

[Dossiê]

DANÇAS DE PERIFERIA E DA CULTURA HIP HOP: contextos, perspectivas, propostas pedagógicas, outros desdobramentos e problematizações



Organização:
Ana Cristina Ribeiro
Daniel Santos Costa
Rafael Guarato
Vanilto Alves de Freitas (Lakka)

v. 13 n. 3 (2026)

ISSN: 2358-3703

DOI: 10.14393/issn2358-3703.v13na2026-0

Organização e Curadoria do dossiê:

Ana Cristina Ribeiro

Daniel Santos Costa

Rafael Guarato

Vanilto Alves de Freitas (Lakka)

[Dossiê]

**DANÇAS DE PERIFERIA E DA CULTURA HIP HOP:
contextos, perspectivas, propostas pedagógicas, outros
desdobramentos e problematizações**

Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Carlos Henrique de Carvalho/ Vice-reitor: Catarina Machado Azeredo
Direção EDUFU: Sertório de Amorim e Silva Neto
EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121
Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: edufu@ufu.br revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Editor Chefe

Fernando Aleixo (UFU – Brasil)
Daniel Santos Costa (UFU – Brasil)

Organização / Curadoria

Ana Cristina Ribeiro
Daniel Santos Costa
Rafael Guarato
Vanilto Alves de Freitas (Lakka)

Comitê Editorial

O Comitê Editorial é formado pelos membros ativos do
Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas - IARTE - UFU

Conselho Editorial

Daniele Pimenta (UFU - Brasil)
Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)
Eduardo De Paula (UFU - Brasil)
Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)
Mara Leal (UFU - Brasil)
Mario Piragibe (UFU - Brasil)
Narciso Telles (UFU - Brasil)
Paulina Caon (UFU - Brasil)
Clara Angelica Contreras, Universidad Del Bosque -
Colômbia

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas, Universidade Federal da
Bahia (UFBA), Brasil
Amabilis de Jesus da Silva, Faculdade de Artes do
Paraná, Brasil
Célida Salume Mendonça, Universidade Federal da
Bahia (UFBA), Brasil
Elisabeth Silva Lopes, Universidade de São Paulo
(USP), Brasil

Gerard Samuel, University of Cape Town (UCT),
África do Sul
Giuliano Campo, University of Ulster, Reino Unido
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de
Minas Gerais (UFMG), Brasil
Ileana Diéguez, Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México
José Mauro Barbosa, Universidade de Brasília (UnB),
Brasil
Julia Elena Sagasetta, Universidad Nacional de las
Artes/UNA, Argentina
Leonel Martins Carneiro, Universidade Federal do
Acre (UFAC), Brasil
Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, Universidade Federal
de Pernambuco (UFPE), Brasil
Maria Lucia Pupo, Universidade de São Paulo
(USP), Brasil
Nara Keiserman, Universidade do Estado do Rio de
Janeiro (UNIRIO), Brasil
Patricia Aschieri, Universidad de Buenos Aires
(UBA), Argentina
Patrícia Caetano, Universidade Federal do Ceará
(UFC), Brasil
Renato Ferracini, Universidade de
Campinas(LUME/UNICAMP), Brasil
Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires (UBA) y
CONICET, Argentina
Vivian Martinez Tabares, Casa de las Américas,
Cuba

Diagramação e Desing

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

Revisão Técnica

Juscelino Ferreira Mendes Junior
Márcia Souza Oliveira

Foto Capa

Jurssa Santos

rascunhos.ppgac@gmail.com

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou à Edufu.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

Rascunhos [recurso eletrônico]: Caminhos da Pesquisa em
Artes Cênicas/Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Artes. Vol.13, n.3 (2026) - Uberlândia:
EDUFU, 2026.
v.
Semestral
ISSN 23583703
Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>
1. Artes-Periódicos . I. Universidade Federal de
Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7



EDITORIAL

A *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, periódico científico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), tem a satisfação de apresentar ao público acadêmico e artístico este número especial dedicado ao dossiê **Danças de Periferia e da Cultura Hip Hop: contextos, perspectivas, propostas pedagógicas, desdobramentos e problematizações**.

Esta publicação configura-se como uma iniciativa relevante e necessária no campo das Artes Cênicas no Brasil, ao reunir, de forma articulada e crítica, um conjunto expressivo de pesquisas, reflexões teóricas, experiências pedagógicas e processos de criação que tomam as danças urbanas e a Cultura Hip-hop como eixo de investigação estética, política e epistemológica. Trata-se de um gesto editorial que se aproxima de uma *cypher*, instaurando um espaço de circulação de saberes onde diferentes vozes, corpos e territórios se encontram, tensionam e produzem conhecimento.

Os textos que compõem este dossiê evidenciam a potência das danças periféricas como práticas de resistência, criação e elaboração de pensamento crítico, revelando a densidade dos diálogos entre arte e vida, rua e universidade, corpo e palavra. Ao mobilizar perspectivas que atravessam os estudos do corpo, as pedagogias críticas, as epistemologias negras e as teorias da performance, os artigos reafirmam o Hip-hop como campo de produção de conhecimento e como linguagem capaz de reconfigurar modos de ensinar, pesquisar e criar no contexto contemporâneo.

Ao mesmo tempo, este volume oferece um panorama plural das múltiplas dimensões das danças urbanas no Brasil, abordando desde mapeamentos históricos e territoriais até proposições metodológicas inovadoras, práticas educativas em contextos periféricos, processos de criação artística e análises críticas sobre institucionalização, mercado e políticas culturais. Destacam-se, ainda, as investigações

que articulam memória, identidade, pertencimento e corporeidade, evidenciando as danças como práticas de reexistência e produção de futuros.

A seção *Sala de Ensaios* amplia este campo de reflexão ao reunir experiências que conectam dança, educação e culturas populares, reafirmando o corpo como território de invenção pedagógica e como espaço de inscrição de saberes ancestrais e contemporâneos. Nesse conjunto, emergem práticas que dialogam com tradições afro-brasileiras, pedagogias do sensível e processos criativos comprometidos com a formação crítica e emancipatória.

Este dossiê constitui, portanto, um marco na consolidação das danças urbanas e das culturas periféricas como objeto legítimo de investigação acadêmica, ao mesmo tempo em que tensiona os limites institucionais do conhecimento, propondo deslocamentos epistemológicos e metodológicos. Ao reunir diferentes trajetórias, experiências e perspectivas, a publicação contribui de modo significativo para o fortalecimento do campo das Artes Cênicas e para a ampliação dos debates contemporâneos sobre corpo, cultura e política no Brasil.

Registramos nosso especial agradecimento à equipe de **Organização / Curadoria** deste dossiê, **Ana Cristina Ribeiro, Daniel Santos Costa, Rafael Guarato e Vanilto Alves de Freitas (Lakka)**, cuja condução sensível e rigorosa tornou possível a articulação deste conjunto plural de vozes, experiências e perspectivas. Agradecemos, igualmente, às autoras e aos autores que generosamente compartilharam suas pesquisas e experiências, bem como às/aos pareceristas que contribuíram para a qualificação científica desta edição. Estendemos, ainda, nosso reconhecimento às redes, coletivos e contextos comunitários que sustentam, no cotidiano, as práticas aqui apresentadas.

Desejamos ao público leitor uma leitura instigante, sensível e crítica, e que este dossiê possa inspirar novos gestos, práticas e pesquisas, ampliando os horizontes das Artes Cênicas e fortalecendo as múltiplas danças que atravessam e reinventam o país.

Os Editores

Fernando Aleixo

Daniel Santos Costa

SUMÁRIO

[Dossiê]

DANÇAS DE PERIFERIA E DA CULTURA HIP HOP contextos, perspectivas, propostas pedagógicas, outros desdobramentos e problematizações

APRESENTAÇÃO 01

Ana Cristina Ribeiro, Daniel Santos Costa, Vanildo Alves de Freitas (Lakka),
Rafael Guarato

CENÁRIO DA CULTURA HIP HOP DE CRICIÚMA E NO ESTADO DE SANTA CATARINA: TEMPORALIDADES, TERRITÓRIO E MEMÓRIA CULTURAL..... 06

Maxwell Sandeer Flôr, Gladir da Silva Cabral, Marco Aurélio Cruz Souza

BREAKING NAS OLIMPIADAS E O CASO DA AUSTRALIANA: REFLEXÕES DESDE A ENCRUZILHADA 34

Ifádámiláre Òjèyímiká / Louise L Oliveira

UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A DANÇA BREAKING COM FOCO NAS PROPRIEDADES DOS PISOS: ENTENDENDO AFFORDANCES COMO REPRESENTAÇÕES PROPORCIONADORAS DE AÇÕES INCORPORADAS CONTRA O ENATIVISMO 56

Bergkamp Pereira Magalhães

PROCESSOS CORPORAIS NO HIP HOP DANCE: CONTRIBUIÇÕES DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA 84

Bruna Juriatti

EM BUSCA DO MELHOR ROUND: OS SENTIDOS DA BATALHA NA DANÇA KRUMP 106

Taís Ferreira Rodrigues, Ana Cristina Ribeiro Silva, Jarbas Siqueira Ramos

DANCE PARA NÃO DANÇAR: ATRAVESSAMENTOS ENTRE A DANÇA DE RUA E A JUVENTUDE PERIFÉRICA DA VILA EMBRATEL 127

Arison Robert Campos Nascimento, Gisele Soares de Vasconcelos

**DO FUNK À DISCO: REAPROPRIAÇÕES ESTÉTICAS DE
ELEMENTOS DAS CULTURAS ESTADUNIDENSES EM BAILES
DANÇANTES EM APARECIDA DE GOIÂNIA-GO 147**

