



O CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DO *HIP HOP* E DAS DANÇAS URBANAS COM SEUS DESDOBRAMENTOS NA CONTEMPORANEIDADE

EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DEL *HIP HOP* Y DE LAS DANZAS URBANAS CON SUS DESARROLLOS EN LA CONTEMPORANEIDAD

THE HISTORICAL-CULTURAL CONTEXT OF HIP HOP AND URBAN DANCES WITH THEIR DEVELOPMENTS IN CONTEMPORANEITY

Bruno Blois Nunes¹

<https://orcid.org/0000-0002-2462-9562>

RESUMO

Esse artigo traça um panorama do contexto histórico-cultural da Cultura *Hip Hop* e das Danças Urbanas, revelando alguns desdobramentos contemporâneos dessas manifestações artísticas. Com suporte teórico de pesquisadores da área, foram abordadas questões como o preconceito, a influência da mídia, a chegada a espaços de ensino bem como as lutas de poder dentro do próprio movimento. Foi possível analisar as dificuldades decorrentes de uma cultura marginalizada, que luta constantemente por uma identidade e reatualiza suas práticas ininterruptamente, o que dificulta até mesmo o emprego do conceito mais adequado para essa rica cultura metamorfórica, característica comum a toda manifestação popular.

Palavras-chave: Cultura *Hip Hop*, Danças Urbanas, Marginalização, Mídia.

RESUMEN

Este artículo describe el contexto histórico-cultural de la Cultura *Hip Hop* y las Danzas Urbanas, revelando algunos desarrollos contemporáneos de estas manifestaciones artísticas. Con el apoyo teórico de investigadores del tema, se abordaron cuestiones como los prejuicios, la influencia de los medios de comunicación, la llegada a los espacios educativos, así como las luchas de poder al interior del propio movimiento. Fue posible analizar las dificultades que surgen de una cultura marginada que lucha constantemente por una identidad y actualiza continuamente

¹ Professor do Curso de Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Mestre em História pela UFPel, Especialista em Linguagens Verbo-visuais e Tecnologias pelo Instituto Federal Sul-Rio-grandense (IFSul), Graduado em Educação Física e Dança pela UFPel. Coordenador do Grupo de Pesquisa Kairós - Artes e Imaginário. Integrante do Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Medicina (UFPel). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Tem três livros publicados. E-mail: bruno-nunes.bn@ufsm.br.

sus práticas, lo que dificulta incluso utilizar el concepto más adecuado para esta rica cultura metamórfica, característica común a todas las manifestaciones populares.

Palabras clave: Cultura Hip Hop, Danzas Urbanas, Marginación, Medios de comunicación.

ABSTRACT

This article provides an overview of the historical and cultural context of Hip Hop Culture and Urban Dances, revealing some contemporary developments of these artistic manifestations. With theoretical support from researchers in the field, issues such as prejudice, the influence of the media, the arrival in educational spaces, as well as power struggles within the movement itself were addressed. It was possible to analyze the difficulties arising from a marginalized culture that constantly fights for an identity and continually updates its practices, which makes it difficult to even use the most appropriate concept for this rich metamorphic culture, a common characteristic of all popular manifestations.

Keywords: Hip Hop Culture, Urban Dances, Marginalization, Media.

Primeiros *Top Rocks* para iniciar o texto

Em um primeiro momento, cabe salientar que foram adotados, nos títulos dos tópicos, nomes de movimentos que fazem parte do universo das Danças Urbanas. De acordo com Camargo (2013, p. 79), o *Top Rock* foi criado na década de 1960 e é “conhecido por servir para o início da sequência de dança do *B. Boy*, antecedendo a chegada do dançarino ao chão”. Dessa maneira, realizo os primeiros *Top Rocks* do texto como forma de introdução dessa escrita no intuito de discorrer, teoricamente, sobre o contexto histórico-cultural da Cultura Hip Hop e das Danças Urbanas, bem como seus desdobramentos contemporâneos.

As Danças Urbanas ganharam certa visibilidade ao longo dos últimos anos. Seu conteúdo adentrou as universidades², e mais pesquisas de cunho acadêmico foram realizadas abordando o assunto. No entanto, o preconceito em relação à manifestação da Cultura *Hip Hop* ainda é perceptível.

² Atualmente já temos curso de Pós-Graduação voltado às Danças Urbanas promovido pela CONDANÇA. Disponível em: <https://condanca.com.br/cursos/pos-graduacao-em-dancas-urbanas-com-enfase-no-ensino-da-danca/>. Acesso em: 03 jul. 2025.

Esse artigo busca traçar o contexto histórico-cultural da formação da Cultura *Hip Hop* e mostrar um panorama das Danças Urbanas até sua chegada ao Brasil. Além disso, pretendo evidenciar a sua constante reatualização enquanto cultura e movimento artístico, bem como suas importantes transformações em nosso mundo contemporâneo.

Para que se possa contemplar o propósito desta escrita, é preciso abordar alguns conceitos e períodos históricos importantes para melhor compreender esse texto. Diante disso, estruturo o artigo da seguinte maneira: em um primeiro momento, detenho-me no contexto histórico-cultural da Cultura *Hip Hop* e em sua apropriação pelos brasileiros; depois, comento sobre as Danças Urbanas e sua chegada ao Brasil; a seguir discorro sobre o que embasa a mudança da terminologia de Dança de Rua para Danças Urbanas; por fim, apresento alguns desdobramentos contemporâneos dessa manifestação e algumas reflexões finais sobre o texto.

Precisamos de um *Freeze* para prestar atenção no contexto histórico-cultural da formação da Cultura *Hip Hop* e sua chegada no Brasil

Aqui é o momento de congelar, realizar um *Freeze* no movimento escrito. Esse passo “serve de início, interrupção ou finalização instantânea de qualquer movimento de chão ou sequência de *Footwork*” (CAMARGO, 2013, p. 80). Essa espécie de pausa é necessária para que se possa contextualizar a Cultura *Hip Hop* e as danças emergentes desse movimento.

Antes de discutir a Cultura *Hip Hop*, é preciso contextualizar alguns processos históricos que ocorreram em seu local de origem: os Estados Unidos. De acordo com Geremias (2006, p. 64), desde a Guerra de Secessão (1861-1865), motivada pelo conflito entre abolicionistas e antiabolicionistas, “iniciou-se um movimento que objetivava a aplicação dos direitos civis aos negros ainda considerados, mesmo libertos da escravidão por Abraham Lincoln em 1863, uma sub-raça sem quaisquer direitos políticos”. Os conflitos raciais estavam acirrados, e foi em 1865 que nasceu a Ku Klux Klan (corrente extremista que defendia a supremacia branca). Ao longo desse período, já germinava um movimento de resistência em busca de seus direitos, contudo, não contava com força suficiente para provocar a maioria branca, antiabolicionista e

racista. Foi necessário um século para que mudanças significativas ocorressem quanto a essas questões.

