tuas coreografias mais marcantes como Coreógrafo?

Vinícius Fernandes – diretor e coreógrafo da Companhia Impacto das Ruas e professor de Danças Urbanas da Casa da Dança

- 1) Como tu começou a se interessar por dança?
- 2) Como era a cultura da “Dança de Rua ou Street Dance” na tua cidade quando tu começou a integrar grupos de dança? Quais eram os grupos?
- 3) Como começou tua proximidade com o estilo “Street Dance”?
- 4) Como surgiu a ideia de criar um grupo de dança?

5) Poderia me descrever um pouco da trajetória das tuas coreografias mais marcantes como Coreógrafo?

Paulo Xavier – idealizador do Festival de Dança Santa Maria em Dança

1) Como começou tua ligação com a dança?

2) Como surgiu a idéia de idealizar um festival de dança em Santa Maria?

Como foi a organização da primeira edição e que ano?

3) Como foi o processo de surgimento da categoria Danças Urbanas dentro do festival de dança?

4) Como surgiu o projeto dança estudante? Qual a importância dele para cidade em se tratando de dança?

5) O que mudou desde o surgimento do festival nos anos 90 para os tempos atuais em se tratando de estrutura e dança?

Jean Mendes – Coreógrafo e Diretor da Companhia Vintage Dance Estúdio

1) Como tu começou a se interessar por dança?

2) Como era a cultura da “Dança de Rua ou Street Dance” na tua cidade quando tu começou a integrar grupos de dança? Quais eram os grupos?

3) Como começou tua proximidade com o estilo “Street Dance”?

4) Como surgiu a ideia de criar um grupo de dança?

5) Poderia me descrever um pouco da trajetória das tuas coreografias mais marcantes

Vinicius Manzon – dançarino de breaking da cidade de Santa Maria

1) Como tu começou a se interessar por dança?

2) Como era a cultura da “Dança de Rua ou Street Dance” na tua cidade quando tu começou a integrar grupos de dança? Quais eram os grupos?

3) Como começou tua proximidade com o estilo Breaking Dance?

5) Entre teus treinos já pensou na possibilidade de criar uma Crew?

6) Para quem é leigo no assunto dança, poderia explicar o que significa uma Crew? como Coreógrafo?

APÊNDICE B - LISTA DE PREMIAÇÕES DO RITMO DE CAMOBI

- Classificação para dançar no Festival Internacional de *Hip Hop*, considerado o maior da América-Latina na linha das Danças Urbanas mais conhecido por FIH2 (2022);
- Festival internacional de Dança Fronteira da Paz/ Rivera – Primeiro Lugar com a Coreografia “Performance” turma “Mayores I” na modalidade Danças Urbanas (2019);
- Festival internacional de Dança Fronteira da Paz/ Rivera – Primeiro Lugar com a Coreografia “Devaneio” turma Juvenil I na modalidade Danças Urbanas (2019);
- Festival internacional de Dança Fronteira da Paz/ Rivera – Primeiro Lugar com a Coreografia “Urban Cheers” turma Juvenil II na modalidade Danças Urbanas (2019);
- Festival internacional de Dança Fronteira da Paz em Rivera – Primeiro Lugar com a Coreografia “Vibe” turma Juvenil na categoria trio em modalidade Danças Urbanas (2019);
- Viva Dança Quarta Colônia – Coreografia Destaque e primeiro lugar geral infanto-juvenil com a coreografia “Urban Cheers” na modalidade Danças Urbanas (2019);
- Viva Dança Quarta Colônia – Primeiro Lugar na categoria infantil com a coreografia “The Lockers Kids” em Danças Urbanas (2019);
- 25 Santa Maria em Dança – Segundo Lugar Categoria infanto-juvenil com a coreografia “devaneio” na modalidade Danças Urbanas (2019);
- Festival de Dança Santo Ângelo – Segundo Lugar com a Coreografia “Devaneio” na modalidade Adulto Danças Urbanas (2019);
- Festival de Dança Santo Ângelo – Primeiro Lugar com a Coreografia “Vírus Urbano” na categoria Juvenil Danças Urbanas (2019);
- Festival Vem Dançar Julio de Castilhos – Primeiro Lugar com a Coreografia “Vírus Urbano” na categoria juvenil Danças Urbanas (2019);
- Seletiva do Festival Internacional de *Hip Hop* (FIH2) – A equipe ficou entre os 10 melhores notas para classificação na categoria Júnior na seletiva de Porto Alegre (2019);
- Mundial CIAD (Buenos Aires – Argentina) – Classificação para Dançar no Circuito Europeu da Confederação Internacional de Danzas (CIAD) na cidade de Madrid na Espanha (2019);
- Mundial CIAD (Buenos Aires – Argentina) – Primeiro Lugar com a coreografia “Duas faces – Dós caras” na categoria Mayores I e modalidade Street Dance (2018);
- Mundial CIAD (Buenos Aires – Argentina) – Primeiro Lugar Coreografia “Vírus Urbano – Virus urbanos” na categoria Juvenil I e modalidade Street Dance (2018);