Roberto Rodrigues, Jonas de Lima Sales

**O CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DO *HIP HOP* E DAS
DANÇAS URBANAS COM SEUS DESDOBRAMENTOS NA
CONTEMPORANEIDADE170**

Bruno Blois Nunes

**DE *THREE STEPS* A *PPURBAN*: TRAJETÓRIA COLETIVA EM
PRÁTICAS DE DANÇAS URBANAS NO INTERIOR DO RIO
GRANDE DO SUL 195**

Daniel Silva Aires, Verônica Maria Prokopp de Oliveira, Felipe Soares
Pereira dos Santos

**COMPOSIÇÕES IMAGÉTICAS NA SALA L.U.A. PERCEPÇÕES,
SIMBOLOGIAS E REPRESENTATIVIDADE 216**

Ana Cristina Ribeiro Silva, Carla Gisele Corrêa Silveira

**CORPO E RESISTÊNCIA: A DANÇA COMO ATO POLÍTICO COM
KICO BROWN 230**

Ana Cristina Ribeiro Silva, Daniel Santos Costa, Jose Ricardo Cardoso,
Marcia Souza Oliveira

**SALA DE ENSAIOS
diálogos e desdobramentos**

**IMPROVISÇÃO EM DANÇA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: UMA
EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA COM ESTUDANTES DO ENSINO
FUNDAMENTAL 258**

Rafael Gouveia Bueno, Daniel Santos Costa

**ENTRE PALMAS, PISADAS E BATIDAS: PRÁTICAS DE
ENSINO-APRENDIZAGEM EM DANÇA DO COCO DE RODA NO
ENSINO MÉDIO EM RECIFE/PERNAMBUCO 282**

Alexsander Barbozza da Silva

**MUZENZA: UMA PERCEPÇÃO SONORA NA DANÇA CÊNICA
NEGRO-BRASILEIRA 304**

Maicom Souza e Silva



DANÇAS DE PERIFERIA E DA CULTURA HIP HOP: contextos, perspectivas, propostas pedagógicas, outros desdobramentos e problematizações

Ana Cristina Ribeiro Silva¹
<https://orcid.org/0000-0001-8370-0704>

Daniel Santos Costa²
<https://orcid.org/0000-0003-3733-471X>

Vanildo Alves de Freitas (Lakka)³
<https://orcid.org/0000-0003-1100-0658>

Rafael Guarato⁴
<https://orcid.org/0000-0001-9710-4364>

¹ Doutorado em Artes da Cena (2021) Unicamp. Mestrado em Artes da Cena (2014) Unicamp. Licenciatura Plena em Educação Física (2004) Puc-Campinas. Professora do Magistério Superior Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Dedicção exclusiva. Artista e estudiosa das conexões da Cultura Hip-hop com educação somática, anatomia, fásia, preparação corporal e diáspora africana. Autora dos livros Dança de Rua (segunda edição revisada e ampliada 2025), Laboratório Hip-hop (2021), Eclipse (2021), Dança de Rua (2011). <https://www.eclipse.art.br/cris-pesquisas/> / ana.cristina@ufpel.edu.br

² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente efetivo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na carreira do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), atua na Escola de Educação Básica – Colégio de Aplicação (ESEBA/UFU). Integra o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e o Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes), vinculados ao Instituto de Artes (Iarte/UFU). Possui formação em Dança, Teatro, Pedagogia e Educação Especial. Atua como bailarino, ator, professor e pesquisador, desenvolvendo práticas e investigações que articulam artes da cena, educação, corporeidade, inclusão e processos formativos, com ênfase nas pedagogias críticas e no diálogo entre criação artística e contextos educativos. Pós-doutorando em Educação (PPGED - FAGED - UFU). E-mail: grdcosta@gmail.com. Site: <http://www.danielcosta.art/>.

³ Lakka é Doutor em Artes Cênicas pelo (UFBA), Mestre em Artes (UFU) e Bacharel em Ciências Sociais (UFU). Artista da dança premiado em 2005 pela (APCA), possui sua formação marcada pela vivência no universo da Dança de Rua e da Dança Contemporânea. Apresentou seus trabalhos coreográficos e ministrou aulas em diversas cidades brasileiras e em mais 17 países entre a América do Sul, América Central, Europa e África. Dentre suas criações estão Dúbbio” (2003), “O Corpo é a Mídia da Dança? - Outras Partes” (2005/2007), Mono-blocos (2013), Ñ Presencial + Face a Face (2023) e “Recrutar” (2025). É atualmente professor no bacharelado em dança da UFU (Universidade Federal de Uberlândia) e membro da diretoria da APDU (Associação dos Profissionais de Dança de Uberlândia). [@vaniltonlakka](http://www.lakka.com.br)

⁴ Historiador da dança, professor do curso de graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG). Autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019). Um dos idealizadores e Editor-Chefe da Revista Brasileira de Estudos em Dança (ANDA/UFRJ/A2). Atualmente é Diretor da Associação Goiana de Danças (GODAN) e Diretor Artístico do Grupo Três em Cena (GO).

APRESENTAÇÃO

O presente dossiê nasce do desejo de promover uma *cypher* editorial, um círculo simbólico no qual corpos, vozes e pensamentos dançam em torno da Cultura Hip-Hop e das Danças Urbanas em suas múltiplas dimensões artísticas, políticas e pedagógicas. Trata-se de uma proposta pioneira no país, que reúne hip-hoppers, artistas, educadores e pesquisadores que, a partir de territórios diversos, constroem epistemologias periféricas e insurgentes.

Mais do que reunir artigos, este dossiê articula práticas e teorias, academia e rua, arte e resistência. Propõe-se como um espaço de diálogo e enfrentamento, entre a rua e a universidade, entre o gueto e o livro, entre o corpo e a palavra. Em cada texto, desenham-se mapas afetivos e históricos que buscam compreender os modos de existir e criar em meio às fissuras coloniais, aos tensionamentos institucionais e às potências das danças negras e periféricas que reinventam o Brasil contemporâneo.

1. Cenário da Cultura Hip-h Hop de Criciúma e no estado de Santa Catarina: temporalidades, território e memória cultural

Abrindo o dossiê, este artigo traça um mapeamento afetivo e histórico da Cultura Hip-hop catarinense, revelando memórias subterrâneas e trajetórias de resistência. A pesquisa autoetnográfica conecta *blogs*, canais digitais e relatos de fazedores da cultura, compondo uma história construída “com ou sem recursos”. A narrativa evidencia os grupos pioneiros e a força dos coletivos locais que, por meio da organização comunitária, transformam a arte em política cultural.

2. Breaking nas Olimpíadas e o caso da australiana: reflexões desde a encruzilhada

Neste texto, o *Breaking* é analisado a partir de uma encruzilhada ética e estética — entre arte, esporte, mercado e resistência. O autor discute o impacto da inclusão da modalidade nos Jogos Olímpicos de 2024, articulando o episódio de linchamento virtual de uma *bgirl* australiana a debates sobre interseccionalidade, colonialidade e poder. O artigo é um chamado à crítica desde dentro da própria comunidade do *Breaking*, reafirmando o papel político da dança frente às dinâmicas globais de visibilidade e exclusão.

3. Uma proposta metodológica para a dança Breaking com foco nas propriedades dos pisos: entendendo affordances como representações proporcionadoras de ações incorporadas contra o enativismo

Em diálogo com a filosofia da mente e a teoria da ação, este artigo propõe um modelo inédito para o ensino do *Breaking*. O texto investiga o conceito de *affordances* e desenvolve uma abordagem representacional das percepções e ações corporais. Trata-se de um trabalho denso e inovador, que une rigor teórico e experiência prática, reposicionando o corpo dançante como sujeito epistêmico capaz de produzir conhecimento sobre si e sobre o espaço.

4. Processos corporais no Hip Hop Dance: contribuições da técnica Klauss Vianna

O artigo entrelaça *Hip-h Hop Dance* e Educação Somática, especialmente a técnica Klauss Vianna, propondo caminhos para uma prática pedagógica que integra consciência corporal, ludicidade e expressão. A autora articula o diário de bordo das alunas com reflexões sobre a escuta do corpo, afirmando a dança como prática de autoconhecimento e invenção. O texto ilumina o diálogo entre pedagogia do corpo e “danças urbanas”, abrindo espaço para a sensibilidade como método.

5. Em busca do melhor round: os sentidos da batalha na dança Krump

A partir de uma etnografia envolta em vivência, o artigo mergulha no universo do *Krump*, linguagem nascida da urgência e da força coletiva. A batalha é compreendida não como confronto, mas como ritual de reconhecimento, superação e pertencimento. Entre técnica e espiritualidade, o texto revela que dançar o “melhor *round*” é também **performar humanidade diante da violência**, afirmando a potência da expressão negra e periférica.

6. Dance para não dançar: atravessamentos entre a dança de rua e a juventude periférica da Vila Embratel

Refletindo sobre práticas pedagógicas e artísticas com jovens da periferia de São Luís (MA), o autor articula a Dança de Rua com as pedagogias de Paulo Freire e as teorias do movimento de Laban. O artigo reafirma a dança como instrumento de emancipação e protagonismo juvenil, mostrando como o corpo dançante se torna ferramenta de resistência e construção de cidadania nas brechas do sistema.