Já na década de 1950, ocorreu a Revolução Cubana (1953-9), liderada por Fidel Castro, que fez com que os EUA rompessem seus laços com a ilha cubana. Contudo, a década de 1960 trouxe inúmeros casos impactantes para a história estadunidense: John Kennedy é assassinado em 1963; intensificam-se os protestos contra a Guerra do Vietnã diante de uma maior participação dos EUA no conflito; Malcolm X, defensor dos direitos afro-americanos, é assassinado em 1965, mesmo ano em que a ativista Rosa Parks ganha o noticiário ao se recusar a ceder seu lugar no ônibus para um branco, o que ocasionou o boicote ao ônibus do Alabama; em 1966, surge o partido político Panteras Negras³, que lutava pelos direitos civis dos afro-americanos no país e, por fim, Martin Luther King, ativista político que pregava a não-violência, é assassinado em 1968. É nesse contexto que emerge a Cultura *Hip Hop*.

Oliveira (2010) afirma que o *Hip* (quadril) e o *Hop* (mexer) nascem da transformação da violência em arte e cultura como base política. O local determinado de sua aparição seria o condado de Bronx, Nova Iorque. De acordo com Silva (2016), no final dos anos 1960, o Bronx é um cenário desolador: prédios queimados em ruínas por toda a parte, trens e muros pixados, abandono, pobreza, violência, drogas e brigas entre gangues constantes. A mistura de diferentes etnias e todos os acontecimentos da década de 1960 são elementos que contribuíram para a formação da Cultura *Hip Hop*.

Geremias (2006) menciona que, fazendo uso de produtos obsoletos, como os toca-discos, criaram uma música original, fizeram da rua um local de manifestações culturais, uma espécie de palco onde os jovens podiam exhibir suas habilidades diversas em diferentes campos artísticos: música, dança, arte gráfica e poesia. Segundo o próprio autor, “o *Hip Hop* é uma manifestação cultural que nasceu onde a cultura hegemônica só via uma terra arrasada, nos bairros negros de Nova York, depósito dos excluídos do mundo produtivo e até mesmo dos direitos de cidadania” (GEREMIAS, 2006, p. 57).

Silva e Cardoso (2025) consideram que a Cultura *Hip Hop* converte o espaço público de maneira funcional, fazendo da rua palco, escola ou centro que possibilita à

³ Mais sobre o grupo político Panteras Negras em Samyn (2023).

juventude encontrar um local no qual possa se identificar. Um bom exemplo dessa funcionalidade é a emergência das Block Parties: Camargo (2013) evidencia que, no final da década de 1960, o jamaicano Kool Herc chega aos EUA buscando refúgio por causa das lutas civis de seu país e traz em sua bagagem as primeiras Block Parties, as festas de quarteirão que eram realizadas nas ruas do Bronx utilizando os Disco-mobiles, carros de som que se assemelhavam aos Trios Elétricos brasileiros.

De acordo com Silva e Cardoso (2025), a Cultura Hip Hop nasceu como uma alternativa para os jovens quando as gangues representavam a violência entre os bairros mais desfavorecidos. Emergiu como uma forma de a juventude criar uma identidade alternativa, com novo estilo de se vestir, falar e apelidar, formando um grupo de pessoas de interesse comum. Nasce de uma mistura de culturas e raças: afro-americanos, porto-riquenhos e jamaicanos que conviviam na pobreza e marginalidade.

Diante do apresentado até o momento, podemos considerar a Cultura Hip Hop como um “movimento social engajado” que possibilita transformações de realidades sociais (Demarchi; Oliveira, 2024, p. 34). Para os autores, permitiu aos jovens pobres residentes nos guetos de Nova Iorque um novo sentido existencial, uma nova forma de pertencimento no mundo.

As características da Cultura Hip Hop e a definição de seus quatro elementos — Master of Cerimonies (MC), Disc-Jóquei (DJ), Grafite e a dança Breakin’ — emergem no Bronx (Silva; Cardoso, 2025). Camargo (2013, p. 43) faz uma interessante analogia da Cultura Hip Hop com outros movimentos artísticos ao mencionar que o Hip Hop, “por meio de menestréis travestidos de Rappers, de pintores clássicos nomeados em Graffiteiros, músicos no corpo de DJ’s e instrutores e coreógrafos que tomam o lugar dos Mestres de Dança de outrora e que insistem em trazer na realidade das ruas a mensagem antes usada pela Dança Moderna”, busca uma valorização do que ainda é discriminado.

Silva e Cardoso (2025) apontam que o Hip Hop era praticamente desconhecido fora do contexto estadunidense antes do início da década de 1980. É nesse período que danças como Breakin’, Lockin’ e Poppin’ são as primeiras manifestações da Cultura Hip Hop a chegar a países como Alemanha, Japão, Austrália e África do Sul. Ainda

segundo os autores, mesmo diante de grandes distâncias, as regiões mais pobres e periféricas possuem realidades similares se comparadas com outras regiões do mundo, o que auxiliou tanto na identificação quanto na disseminação da Cultura Hip Hop pelo mundo inteiro.

A Cultura Hip Hop pode ser considerada uma cultura híbrida que, mesmo sendo gerada em solo estadunidense, é aceita, principalmente por jovens de regiões periféricas do mundo todo (Silva; Cardoso, 2025). Para os autores, por mais que os jovens membros de gangues competissem por espaços físicos, esse movimento cultural iniciou, com a música, a dança, o rap ou o grafite, uma possibilidade de disputa regida pela não violência.

De acordo com Fleury (2007), o discurso da Cultura *Hip Hop* agrega uma estética simbólica que atrai os jovens, e borrando as fronteiras territoriais tornando-se uma importante manifestação para entender as integrações juvenis na atualidade. Segundo a autora, as relações estabelecidas entre os jovens evidenciam o sentido que agregam na apropriação do espaço público mediante um processo coletivo de construção da sociabilidade.

A mídia foi uma ferramenta que contribuiu para a propagação da Cultura *Hip Hop*. Para Silva e Cardoso (2025), a televisão com seus filmes e clipes musicais e a disseminação da Internet levaram o *Hip Hop* a espaços até então não visitados. Mas como essa cultura é moldada em território brasileiro?

Geremias (2006) considera que o *Hip Hop* brasileiro aderiu ao projeto proposto por Malcolm. Suas características, de acordo com o autor, seriam as seguintes:

a ruptura com a democracia racial, com o jeitinho que faz com que os problemas de discriminação sejam “resolvidos” sem que se toque na questão central a eles: uma estrutura interdiscursiva que define os negros como inferiores, gente de menor inteligência, feia, cujo convívio é inoportuno e indesejável, aceito geralmente com reservas, em grande parte das vezes uma relação pautada por intermediações de poder econômico. Se há uma desigualdade, há que se expô-la, aos moldes do confronto racial norte-americano. O inimigo é o branco, não o branco comum, o indivíduo com parca pigmentação na pele, mas a civilização branca, a que explora, oprime e deprecia o povo negro (Geremias, 2006, 75).