- Mundial CIAD (Buenos Aires – Argentina) – Primeiro Lugar Coreografia classificada “Comandadas pelo ritmo – comandadas por el ritmo” na categoria Juvenil I e modalidade Street Dance (2018);
- Mundial CIAD (Buenos Aires – Argentina) – Primeiro Lugar com a coreografia “Comandadas pelo ritmo – comandadas por El ritmo” (2018);
- 24° Santa Maria em Dança – Primeiro Lugar infanto-juvenil com a coreografia “Vírus Urbano” (2018);
- V Cid Legal Canta e Dança (Clube Recreativo Dores) – Premiação de Grupo destaque do evento (2017);
- Festival Latino Americano – Grupo Ritmo de Camobi conquistou classificação para dançar em Mundial CIAD – Buenos Aires – Argentina;
- Festival Latino Americano – Primeiro Lugar Infantil com a coreografia “À Moda Urbana” (2017);
- Festival Latino Americano – Primeiro Lugar Infantil Coreografia “Comandados pelo Ritmo” (2017);
- 16° Dançando na Fronteira da Paz (Rivera-Uruguai) – Classificação para dançar no Circuito Europeu de Danças e intercâmbios artísticos (2017);
- 16° Dançando na Fronteira da Paz (Rivera-Uruguai) – Primeiro Lugar Infantil coreografia “Comandados pelo Ritmo” (2017);
- 16° Dançando na Fronteira da Paz (Rivera- Uruguai) – Primeiro Lugar Juvenil coreografia “À moda urbana” (2017);
- 4° Baila Santa Maria – Primeiro Lugar Juvenil com a coreografia “Na Batida do Funk” (2017);
- 4° Baila Santa Maria – Primeiro Lugar Juvenil coreografia “À moda Urbana” (2017);
- 4° Baila Santa Maria – Primeiro Lugar infantil coreografia “Comandados pelo Ritmo” (2017);
- 23° Santa Maria em Dança – Primeiro lugar coreografia Comandadas pelo Ritmo categoria infantil (2017);
- 23° Santa Maria em Dança – Terceiro lugar coreografia À moda Urbana categoria juvenil (2017);
- IV Ouro Dança Lavras do Sul – Primeiro lugar Coreografia Conflito Nerd na categoria juvenil (2017);

- IV Ouro Dança Lavras do Sul – Terceiro lugar Coreografia Sintonia Urbana na categoria juvenil (2017);
- 10º Festival de Camobi – Premiação de Coreografia Destaque com Conflito Nerd (2016);
- 2º Viva Dança Quarta-Colônia - Primeiro Lugar Infantil Coreografia Pintando em Movimento (2016);
- 2º Viva Dança Quarta-Colônia – Segundo Lugar Infanto-Juvenil Coreografia Conflito Nerd (2016);
- 2º Viva Dança Quarta Colônia - Primeiro Lugar Juvenil Coreografia Sintonia Urbana (2016);
- 3º Baila Santa Maria - Segundo Lugar com a coreografia “Conflito Nerd” (2016);
- 3º Baila Santa Maria - Primeiro Lugar com a Coreografia “Sintonia Urbana na categoria Infanto-juvenil” (2016);
- 3º Baila Santa Maria - Primeiro Lugar com a coreografia” Pintando em Movimento” na categoria infantil (2016);
- 22º Santa Maria em Dança – Primeiro Lugar com a Coreografia “Sintonia Urbana” na categoria Infanto-juvenil (2015);
- Dança Bagé – Segundo lugar na categoria Juvenil, coreografia eu não vou mais sofrer, eu vou é dançar (2015);
- 1º Vem Dançar Julio de Castilhos – Primeiro Lugar e Premiação especial de Grupo revelação com a coreografia “Estilos do Som” (2015);
- 1º Viva Dança Quarta Colônia – Premiação de Coreógrafa Destaque e melhor grupo Juvenil com a coreografia “Eu não vou mais sofrer, eu vou é dançar” (2015);
- 2º Baila Santa Maria conquistou primeiro lugar categoria Danças Urbanas Juvenil com a coreografia “Eu não vou mais sofrer, eu vou é dançar” (2015);
- Festival de Dança Cruz Alta – Primeiro Lugar com a coreografia “Eu não vou mais sofrer, eu vou é dançar” e coreografia destaque da categoria juvenil (2015);
- 21º Santa Maria em Dança – Premiação de segundo lugar com a coreografia “Eu não vou mais sofrer, eu vou é dançar” (2015);
- 1º Baila Santa Maria – Premiação de terceiro lugar na categoria escola com a coreografia “Violência não se alimenta, dançar é nosso lema” (2014);
- Concurso CID LEGAL – Canta e Dança – Premiação de segundo lugar na categoria escola (2007).

**ANEXO A – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM TERMO DE
AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto acadêmico a seguir discriminado: Programa _____ título do

projeto _____

Pesquisador(es) _____

Orientador _____

Objetivos principais: _____

As imagens e a voz poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final do referido projeto, na apresentação audiovisual do mesmo, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos. O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

_____, _____ de _____ de 2021

Assinatura

Nome: _____

RG: _____ CPF: _____

Telefone1: () _____ Telefone2: () _____

Endereço: _____