7. Do funk à disco: reapropriações estéticas de elementos das culturas estadunidenses em bailes dançantes em Aparecida de Goiânia-GO

A pesquisa analisa os bailes *Flashback* como espaços de tradução cultural, onde corpos periféricos reinterpretam estéticas afro-americanas. Utilizando a Corpografia Urbana como método, o autor discute as mediações entre música, corpo e pertencimento, mostrando como os bailes são também **territórios de invenção de identidades**. É um estudo sobre diálogos transnacionais, ancorado em vivências locais e pulsantes.

8. O contexto histórico-cultural do Hip Hop e das Danças Urbanas com seus desdobramentos na contemporaneidade

Este artigo constrói uma leitura panorâmica do Hip-hop e das Danças Urbanas no Brasil, abordando as tensões entre mídia, marginalização e institucionalização. O texto reflete sobre as disputas de poder dentro do próprio movimento e as contradições da legitimação acadêmica, propondo um olhar crítico sobre a metamorfose permanente dessas culturas que seguem resistindo e reinventando seus significados.

9. De Three Steps a PPUrban: trajetória coletiva em práticas de Danças Urbanas no interior do Rio Grande do Sul

O estudo narra a trajetória de um coletivo universitário que transforma a experiência estudantil em ação profissional. Ao relatar a criação do grupo PPUrban e seu projeto de extensão, o artigo reflete sobre as potencialidades da universidade como território de produção e profissionalização das Danças Urbanas, sinalizando o surgimento de novas redes de atuação no interior do extremo sul do país.

10. Composições imagéticas na sala L.U.A.: percepções, simbologias e representatividade

Neste ensaio visual, a arte do grafite assume papel central. A artista Carla Gisele transforma as paredes da UFPel em território simbólico de resistência, reunindo estudantes e pesquisadores em torno da cosmopercepção afrodiaspórica. As imagens da Sala L.U.A. expandem a ideia de dança para um campo visual, ancestral e coletivo, reafirmando o gesto artístico como potência política e educativa.

11. Corpo e resistência: a dança como ato político com Kico Brown

Encerrando o conjunto principal, a entrevista com Kico Brown, diretor da Cia Eclipse (Campinas-SP), constitui um testemunho histórico e afetivo sobre a consolidação das “Danças Urbanas” no Brasil. Em suas palavras, a dança é luta e futuro — um ato político que atravessa corpo e instituições. O artista reflete sobre as relações entre arte, esporte e educação, afirmando que persistir é coreografar resistência.

Sala de Ensaios – diálogos e desdobramentos

A seção *Sala de Ensaios* amplia as conexões entre educação, corpo e culturas populares, reunindo três experiências que atravessam práticas pedagógicas, tradições afro-brasileiras e processos de criação em dança. Os textos que compõem esta seção se aproximam do dossiê *Danças de Periferia e da Cultura Hip Hop* ao compartilharem o

interesse por pedagogias corporais que emergem de contextos plurais, críticos e inventivos, lugares onde o corpo dança, resiste e (re)cria saberes.

12. O artigo *Improvisação em dança na educação básica: uma experiência pedagógica com estudantes do ensino fundamental*, desenvolvido em Itumbiara (GO), propõe a improvisação como eixo metodológico para a liberdade de movimento e a construção criativa do conhecimento. A pesquisa mostra como práticas contemporâneas de dança podem ser integradas ao cotidiano escolar, estimulando a escuta sensível, a invenção e o pensamento crítico.

13. Em *Entre palmas, pisadas e batidas: práticas de ensino-aprendizagem em Dança do Coco de Roda no Ensino Médio em Recife/Pernambuco*, apresenta-se uma experiência educativa com a Dança do Coco de Roda, tradição popular pernambucana, no contexto da escola pública. O artigo propõe o ensino de repertórios tradicionais como estratégia de formação crítica e emancipatória, em que estudantes se reconhecem como sujeitos em cena, capazes de dialogar com o passado e projetar transformações no presente.

14. Encerrando a seção, *Muzenza: uma percepção sonora na dança cênica negro-brasileira* mergulha nas filosofias afrodiaspóricas de Ọsányin e Ọṣòṣì, articulando mitologia, som e corporeidade como fundamentos de uma estética negra de criação. Ao conectar saberes ancestrais às expressões contemporâneas, o texto afirma a potência da dança negro-brasileira como campo de invenção e reafirmação identitária.

Assim, os três ensaios que compõem esta *Sala de Ensaios* configuram um **território de diálogo e transbordamento**, em que educação, tradição e criação se atravessam. Juntos, convidam a pensar as danças como **formas de reexistência**, pedagogias do sensível e linguagens que inscrevem, no corpo e na cena, os rastros vivos das culturas populares e periféricas.

O dossiê *Danças de Periferia e da Cultura Hip-hop* é, antes de tudo, um **ato de escuta e celebração**. Reúne múltiplas vozes que, em uníssono ou contraponto, constroem um arquivo vivo das danças insurgentes no Brasil, do sul ao norte. Entre o chão do asfalto e o chão da sala de aula, entre o grafite e o texto acadêmico, os autores e autoras aqui reunidos dançam a palavra como forma de resistência, memória e futuro. Este volume é um **convite à descolonização do pensamento dançante**, à valorização dos saberes periféricos e à reinvenção dos modos de ensinar, pesquisar e viver a dança no país. Que cada leitura se faça também movimento e que cada corpo-leitor encontre, nestas páginas, uma brecha para criar seu próprio gesto dançante na história da dança.



DOI: 1014393/issn2358-3703.v13na2026-1

CENÁRIO DA CULTURA HIP HOP DE CRICIÚMA E NO ESTADO DE SANTA CATARINA:

TEMPORALIDADES, TERRITÓRIO E MEMÓRIA CULTURAL

LA CULTURA HIP HOP EN CRICIÚMA Y EN EL ESTADO DE SANTA CATARINA:

TEMPORALIDADES, TERRITORIO Y MEMORIA CULTURAL

**HIP HOP CULTURE IN CRICIÚMA AND THE STATE OF SANTA CATARINA:
TEMPORALITIES, TERRITORY AND CULTURAL MEMORY**

Maxwell Sandeer Flôr¹

<https://orcid.org/0009-0003-6260-6729>

Gladir da Silva Cabral²

<https://orcid.org/0000-0001-9695-9504>

Marco Aurélio Cruz Souza³

<https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar recortes históricos dos fazedores da cultura *hip hop* do município de Criciúma-SC e do estado de Santa Catarina. A pesquisa é autoetnográfica, e os dados foram coletados a partir de depoimentos de sujeitos *hip hoppers* de Criciúma e Santa Catarina, extraídas no blog e no canal do *YouTube* da Associação Dança Criciúma – ASDC e do Inventário Participativo Cultural do Hip Hop Catarinense (IPCHH), além das experiências de um dos autores do trabalho. A investigação mostrou que os grupos pioneiros de Criciúma-SC são SOS Dance, *The Laws*, União Dança de Rua da UNESCO e Sistema *Breaking* e os *hip hoppers* dos municípios de Joinville, Rio Negrinho, Itajaí, Tubarão do estado de Santa Catarina, demonstram processos de resistência cultural na linguagem do *hip hop*, comprovando em fatos e memórias que é possível fazer ações nessa linguagem “com ou sem recursos”, com organização de coletivos que podem impactar diretamente em políticas culturais estruturantes.

Palavras-chave: Hip Hop; Criciúma; Santa Catarina; Memória; Resistência Cultural.

¹ Mestre em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e Professor do PPGE da Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC.

³ Doutor em Motricidade Humana, especialidade de Dança na Faculdade de Motricidade Humana, Portugal e Professor da Universidade Federal de Pelotas.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar extractos históricos de los creadores de la cultura hip hop en el municipio de Criciúma (SC) y en el estado de Santa Catarina. La investigación es de carácter autoetnográfico y los datos fueron recopilados a partir de testimonios de personas vinculadas al hip hop de Criciúma y de Santa Catarina, extraídos del blog y del canal de YouTube de la Associação Dança Criciúma – ASDC, así como del Inventário Participativo Cultural do Hip Hop Catarinense (IPCHH), además de las experiencias de uno de los autores del estudio. La investigación reveló que los grupos pioneros en Criciúma (SC) son SOS Dance, The Laws, União Dança de Rua da UNESCO y Sistema Breaking, y que los artistas de hip hop de los municipios de Joinville, Rio Negrinho, Itajaí y Tubarão, en el estado de Santa Catarina, evidencian procesos de resistencia cultural en el lenguaje del hip hop, demostrando, tanto en hechos como en memorias, que es posible desarrollar acciones en este lenguaje «con o sin recursos», mediante la organización de colectivos que pueden influir directamente en la estructuración de las políticas culturales.

Palabras clave: Hip Hop; Criciúma; Santa Catarina; Memoria; Resistencia cultural.

ABSTRACT

This article presents historical excerpts of hip hop culture makers in the city of Criciúma-SC and the state of Santa Catarina. The research is autoethnographic, and the data were collected from testimonies of hip-hoppers from Criciúma and Santa Catarina, extracted from the blog and YouTube channel of the Associação Dança Criciúma - ASDC and the Inventário Participativo Cultural do Hip Hop Catarinense (IPCHH), in addition to the experiences of one of the authors of the work. The investigation showed that the pioneering groups from Criciúma-SC are SOS Dance, The Laws, União Dança de Rua da UNESCO, and Sistema Breaking. The hip-hoppers from the cities of Joinville, Rio Negrinho, Itajaí, Tubarão in the state of Santa Catarina, demonstrate processes of cultural resistance in the language of hip-hop, proving in facts and memories that it is possible to carry out actions in this language “with or without resources”, with the organization of collectives that can directly impact structuring cultural policies.