Para o autor, esses atributos são assimilados e propagados dentro do *Hip Hop* brasileiro. Geremias (2006) destaca que a questão do racismo é combatida de maneira

diversa no Brasil se comparada aos Estados Unidos. Enquanto os estadunidenses têm o conflito como mote, em solo brasileiro, a convivência é tratada de forma discursiva mais amável e pacífica. Se o povo afro-americano se deparou com violentas resistências que não admitiam nem seus direitos básicos, mantendo-os na condição de sub-raça, no Brasil, se esse conflito não existe na perspectiva histórica de maneira organizada, a discriminação é semelhante à dos estadunidenses. Ao passo que, nos Estados Unidos, o embate sempre foi aberto e direto, no Brasil o tema racial é pulverizado por um sistema que o agrega no fator político e/ou econômico, realizando um negacionismo histórico de todo um racismo brasileiro ainda muito vigente.

Diante do exposto acima, é possível perceber que a Cultura *Hip Hop* chega ao Brasil não apenas com seus aspectos artísticos, mas com um histórico de luta contra a repressão que envolveu a cultura negra nos EUA. Além disso, esse acontecimento possibilita discutir, de forma mais aprofundada, termos propostos no início do século XXI como mestiçagem e mulato que pareciam relativizar e suavizar o conflito racial brasileiro.

Silva e Cardoso (2025) constataam que, na década de 1980, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro foram os dois principais locais de entrada da Cultura *Hip Hop*. Após, rapidamente, ela se propagou por outras capitais como Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, Manaus e Recife.

Um ponto interessante é a relação que ocorre entre a Cultura *Hip Hop* e a cultura popular brasileira. De acordo com Silva e Cardoso (2025), alguns pesquisadores acreditam que o incentivo e a prática de culturas estrangeiras no Brasil contribuem para o esquecimento e a conseqüente desvalorização de nossa cultura popular. Os autores não concordam com essa corrente e salientam que a própria história do Brasil revela que estamos imersos em um imenso reservatório cultural, formado por diferentes influências culturais (Silva; Cardoso, 2025). Como os jovens brasileiros se apropriam da Cultura *Hip Hop*, das Danças Urbanas e há uma espécie de ritual antropofágico, fazendo referência a Oswald de Andrade (1928), eles criam

outras formas de dançar. Por isso, como motivo de exemplo, é possível observar a prática do frevo e da capoeira em *Crews* brasileiras.⁴

Embora ocorra a mescla cultural, qual a dificuldade de considerar manifestações artísticas brasileiras, conforme as mencionadas acima, como Danças Urbanas?⁵ O autor faz uma importante constatação, finalizando com uma pergunta: temos o samba, a capoeira, o frevo, o maracatu, o fandango, que poderiam ser considerados nossas Danças Urbanas no âmbito da expressão cultural. Contudo, estas manifestações estão no mesmo nível de aceitação do *Dancehall* (Jamaica), *Kuduro* (Angola) ou *Melbourne Shuffle* (Austrália)? Diante dessa indagação, é preciso passar para o próximo tópico, no qual, debatemos acerca das Danças Urbanas.

De *Backslide* em *Backslide* para mostrar as Danças Urbanas do contexto estadunidense ao brasileiro

Nesse tópico, realizo alguns Backslides como forma de recapitular alguns contextos históricos e culturais importantes. O movimento consiste no deslocamento do dançarino ao deslizar para trás e ficou popularizado com o nome de Moonwalk por Michael Jackson (Camargo, 2013; Silva; Cardoso, 2025).

Se no início do século XX as pesquisas sobre Danças Urbanas eram quase inexistentes, o mesmo não se pode dizer quando adentramos 2020 (Guarato, 2020). Atualmente, é possível encontrar artigos e livros sobre o tema de autores que vivem o universo das Danças Urbanas. No entanto, para começar, parto do emprego do termo street dance.

De acordo com Monteiro (2000), o termo street dance foi empregado pela primeira vez em 1929, na grande crise dos EUA. Devido à enorme quantidade de artistas desempregados, eles viram as ruas como uma possibilidade para fazer alguns shows e arrecadar dinheiro, o que culminou no surgimento dos tap dancers (sapateadores). Tendo em vista esse cenário, ocorre a associação da dança da cultura negra e popular com as ruas.

⁴ Camargo (2013, p. 80) menciona que “alguns pesquisadores dizem que os *Freezes* [passo do *Breakin*] têm claramente o resultado do influxo da Capoeira na técnica”.

⁵ Mais adiante, serão apresentadas algumas manifestações de Danças Urbanas brasileiras.

Silva e Cardoso (2025) constataam que é preciso discorrer sobre o Funk para poder falar de Danças Urbanas, pois James Brown inovou a música e a dança, atingindo o estrelato do fim da década de 1950 até o início de 1960. De acordo com os autores, a dança Funk, denominada pelos estadunidenses de Social Dance, era praticada por todos e tão natural como o ato de respirar.

Camargo (2013, p. 123) pressupõe que as Danças Urbanas “são resultado de expressões de cunho popular que anseiam levar a terceiros, ao compartilhar sua cultura com outros povos, suas questões ligadas aos problemas sociais ou simplesmente exemplificando um modo de vida”. Para o autor, ao longo do processo de organização das Danças Urbanas, o que existia eram passos difundidos pelos dançarinos (conhecidos hoje como Social Dance), sem contar com uma técnica estabelecida para explicar e ensinar determinada movimentação.

Um ponto importante que Camargo (2013, p. 49) salienta é que:

a dança, além do meio de expressão corporal, sempre teve a função alternativa de diminuir a violência entre gangues, como quando havia muitas brigas por disputa de territórios durante as *Block Parties*, que geravam muitas agressões e mortes no Bronx, o que provocou a iniciativa de Afrika Bambaataa, estimular as gangues a resolverem suas diferenças através da dança, das chamadas ‘batalhas’ em que o dançarino de Breakin’ (quebra) o outro, no sentido de dificuldade de movimentação dentro da dança.

Essa citação de Camargo (2013) revela a potência da dança como uma ferramenta de apaziguamento de conflitos e liberdade de expressão sem, necessariamente, chegar à agressão física. O Krumpin’ é um bom exemplo dessa relação, pois é uma maneira de expressar emoções intensas como a raiva e a frustração dentre outras (Silva; Cardoso, 2025).

Outra característica que surge com o movimento das Danças Urbanas e, especificamente, com o Breakin’ são as Crews de dança. De acordo com Silva e Cardoso (2025), as Crews de dança nasceram por mentalidades como as gangues de dançarinos de rua de Nova Iorque que, em sua origem, poderiam ser considerados uma máfia que tratava de outros assuntos fora do necessário artístico. Quando a palavra Crew é implementada pelos jovens B. Boys de Nova Iorque, ela ganha outra conotação

representando um grupo de dançarinos que eram, muitas vezes, vizinhos e participavam de festas, Jams e batalhavam contra outras Crews em busca de credibilidade nas ruas.