Keywords: Hip Hop; Criciúma; Santa Catarina; Memory; Cultural Resistance.

GERANDO GERAÇÕES: TEMPO, MOVIMENTO E TERRITÓRIOS

Este artigo tem como objetivo apresentar recortes históricos dos fazedores da cultura *hip hop* do município de Criciúma-SC e do estado de Santa Catarina. No ano do cinquentenário da cultura *hip hop* (2023), efervesceu o movimento em todos os territórios de nosso país; o *hip hop* ganhou força política e visibilidade social e está

sendo representado por grupos de trabalhos em Brasília (DF), que tem visitado deputados, senadores e ministros do governo federal. Este movimento nacional fez com que passássemos a olhar para os nossos, para os nossos fazeres, para os nossos territórios, o que nos impulsionou a estudar o movimento *hip hop* em Criciúma e nosso estado de Santa Catarina.

Para iniciarmos este estudo, e numa relação com o tempo, recorremos às memórias de um dos autores deste artigo que fez e faz parte do movimento em Criciúma (SC), e que indica que no início da década de 1990, os praticantes da cidade não sabiam as nomenclaturas das linguagens do *hip hop*. Ele dizia que a dança *popping* era confundida com a dança *breaking*, e a *hip hop dance*, com o *rap*. Esses movimentos perpassam e atingem grupos que se aventuram na constituição de CNPJs, formação de coletivos culturais e ocupação de espaços e conselhos, desenvolvendo o processo de educação não formal. O “território” nesse sentido, perpassa as fronteiras físicas das “terras”, assim como o movimento *hip hop* ocupa e marca suas “plataformas digitais”, organiza-se e (re)organiza-se como uma rede viva. Para finalizar esse tripé que compõe a ideia que queremos trazer nesse artigo de “tempo – movimento – território”, falamos dos espaços que podem ser definidos ou não como fronteiras políticas, sociais e culturais onde os *hip hoppers* transitam como “griots do terceiro milênio”, como destaca João Lindolfo Filho (2015). São os/as artistas da cultura *hip hop* que transmitem seus saberes e fazeres por meio de suas corporalidades, musicalidades e/ou oralidades e é nesse sentido que escolhemos a expressão “gerando gerações” para compor o título desta introdução.

A pesquisa aqui introduzida é historiográfica e autoetnográfica. Utilizamos para coleta de dados depoimentos de sujeitos *hip hoppers* de Criciúma (SC) e de Santa Catarina, diário de bordo envolvendo as experiências de um dos autores deste artigo, análise de um audiovisual com o tema “Roda de Cultura Hip Hop de Criciúma”, produzida pela Associação Dança Criciúma (ASDC) e do Inventário Participativo Cultural do Hip Hop Catarinense (IPCHH), elaborada pelo GT Facilitadores Oficial 50 anos do Hip Hop.

Festivais urbanos de Criciúma-SC: cultura *hip hop* (re)existe

Iniciamos este subtópico pela “dança *breaking*” e pelas pesquisas da cultura *hip hop*, que começou com as *street dances* em Criciúma-SC na década 1990. O primeiro grupo de *hip hop* a surgir na cidade foi o “SOS Dance”, formado por Diógenes José e seu primo Roberto Costa, mais conhecidos como “Turbo B. e Roger Volks”. No ano de 1992, a dupla abriu um espaço de dança de educação não formal, na Sociedade Recreativa União Operária, no bairro Santa Bárbara – Criciúma (SC), incluindo, assim, novos dançarinos/as urbanos/as ao grupo de *hip hop*.

Paralelamente, nesse período histórico se formou o grupo *The Laws*, em 1995, iniciando seus treinos/encontros na Cohab da Vila Zuleima, especificamente na garagem da residência de Maxwell Sandeer Flôr, para depois ocupar o centro comunitário. Depois de dois anos, o grupo participou da seleção por vídeos para participar do XV Festival de Dança de Joinville (1997). Para a surpresa do grupo, o trabalho foi selecionado. Com apoio da Fundação Cultural de Criciúma (FCC), o grupo participou do renomado festival. Depois da participação neste evento, o grupo organizou seu primeiro Festival de *Street Dance* (1997), a “Mostra de *Street Dance* de Criciúma”, e, na programação havia o “Festival Duo de Rua”. Dessa mostra participaram oito grupos: *The Laws*, *Over Boys*, *Street C*, Expressão de Rua, *Mad Dance*, Treme Terra, Era 2000 e Academia Estação Vital.

Em 1998, ocorreu a segunda edição do Festival Duo de Rua, no Criciúma Shopping. Em 1999, a Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) patrocinou a 3ª Mostra de *Street Dance* de Criciúma, realizada no Ginásio de Esportes do Curso de Educação Física da UNESC. Por sua vez, o Festival Duo de Rua ocorreu na Signus Danceteria, ganhando autonomia e singularidade.

Em 2000, o “TV Festival Duo de Rua” foi realizado na Praça do Congresso, no centro de Criciúma. Em 2001, a Mostra de *Street Dance* de Criciúma vai para o Teatro Municipal Elias Angeloni, com apoio institucional da UNESC, FCC e do Bairro da Juventude, tendo a participação de 22 grupos de Danças de Rua vindos de cinco estados brasileiros: Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa

Catarina. O “V Festival Duo de Rua” ocorreu na Praça Nereu Ramos, com o apoio da FCC e com a participação dos dançarinos urbanos Faísca e Fumaça, de São Paulo (SP).

No período de 2002 a 2005, o “Festival Duo de Rua” teve sua primeira interrupção. Stuart Hall (2001) já sinalizava que a esfera da cultura configura-se como “uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitória definitiva, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (Hall, 2001, p. 255). A partir de 2006, o Festival Duo de Rua passou a ser identificado como “Duplo Balanço”, uma nova linguagem com interessantes implicações em relação às questões de identidade do movimento: foi uma transição da coreografia para a batalha de improvisação na linguagem do *hip hop dance*.

A Figura 1 apresenta a logomarca do “Duplo Balanço”, que se mantém até hoje. E, a parceria com o Bairro da Juventude, onde o pesquisador Maxwell Sandeer Flôr foi educador/oficineiro desta instituição, foi a razão de conseguir a anuência do equipamento cultural para reavaliação do evento; e os apoiadores amigos que fizeram dessa edição uma referência no sul de Santa Catarina. A imagem do dançarino de *hip hop dance* no cartaz foi retirada da internet, e não há referência para citar nesse recorte histórico.

Figura 1 – Cartaz da primeira edição do Duplo Balanço (2006)



Fonte: arquivo de um dos pesquisadores.

O Duplo Balanço é um “baú” que dialoga com vários episódios das memórias das *street dances* de Criciúma, e não vamos aprofundá-la nesse estudo, mas apenas

situá-la em um contexto territorial, social, político e econômico, abrindo para novas brechas no cenário do *hip hop* da cidade. Em diálogo com Stuart Hall pode-se dizer que, nesse contexto, a sensação é de “uma fervilhante variedade de identidades possíveis” (Hall, 2001, p. 277).

Outro evento que ganhou destaque no *hip hop* em Criciúma foi o “*Underground Battle B-boys*”, cuja primeira edição aconteceu em 2008, na Escola Estadual João Frassetto.

Figura 2 – Cartaz da primeira edição do *Underground* (2008)



Fonte: arquivo de um dos pesquisadores.

Há dois fatos que recortam as memórias dos entrevistados sobre essa ação cultural: primeiro a definição do nome, que foi intermediado pelo pioneiro das *street dances* Willyans Santiago Bernardo (Nego Wil), que nessa época era proprietário da loja “*Underground Hip Hop Wear*”, sendo o principal patrocinador deste festival urbano. E o segundo fato, é o local da realização do evento, a Escola Estadual João Frassetto, bairro Santa Luzia (Criciúma), que abraçou projeto de *hip hop*, cuja professora era Paula Gregório Gonçalves, uma das pioneiras das *street dances* de Criciúma (SC).

Essa ação repetiu-se por três anos consecutivos e retornou em 2022 e 2023 com o apoio da Associação Dança Criciúma (ASDC), mantendo a identidade do festival urbano. Pode-se inclusive destacar que essas ações foram ampliadas, a exemplo da execução de “rodas de saberes” com discussão sobre práticas pedagógicas no *hip hop*.

Uma das ações do *Underground* foi a Roda de Cultura *Hip Hop* de Criciúma⁴. Esse encontro envolveu educadores/as e oficinairos/as que atuavam na Casa do Hip Hop de Criciúma, na Sede da Associação Dança Criciúma (ASDC) e no Centro de Treinamento UDR Crew, situados em comunidades periféricas de Criciúma (SC), e ainda envolveram agentes culturais multiplicadores nos municípios de Criciúma, Forquilha e Araranguá (SC).

A fala do *hip hopper* Manoel Antônio Flor Júnior (Maneka), que participou do Roda de Cultura *Hip Hop* de Criciúma (2023), nos apresenta sobre o objetivo do trabalho social em espaços de educação não formal que atuam na cultura *hip hop*.

O hip hop é uma cultura que hoje em dia está bastante na mídia, então aqui na nossa cidade como é uma cidade pequena, as crianças, os adolescentes, os leigos, acabam vendo o hip hop só como uma margem que passa pela mídia, então a nossa função também é aprimorar, estudar a cultura, não só a técnica, a dança, mas também aprofundar na história da cultura e como usar ela como uma ferramenta de transformação social! Como projeto social, o objetivo é a transformação do ser humano, das crianças, então o objetivo é sempre educá-los, tentar ensiná-los a respeitar as diferenças, os colegas, trazer respeito a amizade deles, e depois, vamos trabalhando com as técnicas. (Roda de Cultura Hip Hop de Criciúma, 2023)

Ainda no que tange ao registro dos festivais urbanos, não podemos deixar de mencionar o “*The Urban Game*”, que veio somar-se aos eventos de *hip hop* em Criciúma no ano de 2012. Em sua primeira edição, teve apoio do projeto *Street Dance Terminal*, da Associação Dança Criciúma (ASDC), sendo realizado na entrada do Bistek Supermercados, em frente ao Terminal Urbano do Centro de Criciúma (SC). O idealizador dessa ação foi o dançarino Uanderson de Oliveira Farias (Vovô Uantpi), que nessa época havia chegado recentemente de Caxias do Sul (RS), para morar e trabalhar com *street dances* em Criciúma.

A Figura 3 destaca no cartaz, sete dançarinos de *hip hop dance*; todos esses dançarinos foram pré-selecionados para competir na primeira edição do “*The Game*”. Fazemos menção ao DJ Mannis, que antes de migrar para “arte do vinil” foi dançarino

⁴ Esta ação cultural foi gravada e publicada no canal do YouTube da Associação Dança Criciúma (ASDC). Disponível: < <https://www.youtube.com/watch?v=2v41ESL1ibc>.> Acesso em 14 jun. 2026.

pioneiro das *street dances* de Criciúma (SC), treinando na Sociedade Recreativa União Operário, com o Grupo SOS Dance. Como já visto na Figura 1, o DJ Mannis tinha sua identidade artística como DJ Lucas (2006), que participou da primeira edição como DJ no Duplo Balanço.

Figura 3 – Cartaz impresso da primeira edição do The Urban Game (2012)



Fonte: arquivo do pesquisador. Da esquerda para a direita: Luciano (SP), Pablo (RS), Tinho (RS), Roger Niggax (SP), Eliseu (PR), Flow Jack (RS) e Tevez (SP).

Assim como o “Duplo Balanço”, o festival “*The Urban Game*” passou por migrações territoriais, sendo que a primeira edição aconteceu no Bistek Supermercados (2012) e depois no Teatro Municipal Elias Angeloni (2013), indo em seguida para o Ginásio Municipal de Esportes (2014) e Criciúma Shopping (2016). A batalha urbana tinha uma característica própria: os competidores também eram os próprios jurados da competição urbana. Em 2023 no Ginásio de Esportes de Forquilha (2023) o evento retorna com outro formato de execução, sendo avaliado por jurados externos.

No ano de 2023 ocorreu a 10ª edição do Festival Criciumense de *Hip Hop* (2023)⁵, que se iniciou com a realização da Associação Espaço Alternativo, em parceria com a Fundação Cultural de Criciúma, e, durante o mês de novembro de 2023 teve a realização do Instituto Criciumense de *Hip Hop* em parceria com a Associação Dança Criciúma (ASDC) e a Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Em todas as edições, o *hip hopper* Frankilin dos Passos (Nego Frank) esteve envolvido diretamente na organização. Essa ação cultural levou palestras e oficinas de *hip hop* para escolas públicas de Criciúma e, na sexta edição (2017), teve em sua programação “*Graffiti na UNESC*”, sob a coordenação de Vlademir Ricardo Bernardo Júnior (Herok). Após o evento, os painéis grafitados se tornaram parte do Acervo Artístico Cultural da Unesc (AAC).

Na Figura 4, o tratamos da primeira edição do Festival Criciumense de *Hip Hop*, sendo apresentado pela Empresa ICON e pela Associação Espaço Alternativo.

Figura 4 – Cartaz impresso do 1º Festival Criciumense de *Hip Hop* (2012)



Fonte: arquivo do pesquisador. Da esquerda para direita: Fábio Torres (grafiteiro), Tate e Cacau (MC's), Erick Jay e Abu (DJ's).

⁵ A programação da ação cultural pode ser conferida pelo Instagram do festival. Disponível em: <<https://www.instagram.com/festivalcriciumensedehiphop/>> Acesso em 14 jun. 2026.

Ao encerrarmos o relato desse ciclo de ações urbanas, enfatizando que, desde a primeira edição do Festival Criciumense de *Hip Hop* (2012), o evento é realizado de forma coletiva. Acrescentamos, ainda, que o festival “Duplo Balanço” ficou em processo de “pausa” nos anos 2011 e 2012, entretanto, os *hip hoppers* organizaram-se para fazer outras ações culturais, a exemplo do *The Urban Game* e Festival Criciumense de *Hip Hop*, que nasceram juntos em 2012. Finalizamos este subtópico “Festivais urbanos: cultura *hip hop* (re)existe” com destaque para a resistência cultural no *hip hop*, pois fica perceptível que, ao pesquisar a comunidade de artistas urbanos da cidade de Criciúma, verificamos que esses sujeitos não se permitiram a “ausência” de eventos de *hip hop*. Alguns adormecem, outros se recriam e permanecem, outros pausam! Os apoiadores são de diferentes segmentos da sociedade, desde associações até a universidade comunitária, mas o que os impulsiona são as pessoas que vivem, sobrevivem e acreditam na cultura *hip hop* na referida cidade.

Pioneiros/as das *street dances* de Criciúma e ramificações na cultura *hip hop*

Neste espaço autoetnográfico, vamos registrar as experiências de um dos autores como *hip hopper*, bem como a transcrição de textos de pioneiros/as das *street dances* de Criciúma (SC), publicados no blog e no canal do *YouTube* da Associação Dança Criciúma (ASDC), especificamente os projetos: Roda de Cultura *Hip Hop* de Criciúma e Pioneiros das *Street Dances* de Criciúma. Como já mencionado anteriormente, temos registros da década de 1990, porém, é preciso mencionar os mestres Diógenes José e Roberto Costa, mais conhecidos como “Turbo B e Roger Volks”, ou ainda o pessoal da “Vila”: os primos “Diógi e Fred”. Para além dessas referências, mencionamos os dançarinos criciumenses: Luizinho, Brasil, Branco e Neizinho.

Na COHAB da Vila Zuleima – Criciúma (SC), no final da década de 1980, o *hip hop* estava “brotando”, literalmente, em todas as festas de aniversários e encontros no centro comunitário. Sempre havia música *rap* e *hip hop dance*. Ao acionar sua memória, Maxwell relata que lembra de alguns dançarinos que eram referência para a “gurizada”, como o Diógi, Fred, Batata, Juruna, Cris, Carioca e Carioquinha. No tempo

da “fita cassete”, eles saiam pedindo emprestado fitas para “copiar”, como lembra o depoimento do dançarino “Brasil”, que foi uma referência no *popping* em Criciúma (SC). Nessa época aos seus 13 anos de idade, ele praticava a linguagem das *street dances*, participando de “rodas” em festas no Centro Comunitário da Vila Zuleima – Criciúma (SC). O material de estudo eram os vídeos que gravavam de programas de televisão e a prática que tinham dançando nas danceterias que frequentavam no Centro Comunitário do Bairro Mina do Mato, na Signus (Criciúma/SC), e no Centro Social (Laguna/SC), onde aprenderam os primeiros “passos” de *breaking*.

No blog da Associação Dança Criciúma (ASDC) foi registrado, no ano de 2020, o depoimento do pioneiro Brasil (Ronaldo Adriano)⁶, que é testemunha “vivo” das primeiras manifestações da cultura *hip hop* em 1985.

A primeira vez que foi ouvido rap em Criciúma foi em 1985, se vocês se lembram de um salão chamado Alvorada, foi lá, na época tinha uns 12 anos mais ou menos, aí não deixaram nós entrarmos porque éramos mais novos. Naquele tempo a dança era o Poperô (Dance Music dos anos 90) e o Technotronic (Grupo Musical dos anos 80). Então, não existia quem dançava breaking, rap e funk. E o funk era bem diferente, não é o mesmo de hoje (Flôr, 2020).

Parte desse depoimento foi utilizado na música de *rap* “Pioneiros DUC”,⁷ mixado ao som da composição de Nego Frank e Cal Will. A captação, *mix* e *master* foi por conta do estúdio SLF Records. A música foi criada a partir do projeto da Associação Dança Criciúma (ASDC), realizada com apoio do Ministério do Turismo, da Secretaria Especial da Cultura do Governo Federal, com recursos do Edital de Seleção Pública Culturas Populares: Edição Vitor Mateus Teixeira – Teixeira.

Nós dançávamos na frente das lojas em Criciúma, ali pra ganhar uma moeda, né Negão? Ganhava um trocadinho ali, dançava, fazia um movimento. Aquilo foi atraindo o pessoal e foi ali que foi numa apresentação dessas que eu conheci o Maxwell cabeludo, hoje está careca! Esse Maxwell não tem jeito! [risos]. A Praça Nereu Ramos foi o centro de tudo! Eu me lembro das rodas, do Neizinho,

⁶ O depoimento pode ser conferido no blog da ASDC. Disponível em: <<https://asdccriciuma.blogspot.com/2020/07/depoimento-do-brasil-pioneiro-duc.html>> Acesso em 14 jun. 2026.