No princípio das Danças Urbanas, como já havia mencionado Camargo (2013), não havia uma sistematização dos estilos sendo que todos os dançarinos praticavam o que sabiam muitas vezes mesclando mais de um estilo. Segundo Silva e Cardoso (2025), foi na década de 1980 que se popularizaram as nomenclaturas Breakin' (originário da costa leste estadunidense) e Lockin' e Poppin' (originários da costa oeste).⁶

Camargo (2013) considera que o Breakin' foi a primeira técnica de dança organizada dentro da Cultura Hip Hop idealizada no final da década de 1960, o que fortaleceu o movimento e impulsionou sua promoção midiática. Os B. Boys é a nomenclatura usada para os dançarinos desse estilo. Para Camargo (2013, p. 78) “O Breakin' foi a força motora nos anos [19]70 e [19]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 do chão”. Para além da dança, o Breakin' acaba significando muitas outras coisas: uma possibilidade de retirar o jovem da criminalidade, um processo inclusivo de jovens periféricos mediante o acesso às artes, um projeto social que pode ser tomado como estilo de vida para cada dançarino tendo em vista a necessidade de estar bem-condicionado fisicamente, o que acarreta a aquisição de disciplina por parte do dançarino.

As outras duas danças, o Lockin' e o Poppin', que surgiram do outro lado da costa estadunidense, também têm características específicas possíveis de identificar. De acordo com Camargo (2013, p. 83), o Lockin' “tem como principal característica a ‘pausa’, a ‘trava’ em poses rápidas e após a execução de uma sequência de movimentos, num balanço constante de um corpo maleável e ritmado”. Já o Poppin' utiliza cópia de movimentos mecânicos de um robô, aspectos ilusionistas vinculados à mágica, uso da mímica, desenhos animados, figuras egípcias e dança indiana.

⁶ É importante ressaltar que Silva e Cardoso (2025) elaboram um quadro enfatizando que o surgimento dos três estilos ocorreu em período anterior: o *Breakin'* entre 1967 e 1968, o *Lockin'* em 1969 e o *Poppin'* em meados de 1975.

Outros estilos acabaram surgindo posteriormente. Dentre eles podemos destacar a *House Dance*, o *Clownin'*, o *Krumpin'*, o *Crip Walk*, o *Waackin'*, *Vogue* entre outros.⁷ Tanto a tríade formada por *Breakin'*, *Poppin'* e *Lockin'* como esses últimos estilos mencionados adentraram o Brasil. Mas como as Danças Urbanas chegaram ao Brasil? De acordo com Silva e Cardoso (2025), as *street dances* aterrissaram em solo brasileiro na década de 1980 por influência de filmes, vídeos e músicas.

Camargo (2013) menciona que Michael Jackson é um exemplo emblemático da influência midiática das Danças Urbanas, com seu famoso *Moonwalk*⁸, que ampliou o número de adeptos dessa manifestação. Filmes como *Flashdance* (1983), com a participação do grupo *Rock Steady Crew*,⁹ também impulsionaram as Danças Urbanas a outro patamar.

A partir da segunda metade da década de 1990, professores estrangeiros começaram a desembarcar no Brasil, possibilitando maior acessibilidade às Danças Urbanas às pessoas que não tinham poder aquisitivo de realizar um curso no exterior para se aperfeiçoar na área (Camargo, 2013). Contudo, se os integrantes da Cultura *Hip Hop* não tinham como viajar para fora do país, com o recurso da transmissão televisiva, o carnaval carioca mostrava o *Funk* em um dos maiores eventos culturais do mundo. No carnaval de 1997, a Viradouro, com o enredo 'Trevas e luz: a explosão do universo', fez a famosa parada da bateria com uma batida de funk no refrão do samba-enredo (Simas, 2018).¹⁰

Em um estudo desenvolvido por Antunes e Silva (2021), foi realizado um levantamento da produção acadêmica sobre Danças Urbanas e Cultura *Hip Hop* no período de 2005 a 2019. Os resultados demonstraram que ambas possuem funções relevantes para a nossa sociedade, contribuindo com a construção identitária e o exercício da cidadania; no contexto do lazer, seus adeptos podem experimentar o prazer, satisfação, bem como alívio das tensões; por fim, é uma ferramenta pedagógica

⁷ Cabe salientar que algumas modalidades que surgiram posteriormente não tinham, necessariamente, uma relação íntima com a Cultura *Hip Hop*.

⁸ Camargo (2013) apenas pontua que o passo eternizado por Michael Jackson era *Back Slide* executado pelo grupo *The Electric Boogaloos*.

⁹ Segundo Camargo (2013, p. 77), o *Rock Steady Crew* e o *NYC Breakers* "são considerados os primeiros grupos organizados de *Breakin'*".

¹⁰ É possível assistir esse momento em: <https://www.youtube.com/watch?v=nzaBr3-asqo>. Acesso em: 30 jun. 2025.

poderosa possibilitando a desconstrução de uma cultura estigmatizada, além de, estimular que seus adeptos sejam sujeitos críticos e mais reflexivos sobre seus valores e as questões sociais que a Cultura *Hip Hop* combate.

Embora seja possível perceber fatos positivos no âmbito educacional, Camargo (2013) aponta que muitos pesquisadores pensam ser precoce a adoção de um modelo de ensino-aprendizagem. Já Silva e Cardoso (2025) evidenciam que, mesmo que muitos dos passos que fazem parte do universo das Danças Urbanas tenham sido criados em festas, isso não impossibilita a exploração da criação e a estimulação da improvisação na sala de aula.

Nesse momento, chamo a atenção do leitor para salientar algo que deixei para discutir no tópico seguinte. Fiz menção ao termo *Street Dance*, que na tradução literal significa *Dança de Rua*. Anteriormente, as Danças Urbanas chegaram a carregar o nome “Dança de Rua”, projeto que foi abandonado futuramente. Mas quais seriam as motivações para isso? Abordo essa questão no próximo tópico.

***Uncle Sam Points*: um chamado à discussão entre os termos Danças de Rua e Danças Urbanas**

O *Uncle Sam Points* é um gesto rápido com ênfase em apontar algo ou direção. Seu nome vem de um cartaz famoso nos Estados Unidos onde uma pessoa idosa, na figura de Tio Sam, convoca os jovens para o alistamento no exército (Camargo, 2013).¹¹ Essa chamada é feita pelo autor para um debate importante neste tópico.

Até aqui, foi apresentada a formação da Cultura *Hip Hop*, a estruturação das Danças Urbanas e como essas manifestações chegaram ao Brasil. Contudo, se pensarmos as Danças Urbanas como uma manifestação da cultura popular, que danças eram praticadas por grupos como Turma Jazz de Rua de Uberlândia (MG) ou o grupo Dança de Rua do Brasil de Santos (SP), liderado por Marcelo Cirino, antes da chegada da estruturação desenvolvida pelas Danças Urbanas?

Nesse momento, adentro um assunto que pode ser considerado delicado na área: a discussão acerca da troca da terminologia de Dança de Rua para Danças Urbanas. Há certo consenso entre autores da área que o termo Dança de Rua soava

¹¹ Na verdade, o cartaz estadunidense é inspirado pela imagem do britânico Lorde Kitchener com seu gesto semelhante, convocando ao alistamento militar durante a Primeira Guerra Mundial. Mais em Ginzburg (2014).

pejorativo devido a todos os valores negativos que a palavra rua carrega como, por exemplo, morador de rua. No entanto, a razão dessa mudança parece ser outra, e para embasar essa ideia me apoio em dois artigos escritos por Rafael Guarato (2020, 2021), nome reconhecido na área e professor na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Guarato (2020) traz como hipótese que Dança de Rua e Danças Urbanas não são sinônimos. Enquanto na Dança de Rua a configuração de movimentos e gestos que compunham a dança é identificada pela ausência de regras definitivas, dando preferência à hibridização, as Danças Urbanas buscam nomear, segmentar e separar técnicas estéticas em danças distintas. Diante disso, o que era chamado de Danças de Rua não se equivale ao que foi chamado de Danças Urbanas.