⁷ A música pode ser acessada no canal do YouTube da SLF Records. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4Wi3EYXPzo8&t=0s>> Acesso em 14 jun. 2026.

Brasil, saímos de bicicleta até o centro para prestigiar, assistir, aprender visualmente os movimentos de *popping*, Michael Jackson, e depois íamos à garagem e começava a treinar e trocar informações, passos e ano após ano foi evoluindo esse movimento.

[...]

Salve pioneiro! Ginga e balance. Salve SOS! Vem com nós nessa dança. *The Laws* a família, anos 90! Na Unesc União quem é cria se lembra! [Sig]night era o cartão de visita. Nego Tuti, Michel e Banana Night! Dominando o baile, era Borel no passinho, nunca tava sozinho. A galera fecha a roda, que é a hora do moinho. A tarde roda na praça! Salve, salve Neyzinho, Brasil e Luizinho!

Zuleima é Escola! União Operária, o berço da dança, toda uma juventude que trouxe esperança! Diógenes e Fred era bonito de se ver! Representando o Brasil, Criciúma, SC!

[...]

Que no giro do peão, nós é pioneiro! Fazendo com amor, e não pelo dinheiro!

Sistema Break no ar ... *Mult Style* nova escola não pode parar!

Sistema Break no ar ... *Mult Style* nova escola não pode parar! (Cal Will, 2020).

O Nezinho citado na música, conhecido nas rodas de *hip hop* na Praça Nereu Ramos – Criciúma (SC), foi um dançarino referência, e foi o primeiro artista a compor música *funk* e criar um coletivo de *hip hop* conhecido como “*The Rap Boys*”. Nesse mesmo hibridismo cultural entre as linguagens da cultura *hip hop*, vale citar os pioneiros DJ Mani’s e DJ Bet’s, que iniciaram com as *street dances* e migraram para a arte dos “vinis”, e até hoje trabalham como DJs. Não podemos deixar de citar o grupo “Cri Charm”, que foi formado pelos dançarinos do “*The Laws*”, Borel e Jean. Quando os *MCs* descrevem na música Pioneiros DUC a frase “Dominando o baile, era Borel no passinho, nunca estava sozinho”, estavam cantando justamente sobre os movimentos do *charm*, que geralmente nas danceterias começavam em dois e terminavam em quarenta pessoas dançando. A segunda parte da música inicia-se com o depoimento do pioneiro “Brasil”, falando da danceteria Signus, e dos pioneiros Gioge, Fred e Luizinho, costurando e concordando com nossas memórias dançantes.

A dança foi evoluindo. E nós fomos ali. Lembra que nós mantemos aqui no nosso grupo? Foi aonde eu comecei a sair, fui pro salão da Signus! Signus todo mundo conhece né! E foi ali que conheci o Gioge e o Fred, que foi os primeiros! Que também gostavam de dançar, e eles treinavam e “iam” seguir! Eles aprenderam a dançar com um cara do Rio de Janeiro, que era o Luizinho. Aí o Luizinho, ensinou um “passo” para eles, porque o Luizinho era da favela da rocinha! Então lá o Rio, já tava evoluindo, já tava evoluindo!

[...]

[Sig]night era o cartão de visita. Nego Tuti, Michel e Banana Night! Dominando o baile, era Borel no passinho, nunca tava sozinho. A galera fecha a roda, que é

a hora do moinho. A tarde roda na praça! Salve, salve Neyzinho, Brasil e Luizinho! Zuleima é Escola! União Operária, o berço da dança, toda uma juventude que trouxe esperança!

Diógenes e Fred era bonito de se ver! Representando o Brasil, Criciúma, SC!

[...]

Que no giro do peão, nós é pioneiro! Fazendo com amor, e não pelo dinheiro!

Sistema Break no ar ... *Mult Style* nova escola não pode parar!

Sistema Break no ar ... *Mult Style* nova escola não pode parar!

[...]

Lembro que eu fui no fliperama e vi um cartaz pendurado na parede, oferecendo aulas de street dance. Poxa vida, vou ir, né? Era lá na União Operária. Eu já fazia alguns passos [...]. E quando fui pra lá, comecei aprender os primeiros movimentos, que era muito MC Hammer, Vanilla Ice! E foi a nossa primeira música dançada na coreografia! Pra mim foi os primeiros passos que eu aprendi coletivamente. Depois nós pensamos assim: Pô! Vamos fazer um grupo também aqui na Zuleima? E aí nasceu o The Laws. (Cal Will, 2020).

E assim, com os *hip hoppers* Tuti, Willian, Michel e Macarrão, aconteceu de forma pujante a “ramificação” de linguagem. Os pioneiros se reuniram para cantar *rap* e criaram o “Ato Consciente”. Pode-se inclusive salientar que, nesse gênero de “ritmo e poesia”, foram os primeiros a compor grupo de *rap* em Criciúma (SC). É importante evidenciar que o estilo musical era diferente do “*The Rap Boys*”, que cantava *funk*, e do “Cri Charm”, que cantava *charm*.

Em 1993, o primeiro grupo de *hip hop* a receber uma identidade foi o “SOS Dance”, que inclusive recebeu apoio de Fernando Mazzucco por meio da “Loja Mazzucco Calçados”, garantindo aos pioneiros Diógenes e Fred figurinos adequados e assistência financeira. Um publicitário da loja marcava as apresentações, utilizando-as como marketing da empresa. Com esse patrocínio, os dançarinos urbanos criaram a Academia SOS Dance, na Sociedade Recreativa União Operária. Podemos evidenciar que foi o primeiro espaço de ensino não formal na linguagem do *hip hop* criado para reunir jovens interessados/as em aprender as *street dances* (Flôr, 2006).

Na memória de Maxwell, um dos autores deste estudo, há o registro que eles foram um dos primeiros participantes da Academia SOS Dance e o interesse era pela dança *popping*. Em seguida (1994), com 16 anos, criamos o Grupo “*The Laws of the Rap*”, com adolescentes amigos de infância, treinando inicialmente na garagem das famílias Flor e Lopes, na Vila Zuleima e Loteamento Floresta – Criciúma (SC).

Em 1997, com apoio da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), o Grupo *The Laws* começou a ensaiar na Sala de Dança do Complexo Esportivo e, paralelamente, abriu a oficina com o Projeto União Dança de Rua, que em 1999 torna-se o Grupo União Dança de Rua da Unesc (Flôr, 2006). O dançarino urbano Edson Luis Ferreira de Lima conta com detalhes sua experiência dos grupos de *hip hop*: *The Laws* e União Dança de Rua da Unesc, durante o 3º Encontro dos Pioneiros das *Street Dances* de Criciúma.

Em 1997, no Festival de Dança de Joinville, acabei conhecendo o União Dança de Rua da Unesc. Naquele tempo nosso sonho era participar de um grupo adulto de dança, nós éramos do grupo Juvenil, o único grupo adulto que se destacava na época era o grupo União Dança de Rua, na região do Sul de Santa Catarina. Lembro que naquela época, quando fomos para o Festival de Dança de Joinville, em 1999, assistimos à apresentação do *The Laws*, da coreografia 'Crack', depois da apresentação do União Maxwell e o Luciano conversaram conosco e propuseram uma ponte/elo entre os grupos de Criciúma e Imbituba. Em 2000, a Cia Imbitubense de Dança participou do palco principal no Festival de Dança de Joinville com a coreografia "Samba de Rua", e eles foram juntos para ajudar na cenografia. Naquela ocasião, elaborei um bloco de coreografia para apresentação, e o Maxwell olhou aquele bloco de coreografia, e perguntou se eu que tinha feito aquele bloco de coreografia, eu disse que "sim". Perguntou também quando finalizaria o ensino médio, abrindo possibilidade para participar do Grupo União Dança de Rua da Unesc. (ASDC Associação Dança Criciúma, 2021).

O Grupo *The Laws* fez sua trajetória cultural até o ano de 1999 e neste ano, depois de participar do Festival de Dança de Joinville, o grupo passou por uma separação. Os *b-boys* saíram para treinar especificamente o *breaking*, e, os dançarinos que ficaram migraram para o Grupo União Dança de Rua da Unesc. No registro fotográfico da Figura 5, da esquerda para direita: Fabrício, Maxwell, Andriago, Rafael e Cristiano.

Figura 5 – Foto do *The Laws*, coreografia Crack (1999)



Fonte: arquivo do pesquisador

Os *b-boys* que saíram do Grupo *The Laws* formaram um novo grupo no ano de 2000. Registra-se que foi o primeiro grupo específico de *breaking* de Criciúma, o “Sistema *Breaking*”, que inclusive é mencionado na música “Pioneiros DUC”. Sua principal formação foi composta pelos *b-boys* Raffa Man, Rangel, Tuti e Negão. O Grupo União Dança de Rua da Unesc, continuou seus trabalhos na universidade por 13 anos, formando dançarinos/as acadêmicos dos cursos de Educação Física, Letras, Artes Visuais, Medicina, Farmácia, Direito, Fisioterapia, Administração, Engenharia Civil, Ciências Contábeis e Geografia e História. Alguns outros pioneiros/as das *street dances* que iniciaram nos anos de 1999 - 2004, no registro fotográfico da Figura 6, onde basicamente estão dançarinos/as da primeira formação do grupo, da esquerda para direita parte superior: Person, Maxwell, Yuri, Cris, Juliana, Marlon, Gisele, Amanda e Zezinho, da esquerda para direita parte inferior: Aline, Talita, Michel, Borel, Érica e Paula.

Figura 6 – Foto do Grupo União Dança de Rua da Unesc (2004)



Fonte: arquivo do pesquisador

O Grupo União Dança de Rua da Unesc foi integrado ao Grupo de Dança Unesc, criando a “Companhia de Dança Unesc”, pela Resolução nº 30/2012/Reitoria em 9 de novembro de 2012, em consonância com as Políticas de Cultura da Unesc (Res. 4/2011/Câmara PROPEX). Apesar de a “União Dança de Rua” ter finalizado suas atividades na UNESCO, os *b-boys* e as *b-girls* não pararam seus “treinos”, e depois de cinco anos (2017) o grupo volta com a identidade UDR Crew, criando um espaço de fundo de quintal chamado “Centro de Treinamento UDR Crew”.

Faz-se necessário registrar ainda que o palco e sala de dança na década de 1990 eram a danceteria Signus e a Sociedade Recreativa União Operária. Sobre esses espaços há muitas memórias ainda para serem contadas, pois, eles foram o berço da cultura *hip hop* em Criciúma. As duas últimas conquistas como coletivo de *hip hoppers* foram a implementação da cadeira do *hip hop* no Conselho Municipal de Políticas Culturais de Criciúma (COMCCRI), em 2021, que foi deferida após militância de seis anos de discussão em Fóruns e Conferências de Cultura em Criciúma, e a Lei da Semana da Cultura *Hip Hop* de Criciúma (2022)⁸, defendendo a inclusão dessa linguagem no Conselho e como uma política pública no município de Criciúma.

⁸ A Lei pode ser acessa no site. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/criciuma/lei-ordinaria/2022/820/8195/lei-ordinaria-n-8195-2022-ins-titui-a-semana-municipal-do-hip-hop-de-criciuma-no-municipio-de-criciuma-e-da-outras-providencias>> Acesso em 14 jun. 2026.

Percebemos que as referências na grande maioria são homens, pois, na época inicial as mulheres não dançavam o *popping*, o *hip hop dance* ou o *breaking*, por questão de preconceito familiar com a cultura *hip hop*, que muitas vezes dificultava a participação feminina nos grupos urbanos. Esse impacto de gênero se minimizou depois de 15 anos, quando as academias de ginástica e a própria universidade abriram espaço para as aulas de *street dances*. Para concluir este tripé histórico entre tempos, movimentos e territórios, fica perceptível que alguns padrões de comportamento social. Ao mesmo tempo em que se criam “rupturas”, outros movimentos se formam para continuar a trajetória cultural do *hip hop*. Compreender os processos de “continuidade” pode ser um ponto a se pensar para dar “seguimento” às próximas gerações de *hip hoppers*.

CULTURA HIP HOP EM SANTA CATARINA

Em Santa Catarina foi criado o grupo de WhatsApp “GT Facilitadores Oficial 50 anos do Hip Hop” no dia 15 de maio de 2023, formado por dez *hip hoppers* de Santa Catarina, e Maxwell Sander Flôr, e fui indicado a colaborar neste grupo. E assim começamos este novo capítulo sobre o processo de elaboração do Inventário Participativo Cultural do Hip Hop Catarinense (IPCHH)⁹.

Segundo o documento entregue ao “Grupo Construção Nacional 50 anos do Hip Hop”, que juntou inventários participativos de todos os estados do Brasil, Santa Catarina reuniu informações históricas de oito municípios: Itajaí, Tubarão, Criciúma, Laguna, Florianópolis, Rio Negrinho, Joinville e Blumenau. O trabalho teve início em março de 2023, sendo construído de maneira colaborativa pelos membros do grupo de trabalho de Santa Catarina, além de fazedores e fazedoras da cultura espalhados pelo Estado e que compartilharam documentos, reportagens e suas memórias de forma digital, organizada em arquivos no drive, visando a contribuir com as narrativas apresentadas no inventário. Todavia, o GT de facilitadores, devido ao pouco tempo

⁹ O inventário pode ser acessado no link. Disponível em: <<http://asdcriciuma.blogspot.com/2023/07/inventario-participativo-cultural-do.html>> Acesso em 14 jun. 2026.

para a pesquisa, infelizmente não conseguiu revisar e acrescentar a vasta bibliografia e ações de pesquisa encontradas em todos os cantos de Santa Catarina. Dessa maneira, ciente de toda a riqueza da trajetória do *hip hop* catarinense, compreendemos que o documento não é um inventário definitivo, mas o primeiro trabalho que cumpriu seu objetivo de colaborar com a exposição das memórias do *hip hop* de Santa Catarina, assim compondo o dossiê que foi somado aos outros estados do Brasil e levou ao pedido de reconhecimento da cultura *hip hop* como patrimônio imaterial brasileiro.

A resistência cultural por meio da criação e manutenção de espaços de educação não formal que trabalham atualmente com *hip hop* em Santa Catarina é ampla, e acreditamos que merece algumas citações como, por exemplo: Casa do Hip Hop Flor e Ser (Criciúma), Casa do Hip Hop de Criciúma, Escola de Dança Atitude (Garopaba) *Millennium* Studio de Dança (Itajaí), CUFA Laguna, e a Escola Olodum Sul (Florianópolis). Os espaços são múltiplos, não se estruturam em apenas quatro paredes, portas e janelas, mas também nas praças e ruas que acolhem ou não a linguagem da cultura *hip hop*.

O espaço urbano apropriado pela juventude ativa do Hip Hop transparece nas pesquisas abordadas como um elemento fundamental para a compreensão deste fenômeno como parte da construção da intelectualidade e de resistência. As(Os) jovens rappers arriscavam-se com algumas rimas, deejays preparavam suas primeiras bases e as(os) grafiteiras(os) apresentavam seus primeiros traços, todos e todas em busca de identidade, visibilidade e tornando-se vozes ativas e representativas na sociedade (Santos, 2017, p. 48).

Para Xavier (2005), o *hip hop* apropriou-se de espaços no centro da cidade de São Paulo (SP), como a Praça São Bento e a Praça Roosevelt, utilizados para as manifestações artísticas, dentre as quais a música e a dança. Essa apropriação, segundo a pesquisadora, é uma característica de luta por visibilidade e resistência da juventude, gerando uma ação política contestadora da realidade opressora. Em Santa Catarina os espaços de educação não formal para o ensino do *hip hop* estão ganhando força, pois, ao mesmo tempo em que acolhem os vetores hegemônicos da economia, da política e da cultura, possibilitam também resistência àquela ordem imposta pelos

vetores globais, a exemplo nas políticas públicas de cultura, ações governamentais, posicionamentos e engajamentos de *hip hoppers* da sociedade civil.

Ao voltarmos no “tempo” e destacar alguns territórios/municípios elencados no Inventário Participativo Cultural do *Hip Hop* de Santa Catarina (IPCHH), que identifica o ano de criação, nome de *hip hoppers* e de grupos envolvidos na pesquisa.

Em Itajaí o Rap deu seus primeiros passos por volta de 1996 e dentro do movimento skate ganhou força pois o mesmo já tinha grande influência da Cultura Hip Hop. Conta-se que, Tiago de Jesus convidou João Neto (ambos skatistas da época) para iniciar um grupo de rap chamado Voz Ativa que depois veio a se chamar Manifesto, onde ambos compositores, começaram as músicas e apresentações em festivais culturais, escolas e desenvolvendo alguns eventos, sempre envolvidos com o movimento do skate e em parceria com amigos do hardcore (Bandas Vehemence e 1049), criando junções de som já que na época o acesso à instrumentais eletrônicos ainda era muito escasso (Estadual SC Hip Hop Construção Nacional, 2023, p. 25-26).

Saindo do Vale de Itajaí e percorrendo o sul catarinense, deparamos com breve relato de Tubarão, onde muitas vezes os *hip hoppers* de Criciúma e Tubarão se encontravam nas danceterias para cantar *rap* e dançar *breaking*. Esse intercâmbio cultural era nossa maneira de aprender e aperfeiçoar essas duas linguagens.

Em meados de 1993 tocou na rádio cidade aqui de Tubarão a música fim de semana no parque do grupo de RAP Racionais MCs. Este foi o nosso primeiro contato com o RAP nacional. Logo em seguida, no ano de 1994 tivemos a visita do *rapper* Wagner K-chaça que reside em Florianópolis. Ele trazia fitas cassetes ou vinis dos manos daquela época, do tipo, Câmbio Negro, MT Bronx, Os Metralhas, Thaíde e DJ Hum e muitos outros. Quando ele vinha para Tubarão ficava na casa do mano Tel. O Tel morava no bairro Oficinas, famosa Zofa que virou até música naquele tempo "marofa da zofa", pelo grupo Artigo 288 (Estadual SC Hip Hop Construção Nacional, 2023, p. 27).

O início do movimento *hip hop* no município de Rio Negrinho, localizado no planalto norte catarinense, começou duas décadas depois de ter iniciado na região sul. O registro abaixo descreve a falta de eventos/ações ligadas à cultura *hip hop*.

Por volta do ano de 2013 eram atuantes na cidade Rio Negrinho, São Bento do Sul e Região os MC'S KL, DG, DIIH RUA, B13 E GUERRERO. No ano de 2015 foi organizada por DR e Guerrero a Batalha de MCs chamada 'Só os fortes sobrevivem' realizados em duas edições na cidade de São Bento do Sul. Além disso, outros adolescentes da região curtiam Hip Hop que era produzida em outras cidades (grande porte), mas não tinham contato direto com os elementos

da cultura Hip Hop em si, pois a cidade não tinha eventos e festas nela realizadas (Estadual SC Hip Hop Construção Nacional, 2023, p. 29).