Dança de Rua é uma criação de dançarinos brasileiros que não segue, necessariamente, as práticas corporais criadas pelos estadunidenses. O termo Dança de Rua é empregado para intitular o rearranjo de outras técnicas e estéticas de dança, oferecendo outros resultados corporais e cênicos (Guarato, 2020). De acordo com o autor, foi no encontro entre os fazeres populares periféricos em dança com o campo artístico da dança brasileira no início da década de 1990 que as novas formas de dançar e reinventar danças como popping, locking, jazz cênico, breaking e funk receberam a definição de dança de rua” (Guarato, 2020, p. 121).

Até o início da década de 1990, a própria nomenclatura Dança de Rua não era um consenso entre seus praticantes e foi só a partir da XIII edição do Festival de Dança de Joinville, em 1995, que o termo Dança de Rua passou a significar a possibilidade de espaços para novas criações artísticas promovidas pelas camadas populares do meio urbano brasileiro (Guarato, 2020). Cabe salientar que a passagem da Dança de Rua para uma apresentação em espaço cênico modelo palco italiano também leva a uma nova estruturação da dança.

Mas afinal, como podemos conceituar a Dança de Rua? Sucintamente, Guarato (2008b, p. 5) explica que “a dança de rua, apesar de possuir uma suposta amplitude de criação, ela se limita aos passos de jazz, funk e break, ela rompe com essas três formas de dança ao fundi-las em uma só dança”. A Dança de Rua se apropriava e

reestruturava movimentos de outras danças, executando-os de outra forma sem obedecer a uma técnica específica (Guarato, 2020).

Ao longo dos primeiros anos do século XXI, o termo Dança de Rua é utilizado tanto nos festivais de dança como nas periferias. Entretanto, de acordo com Guarato (2020), a força simbólica do termo se perdeu e não conseguiu mais abarcar a infinidade de práticas populares, cada qual com sua peculiaridade, que emergiam pelo país.

Mas como ocorreu a troca de terminologia de Dança de Rua para Danças Urbanas? Guarato (2020) aponta o dançarino paulista Frank Ejara como responsável por essa mudança. Para além da simbologia pejorativa, a mudança do termo Dança de Rua para Danças Urbanas era uma demanda que visava divulgar essas danças marginalizadas nos espaços urbanos mais centrais das cidades para um público que desconhecia a manifestação (Guarato, 2020).

Cabe salientar que a intenção de Ejara não era desmerecer o trabalho realizado pela Dança de Rua, pois, de acordo com o próprio Ejara (2011) o termo Danças Urbanas é um sinônimo de Dança de Rua. Guarato (2020, p. 137) não concorda com essa visão e salienta que:

diferente do declarado [por Ejara (2011)], a proposta do termo danças urbanas foi 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.

Em outro artigo, Guarato (2021) reforça a ideia contida na citação acima ao mencionar que a Dança de Rua precisou ser descredibilizada para ser esquecida. Para que isso acontecesse, um empenho persistente buscava desvalorizar os antigos dançarinos de rua como desconhecedores e leigos quanto ao que de fato era agora chamado de Danças Urbanas.

O que foi relatado até aqui revela que há muito mais motivações na troca terminológica de Dança de Rua para Danças Urbanas: desconsideração com os fazeres de rua antes da sistematização e tentativa de apagamento histórico de uma

manifestação cultural revelam uma briga sub-hegemônica em um campo de saber que ainda não tem seu espaço amplamente reconhecido na sociedade.

Guarato (2021, p. 162) ainda constata que

o que mudou da dança de rua para as danças urbanas, não foi necessariamente o que foi transmitido de heranças entre periferias estadunidenses e periferias brasileiras, mas uma mudança em como se recebe aquilo que é transmitido. Os adeptos das danças urbanas passaram a tratar as informações sobre dança e a controlar os modos possíveis de dançar, orientados por um pensamento racionalizado, acumulativo e genealógico em que apenas um local está autorizado a emanar a sabedoria.

Mas o que está implícito nesse trecho citado acima? A tentativa de controle sobre as possibilidades de exploração artística dentro das Danças Urbanas revela uma disputa de poder de uma prática de dança. Reforça-se, toda vez que for necessário, a nova história da Dança de Rua (que agora virou Danças Urbanas) com seu legado estadunidense e todo seu rico contexto afro-diaspórico. No entanto, é como se retrocedêssemos à invasão do Brasil em 1500. Os colonizadores buscavam transmitir os valores culturais de um povo eurocêntrico acreditando ser a melhor escolha para os indígenas que viviam em nossas terras. No contexto da manifestação cultural abordada nesse texto, a colonialidade¹² estadunidense cala o fazer artístico brasileiro, pois o que foi produzido até a chegada dos ‘novos colonizadores culturais’ não se trata de dança, mas de um apanágio de movimentações sem possibilidades de classificação.

De acordo com Marcelo Cirino (2001 apud Camargo, 2013, p. 187), “os grupos brasileiros deveriam fortalecer a representatividade da dança no país e não repetir a espécie de rivalidade de Costa Leste e Costa Oeste como existe nos EUA”. No entanto, um acontecimento ocorrido em solo estadunidense levantou novos questionamentos importantes para a terminologia Danças Urbanas: o assassinato de George Floyd.

De acordo com Guarato (2020), após 25 de maio de 2020, data do assassinato do afro-americano George Floyd que foi vítima de violência policial em Minneapolis nos Estados Unidos, um intenso conjunto de manifestações começou a criticar veementemente a violência policial direcionada a pessoas negras que se espalhou para

¹² Mignolo (1997, p. 18) constata “que a ‘colonialidade’ é o lado mais escuro da modernidade ocidental, uma matriz de poder que surgiu entre o Renascimento e o Iluminismo durante a colonização das Américas, e que está culminando com o neoliberalismo capitalista dos tempos atuais”.

inúmeros locais do mundo fez surgir o movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam). O racismo antes operado por túnicas e capuzes pontiagudos pela *Ku Klux Klan* (já mencionada no início do texto), penetrou a farda de um policial que tem, como um de seus compromissos, proteger a vida de cidadãos de bem.

O assassinato de George Floyd levou a outras consequências. Segundo Guarato (2020), executivos da indústria britânica e funcionários de diferentes empresas publicaram uma carta aberta em junho de 2020 (apenas um mês após o ocorrido) pedindo providências no combate ao racismo e à marginalização na indústria da música. Dentre as reivindicações estava o pedido de não utilizar o termo *urban* (urbano) para fazer referência a músicas com elementos de matrizes afrodescendentes. Esse entendimento do termo *urban*, como prática racista velada, viabilizou a possibilidade de mudar o termo Danças Urbanas empregado no Brasil. Uma das possibilidades salientadas foi a de reutilizar o termo Dança de Rua (GUARATO, 2020).

De acordo com Guarato (2021, p. 155-156, grifos do autor), “o que a mudança de dança de rua para danças urbanas e a crítica ao termo ‘urban’ nos evidencia, é que *as pessoas performam a colonialidade*”. Há uma distinção colonial baseada nos discursos das Danças de Rua e das Danças Urbanas. A primeira realizou o processo de assimilação, hibridização e criou algo até ser colonizada pelos festivais de dança; a segunda trata-se de uma prática colonizada por uma cultura periférica estadunidense (Guarato, 2021).

Diante de tudo que foi exposto, as tensões sub-hegemônicas entre Danças de Rua e Danças Urbanas revelam grupos que querem ser reconhecidos mesmo que seja necessária a aniquilação total de seu adversário. Mesmo assim, segundo Guarato (2021), ambos os termos são imprecisos para conceituar práticas tão dinâmicas em constante processo de mutação.

Após essa abordagem acerca da diferenciação dos termos Danças de Rua e Danças Urbanas, é momento de observar como essas manifestações têm se apresentado na contemporaneidade. Manteremos a utilização do termo Danças Urbanas na sequência do texto tendo em vista seu emprego nos demais tópicos do artigo.

Um *Headspin* para chamar a atenção das Danças Urbanas e seus desdobramentos na contemporaneidade

É possível considerar que os *Powermoves* (dentre eles o *Headspin*) chamam a atenção daqueles que não conhecem as técnicas das Danças Urbanas. Faria e Andrade (2024, p. 96) destacam que “os power moves são as movimentações de maior dificuldade e demonstração de força, pois é este fundamento que se apropria de acrobacias aéreas e de solo das mais diversas técnicas corporais”. Por essa razão, foi feita a escolha de um *Powermove* para introduzir esse tópico.

Atualmente, Silva e Cardoso (2025) constataam que a Cultura Hip Hop, que antes era marginalizada e restrita aos subúrbios, passou por um processo de valorização, criando celebridades, o que possibilitou contar com a aceitação de jovens de todas as classes socioeconômicas. As Danças Urbanas passam a ser aceitas por companhias de dança, o grafite, reconhecido como artes plásticas, e as letras de música do rap se tornam material de estudo para pesquisadores de universidades de diferentes campos do saber.

Antunes e Silva (2021) parecem concordar com Silva e Cardoso (2025) sobre o reconhecimento da Cultura Hip Hop nos últimos anos. Eles afirmam que tanto o movimento Hip Hop quanto as Danças Urbanas são consideradas manifestações artístico-culturais na cena cultural brasileira, que envolve um público heterogêneo, o que estimula o enfraquecimento de estereótipos já enraizados em nossa cultura (Antunes; Silva, 2021).

É importante salientar, como destacaram Guarato (2008a) e Silva e Cardoso (2025), a potência que os festivais de dança possuem para o fortalecimento das Danças Urbanas. São esses eventos que permitem uma circularidade cultural (Ginzburg, 2008)¹³ que promove um constante processo de reatualização dessas práticas. Todavia, Camargo (2013) acredita que a modalidade de Danças Urbanas, sob um certo aspecto,

¹³ Os italianos Carlo Ginzburg e Giovanni Levi são figuras expoentes da micro-história. O uso do termo circularidade cultural não se refere a uma troca entre uma camada hegemônica e outra subalterna que aceita os preceitos da primeira. Se formos pensar no caso dos festivais de Danças Urbanas, a circularidade cultural ocorre nas trocas entre os praticantes com possíveis hierarquias sub-hegemônicas, mas que propagam a troca cultural sem que seja de caráter impositivo. Isso revela como, atualmente, as Danças Urbanas têm construído ramificações e agregado técnicas de outras danças: um desses motivos é a circularidade cultural que decorre nos festivais.

ainda está limitada tecnicamente, sendo obrigada a cumprir pré-requisitos para se enquadrar nos festivais que ocorrem pelo país.

Além dos festivais, a mídia é um fator importante na propagação das Danças Urbanas. Já havíamos vislumbrado essa afirmativa quando os praticantes dessa modalidade tiveram acesso a VHS, vídeos de dança, dentre outros. Silva e Cardoso (2025) constataam que apresentar as Danças Urbanas por meio da mídia pode alcançar públicos variados que nunca tiveram contato com essa manifestação, o que também pode auxiliar no combate ao preconceito dessa prática.

Um bom exemplo dessa inserção das Danças Urbanas na mídia é o programa *American Best Dance Crew*, que contou com sete temporadas de 2008 a 2012, realizando sua última temporada em 2015. O programa era transmitido pela MTV e, mesmo que algumas personalidades da Cultura Hip Hop contestem algumas regras do programa, como somente a possibilidade de Crews estadunidenses (salvo raras exceções) participarem do programa, foi um marco e serviu de vitrine mundial para a exposição das Danças Urbanas (Silva; Cardoso, 2025).

Embora visibilizadas pela mídia, as Danças Urbanas ainda seguem vinculadas à cultura jovem. O coreógrafo e bailarino Vanilton Lakka (2016) afirma que a Cultura Hip Hop e as Danças Urbanas são voltadas ao público juvenil, com poucos integrantes acima dos quarenta anos. São raros os indivíduos jovens que assumem papéis de destaque no meio. Na maioria das vezes, eles começam dançando e, com o passar do tempo, tornam-se professores, produtores ou coreógrafos. Nessas últimas se encontram as principais formas de manutenção, elaboração e renovação da Cultura Hip Hop e das Danças Urbanas.

Essa reflexão é importante de ser feita pelo fato de que cada vez mais as Danças Urbanas alcançam novos espaços, principalmente no campo acadêmico. Se considerarmos que há poucas pessoas acima dos quarenta anos inseridas na Cultura Hip Hop, é possível que muitos professores acadêmicos não tenham vivência nas Danças Urbanas para dialogar com os jovens graduandos inseridos no meio. Dessa forma, é necessário que a universidade e seu corpo docente adentrem esse universo para que possam problematizá-lo com maior autonomia. Além disso, as Danças Urbanas, no âmbito acadêmico, ainda estão buscando um espaço na área da Dança.

Muitas vezes seu ensino está amalgamado com componentes curriculares como Danças Populares ou oferecido como disciplina optativa.

De acordo com Camargo (2013), atualmente, as Danças Urbanas conquistaram um grau de flexibilidade que incorpora elementos do Ballet, Jazz, Sapateado, Dança Contemporânea¹⁴ e outras manifestações populares que surgiram ao longo dos tempos. As Danças Urbanas se mantêm em constante processo de atualização e, mesmo que muitas de suas influências não sejam brasileiras, o processo de hibridização traz novas características para a prática.

Camargo (2013), no final do primeiro tópico deste artigo, se perguntava por que manifestações como capoeira, frevo e maracatu não são mencionadas como Danças Urbanas. Caso fossem acrescidas a essa terminologia, elas estariam no mesmo patamar do Dancehall jamaicano, do Kuduro angolano ou do Melbourne Shuffle australiano? Tentarei responder às duas perguntas feitas pelo autor.

Quanto à primeira pergunta, o mais importante é saber como determinada manifestação cultural se configurou. O maracatu, por exemplo, tem um histórico de formação associado aos Candomblés, enquanto o frevo (uma dança que surgiu como disfarce criada por capoeiristas para fugir das apreensões policiais) teve outro contexto histórico de formação. O autor também coloca o samba na lista de danças que poderiam ser consideradas Danças Urbanas. Aqui cabe uma réplica: qual samba? O samba de roda baiano ou o carioca da década de 1920-30 que impulsionou a prática de Dança de Salão? Apresentei essas argumentações para sustentar, assim como Guarato (2020, 2021), que, muitas vezes, nossas terminologias não conseguem abarcar a riqueza de manifestações culturais que são criadas. O importante não é reconhecer se determinada manifestação faz parte de um grupo seletivo de danças, mas sim se ela é praticada pelas pessoas, sofre discriminação, é reconhecida por diferentes camadas da sociedade, que é o movimento que as Danças Urbanas buscam realizar ao longo desses últimos anos.

Mesmo assim, o próprio Camargo (2013) revela Danças Urbanas brasileiras como o *Smurf Dance* em Curitiba e o *Rebolation* (muito praticado nas raves no país),

¹⁴ Pulheis (2021) por meio da análise de um festival de dança, faz uma relação entre as Danças Urbanas e as Danças Contemporâneas.

que, com o sucesso da música *Rebolation* no carnaval de 2010 da Bahia, se tornou *Revolution Rebolation*. Essas danças fizeram sucesso, mas talvez não estejam no padrão de aceitação como o *Dancehall* que Camargo (2013) deseja. Contudo, uma delas parece ter chegado nesse nível de acolhimento desejado pelo autor: o Passinho.

Há certa divergência sobre a origem temporal da dança mencionada no parágrafo anterior. Segundo Pi (2023), alguns funkeiros cariocas afirmaram que o Passinho surgiu no início dos anos 2000 enquanto outros o situam entre os anos 2006 e 2008. O Passinho mescla diversas referências de movimentos corporais como *Breakin'*, Capoeira, Frevo, *Kuduro* dentre outras. Bacal e Domingues (2020), revelam que o vídeo 'Passinho Foda', realizado em uma festa entre amigos e que depois de editado foi publicado nas redes, foi o ponto crucial para o estouro do Passinho. Ainda segundo os autores, sua visibilidade na Internet fez com que seus movimentos fossem copiados e recriados em outros locais do Brasil, o que possibilitou o surgimento do 'Passinho do Romano', vertente paulista.

Para Rosa (2022), o 'Passinho Foda' emergiu em um contexto socioeconômico semelhante ao da Cultura *Hip Hop*. De acordo com o autor, o 'Passinho Foda' apropria-se de outras manifestações existentes no cotidiano de sua origem possibilitando outros caminhos para a perpetuação de componentes da diáspora africana da atualidade.

Cunha (2017, p. 207) menciona que “no passinho não há regras de certo e errado. Sem imitações, a criatividade nas competições promove a reinvenção: da relação, do espaço e dos estilos que se tornam únicos, que concretizam uma marca”. Lousada, Töpke e Siqueira (2017) revelam que estilo criado pelo Passinho tem uma moda característica com óculos de armação colorida (mesmo que não haja uso de lentes), bonés, aparelhos ortodônticos (mesmo sem prescrição do dentista), calças coloridas, corte de cabelo e uma atenção às unhas, sobrancelhas e depilação.

Em termos de legislação é promulgada a Lei Estadual nº 5.543 de 2009 que define o funk como movimento cultural e musical de caráter popular. Com o respaldo jurídico, o funk e, conseqüentemente as Danças Urbanas, adquirem outra visão aos olhos da sociedade.

Toda a visibilidade dada ao Passinho foi agraciada com a participação da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de 2016 no Rio de Janeiro.¹⁵ Foi uma afirmação simbólica das Danças Urbanas na cultura popular brasileira que demonstra a luta contra o preconceito de uma determinada cultura e a infinidade criativa que sempre reatualiza e, principalmente, problematiza o conceito de Danças Urbanas.

Uma *Cypher*¹⁶ para fechar o texto

Como forma de encerramento deste artigo, foi escolhida uma *Cypher* para finalizar essa escrita. Trata-se de um círculo que pode ser formado, em qualquer hora e local, por dançarinos que se revezam para entrar no meio da roda e mostrar suas habilidades (GONZALEZ, 2013).

No primeiro tópico deste artigo busquei evidenciar o contexto histórico-cultural da Cultura *Hip Hop* e como esse movimento chegou ao Brasil. Foi possível observar a importância dessa cultura emergente como força de resistência de um grupo marginalizado e que encontrou nessa manifestação uma forma de se expressar.

Em um segundo momento, discuti acerca das Danças Urbanas e como a mídia influenciou a prática corporal de nossas Danças de Rua. Com a ajuda de celebridades como Michael Jackson e *Rock Steady Crew*, as práticas de dança alcançaram novos patamares, borrando fronteiras e atravessando oceanos em busca de pessoas que se sentissem contempladas pela proposta do movimento. Além disso, ressalttei o amplo guarda-chuva que configura o nome de Danças Urbanas, sendo que algumas de suas danças não carregam uma relação direta com a Cultura *Hip Hop*. Finalizando o tópico, destaquei seu ingresso tímido na universidade, mas que, mesmo assim, é um sintoma de que as Danças Urbanas estão adentrando espaços nunca visitados.

O terceiro ponto de discussão foi acerca da troca de terminologia de Danças de Rua para Danças Urbanas. Para além de uma tentativa de fuga de todos os adjetivos pejorativos que a palavra rua traz, ficou nítido que há uma luta de poderes sub-hegemônicos em que um grupo busca realizar um apagamento histórico do outro

¹⁵ É possível visualizar essa participação em: <https://www.youtube.com/watch?v=AnffReIzbwQ>. Acesso em: 23 jun. 2025.

¹⁶ Segundo Gonzalez (2013) *B. Boys* e *B.Girls* acreditam que a *Cypher* é o ambiente mais autêntico para se dançar.

como forma de, hierarquicamente, ser o responsável pelas atualizações nas práticas da manifestação artística debatida neste artigo. Isso revelou o aspecto da colonialidade impregnado no inconsciente por meio desses atos de descredibilização de uma prática artística.

O último tema abordou o contexto atual das Danças Urbanas em nosso país. Passando por uma lei estadual transformando o *funk* em manifestação popular, as inúmeras influências midiáticas que possibilitam a exposição das Danças Urbanas, seu complexo sistema de ensino formal que muitas vezes se depara com professores não preparados para o ensino dessa manifestação até chegar ao auge midiático das Danças Urbanas com o Passinho na abertura dos Jogos Olímpicos de 2016 no Rio de Janeiro.

É evidente que outros desdobramentos e análises poderiam ser realizados dentro dessa temática e com esse escopo teórico. No entanto, o objetivo do artigo era exatamente traçar uma contextualização histórico-cultural da Cultura *Hip Hop* e das Danças Urbanas, revelando alguns aspectos contemporâneos que visam enriquecer e reatualizar uma prática popular que nunca está congelada no tempo, está sempre em movimento.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. Manifesto Antropofágico. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, v.1, n.1, p. 3, maio 1928.
- ANTUNES, D; SILVA, C. L. da. Movimento Hip Hop e Danças Urbanas: produção acadêmica de 2005 a 2019. **Corpoconsciência**, Cuiabá, v.25, n.1, p.203-17, jan./abr. 2021. DOI: [10.51283/rc.v25i1.11909](https://doi.org/10.51283/rc.v25i1.11909).
- BACAL, T.; DOMINGOS, E. A arte performativa do Passinho Foda: 2008-2018. **Revista Tomo**, São Cristóvão (SE), n.37, p.145-75, jul./dez. 2020. DOI: [10.21669/tomo.vi37.13237](https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13237)
- CAMARGO, E. **A dança de relações e experimentação**. Curitiba: Íthala, 2013.
- CUNHA, M. G. B. Quem dá os passos do Passinho?: um estudo sobre representação e difusão dessa dança. **COnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, Juiz de Fora, n.24, pp. 205-16, dez. 2017. DOI: [10.34019/1981-2140.2017.17442](https://doi.org/10.34019/1981-2140.2017.17442).
- DEMARCHI, B. B.; OLIVEIRA, W. V. Reinventar a cidade: reflexões sobre o

movimento hip hop e suas insurgências Políticas. **Sociologias Plurais**, Curitiba, v.10, n.1, 2024. DOI: [10.5380/sclplr.v10i1.94244](https://doi.org/10.5380/sclplr.v10i1.94244).

EJARA, F. O novo termo "Danças Urbanas", **Frank Ejara**, [S.l], 25 out. 2011. Disponível em: <http://frankejara.blogspot.com/>. Acesso em 22 jun. 2025.

FARIA; L. M; ANDRADE, S. P. Danças Urbanas na Cultura Hip Hop: as reelaborações da prática na festa e a operação do performativo racializado. In: SOTER, S.; RIBEIRO, F.; MELLO, A. M. de. **Composição: dança em escritas**. Rio de Janeiro: Circuito, 2024. p.91-122.

FLEURY, M. M. N. Dança de rua: jovens entre projeto de lazer e trabalho. **Última Década**, Valparaíso (CL), v.15, n.27, p.27-48, dez., 2007. DOI: [10.4067/S0718-22362007000200003](https://doi.org/10.4067/S0718-22362007000200003).

GEREMIAS, L. **A fúria negra ressuscita: as raízes subjetivas do hip-hop brasileiro**. 2006. 156f. Monografia (Graduação em Ciências da Comunicação), Universidade da Beira Interior, Covilhã (PT), 2006. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/geremias-luiz-charme-crime-midiatizado.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2025.

GINZBURG, C. **Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política**. Tradução: Federico Carotti, Joana Angélica Melo e Júlio Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GONZALEZ, J. **A journey into the cypher: an ethnographic thesis on the individual and social factors that contribute to the breaking scenes' collective action**. 2013. Dissertação (Mestrado de Artes em Sociologia), California State University Northridge, San Fernando Valley (USA), 2013. Disponível em: <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/qv33s0072>. Acesso em: 23 jun. 2025.

GUARATO, R. **Dança de rua: corpos além do movimento**. 2008a.

GUARATO, R. Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre a colonialidade (Parte I). **Arte da Cena**, Goiânia, v.6, n.2, p.114-54, 2020. DOI: [10.5216/ac.v6i2.66882](https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.66882).

GUARATO, R. Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre a colonialidade (Parte II). **Arte da Cena**, Goiânia, v.7, n.1, p.150-75, 2021. DOI: [10.5216/ac.v7i1.68328](https://doi.org/10.5216/ac.v7i1.68328).

GUARATO, R. Sobre o conceito de dança de rua. In: Encontro Regional de História – ANPUH/MG, 16, 2008, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: ANPUH, 2008b. p.01-12.

LAKKA, V. As danças urbanas nas universidades brasileiras. **Idança.net**, 25 jan.

2016. Disponível em: <https://idanca.net/as-dancas-urbanas-nas-universidades-brasileiras/>. Acesso em: 08 jun. 2025.

LOUSADA, K. P. B.; TÖPKE, D. R.; SIQUEIRA, D. da C. O. Passinho, dança midiaticizada: performance, publicidade e produção de sentidos. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v.16, n.32, p.157-72, jul./dez 2017. DOI: [10.18226/21782687.v16.n32.07](https://doi.org/10.18226/21782687.v16.n32.07).

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Traduzido por Marco Oliveira. **Rev. Bras. Ci. Soc.**, v.32, n.94, p.01-18, jun. 2017. DOI: [10.17666/329402/2017](https://doi.org/10.17666/329402/2017).

MONTEIRO, M. **Noverre**: cartas sobre a dança, 2000.

OLIVEIRA, D. A. de. Hip Hop e Territorialidades Urbanas: uma construção social de sujeitos das periferias. **Cadernos Penesb**, Niterói, n.11, p.73-108, 2009/2010. Disponível em: https://www.academia.edu/36855341/Hip_Hop_e_Territorialidades_Urbanas. Acesso em: 09 jun. 2025.

PI, A. Das danças urbanas às danças periféricas. In: FIGUEIREDO, G. C. dos S. **Cidade e Negritude: um diálogo entre dança, narrativas e políticas urbanas**. Salvador: UFBA, 2023. p.19-28.

PULHEIS, D. C. P. **Festival Rio H2K: uma análise da aproximação entre Danças Urbanas e Dança Contemporânea no evento**. 2021. 60f. Monografia (Bacharelado em Dança), Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/34097>. Acesso em: 06 jun. 2025.

RIO DE JANEIRO (ESTADO). **Lei Estadual n. 5543, de 22 de setembro de 2009**. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/819271/lei-5543-09>. Acesso em 23 jun. 2025.

ROSA, V. C. da. O Breaking e o *Passinho Foda*: confluências e desdobramentos da dança como elementos da diáspora africana. **Revista de Ciências Humanas**, Frederico Westphalen, v.23, n.2, p.62-72, maio/ago. 2022. DOI: [10.31512/19819250.2022.23.02.62-72](https://doi.org/10.31512/19819250.2022.23.02.62-72).

SAMYN, Henrique Marques. **Os Panteras Negras**: uma introdução. São Paulo: Jandaíra, 2023.

SILVA, A. A. P. da. **De onde viemos, para onde vamos? A identidade afro-brasileira nas danças da cultura Hip Hop**. 2006. 50f. Monografia (Licenciatura em Dança), Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156821>. Acesso em: 08 jan. 2025.

SILVA, A. C.; CARDOSO (KICO BROWN), J. R. **Dança de Rua**. 2. ed. Campinas: Átomo, 2025.

SIMAS, L. A. **Almanaque brasilidades: um inventário da cultura popular**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.