O *hip hopper* de Joinville (SC), Antônio Augusto Pereira Hille, apresenta o impresso do Inventário Participativo Cultural do *Hip Hop* de Santa Catarina. A Construção Nacional de *Hip Hop*, durante a “Marcha da Cultura *Hip Hop*”, ocorrida em Brasília (DF), juntou e entregou dossiê ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Entre os oito municípios citados no inventário participativo, a cidade de Joinville possui o registro mais antigo. *B-boy* Fábio Martelo¹⁰ pioneiro do *breaking* catarinense, descreve que a dança veio primeiro que o *rap*.

O break em Joinville começou em 1985, quando saiu o filme *Beat Street* no cinema. Em Joinville surgiram nomes como Beto break, Márcio, Guelo, Kaire e outras centenas de dançarinos. Estes agitavam nas ruas e lugares como calçadão do centro de Joinville - além de Danceterias como Repedeys, Floresta e Alvorada. Eu comecei a dançar em 1990. [...] Em 1995 muitos dançarinos pararam. Não se via mais Break nas danceterias. Mas eu não parei. Nesse mesmo ano surgiu o grupo Street Dance do Colégio Nova Era, considerado a primeira equipe de break de Joinville, pois lá estavam os últimos dançarinos de break de Joinville (Estadual SC Hip Hop Construção Nacional, 2023, p. 31).

Esses foram alguns destaques que encontramos ao longo das 55 páginas do inventário (IPCHH). Vamos escrever mais três fatos que merecem registro nesta escrita de memória. O primeiro fato que podemos elencar foi a articulação estadual de artistas do *hip hop* de Santa Catarina, organizando a participação da “consulta pública” pelo Conselho Estadual de Cultura de Santa Catarina (CEC), com finalidade de implementação de mais duas cadeiras da sociedade civil neste conselho, no ano de 2019. A linguagem artístico-cultural do *hip hop* foi ao plenário, onde os/as conselheiros/as votaram em mais de 20 (vinte) opções diferentes de linguagens para criação de duas novas cadeiras. E, por um voto, a cadeira do *hip hop* não foi implementada. O resultado foi positivo, pois na eleição da sociedade civil para o mandato 2019/2021 do CEC, o agente cultural do *hip hop*, Frankilin dos Passos (Nego Frank) venceu eleição em plenária e assumiu a cadeira de “Cultura Popular e

¹⁰ Fábio Martelo (Fabio Reginaldo Braz) possui uma coleção pessoal de imagens entre os anos de 1997 a 2018; 130 DVDs com 2 horas de gravação cada. Estes registros trazem entrevistas para jornais impressos e televisão, batalhas de *breaking*, projetos sociais, eventos de rap, treinos de dança e etc.

Diversidade” do CEC. A ocupação de espaços da política cultural é outra possibilidade da formação do sujeito, como aponta a professora e pesquisadora Maria da Glória Gohn (2009), que é referência no campo e os desdobramentos da educação não formal.

A educação não-formal está muito associada à ideia de cultura. A educação não-formal desenvolvida em ONGs e outras instituições é um setor em construção, mas constitui um dos poucos espaços do mercado de trabalho com vagas para os profissionais da área da Educação. Podemos localizar a grande área de demandas da educação não formal como a área de formação para a cidadania. Esta área desdobra-se nas seguintes demandas: a) Educação para justiça social. b) Educação para direitos (humanos, sociais, políticos, culturais etc.). c) Educação para liberdade. d) Educação para igualdade. e) Educação para democracia. f) Educação contra discriminação. g) Educação pelo exercício da cultura, e para a manifestação das diferenças culturais (Gohn, 2009, p. 32).

O segundo fato a ser relatado foi a ação coletiva do 3º Fórum Estadual da Cultura *Hip Hop*, realizado no dia 17 de novembro de 2019, em Garopaba (SC). O tema discutido e publicado foi “O *breaking* nas olimpíadas e possíveis encaminhamentos para o registro do bem imaterial da cultura *hip hop* catarinense”. A ata da Associação Profissional de Dança de Santa Catarina (APRODANÇA), em encontro onde Maxwell intermediou as falas dos participantes convidados/as, traz os registros de opiniões de vários *hip hoppers* catarinenses e paulistas que colaboraram com o fórum¹¹:

Wagner Rodolfo Horbe – representando Nos Trink Crew, destacou que o Breaking viverá mais uma vez uma década de difusão, assim como os filmes da década de 80, é fato que acontecerá a competição esportiva na Olimpíada de 2024, porém temos que ter cuidado para que isso não seja uma fiscalização por meio de uma instituição única no Brasil. Questiona: qual o posicionamento dos artistas da cultura Hip Hop sobre isso? Henrique Bianchini – especialista em Hip Hop, destacou que está preocupado com este processo de esportificação do breaking, parabenizou Santa Catarina em organizar espaço de discussão sobre o tema, comenta que a Cultura Hip Hop é o maior movimento juvenil do mundo, e que este movimento é político, sendo político deve dialogar com as instituições representativas, bem como o governo (Associação Profissional de Dança de Santa Catarina, 2019, p. 1).

¹¹ A ata da conferência pode ser acessada no blog da APRODANÇA. Disponível em: <<http://aprodancaatas.blogspot.com/2019/11/ata-do-3-forum-estadual-da-cultura-hip.html>> Acesso em 14 jun. 2026.

Estava presente no III Fórum Estadual da Cultura *Hip Hop* o gerente de patrimônio imaterial da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), Rodrigo Rosa. O técnico historiador concluiu as falas e todos/as concordaram com abertura do processo de registro do *breaking* como cultura imaterial de Santa Catarina, salvaguardando como manifestação cultural e não como modalidade esportiva olímpica.

Rodrigo Rosa destacou que em primeiro lugar temos que definir o ‘que’ queremos registrar, e ter o mínimo de concordância entre os fazedores de cultura do Hip Hop de Santa Catarina. Fez uma explanação sobre o que é um Registro de Patrimônio Imaterial, dando alguns exemplos. Orientou sobre como proceder no processo, e que é de suma importância obter anuências de artistas, coletivos, grupos e instituições é fundamental para o processo de registro imaterial nesta proposição. Sublinhou que não adianta entregar certificado por questão de mérito cultural, precisamos de manifestações amplamente dos mestres do ‘saber’ desta cultura, para o devido encaminhamento. E ainda, precisamos identificar como a Fundação Catarinense de Cultura pode servir para realizar ações de salvaguarda em nosso Estado nesta manifestação artística (Associação Profissional de Dança de Santa Catarina, 2019, p. 2).

O terceiro fato, para finalizar este capítulo, relaciona-se ao que aconteceu recentemente no dia 16 de outubro de 2023, na Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina (ALESC), no “Plenarinho Deputado Paulo Stuart Wright”, em Florianópolis (SC), ocorreu uma audiência pública histórica sobre o Fomento à Cultura Hip Hop em Santa Catarina, articulada e realizada pela Comissão de Educação e Cultura da ALESC.

Em maio do ano que vem estaremos mobilizados para conseguir junto à sede da ONU em Paris, o reconhecimento do Hip Hop brasileiro como patrimônio mundial da humanidade e é importante que Santa Catarina também se mobilize para criar um processo de memória sobre esta cultura, destacou o rapper e ativista do Rio Grande do Sul, Rafael Rafuagi. O presidente da Associação Dança Criciúma, Maxwell Sandeer Flôr, informou que Santa Catarina encaminhou seu inventário ao IPHAN. Foram incluídas neste inventário oito cidades: Itajaí, Tubarão, Criciúma, Laguna, Florianópolis, Rio Negrinho, Joinville e Blumenau. Precisamos avançar para que mais municípios sejam contemplados (Dalpiaz, 2023).

Esse encontro reuniu vários *hip hoppers* catarinenses de diferentes cidades do Estado. Todos os cinco elementos da cultura *hip hop* foram representados antes de

iniciar audiência no hall da ALESC por meio de apresentações culturais e depoimentos, discutindo sobre políticas públicas de cultura. Na ocasião, eu (Maxwell Sandeer Flôr) e o Franklin dos Passos representantes da Casa do Hip Hop de Criciúma e da Associação Dança Criciúma (ASDC) estiveram presentes.

Figura 7 – Audiência Pública Fomento à Cultura *Hip Hop* em Santa Catarina



Fonte: Foto de Solon Soares/Agência AL (2023) – <https://agenciaal.alesc.sc.gov.br/>.

Esse foi um marco histórico na cultura *hip hop* catarinense, pois um dos encaminhamentos da audiência pública foi: a construção do museu estadual do *hip hop* no Estado e o registro do *hip hop* como patrimônio imaterial de Santa Catarina.

A construção de um museu da cultura Hip Hop em Santa Catarina e a preocupação com a previsão de corte de recursos para a cultura no orçamento do Estado também estiveram na pauta do debate. ‘Nos angustia esse possível corte de mais de 50% no edital Elisabete Anderle’, alerta o Coordenador da Central Única das Favelas, Vinicius dos Santos. A deputada Luciane Carminatti destacou que o projeto que dispõe sobre o orçamento do Estado para o ano que vem tramita no Parlamento catarinense. ‘Eu e o deputado Marquito vamos apresentar as emendas necessárias para recompor os recursos previstos para a cultura, mas o setor precisa se mobilizar nesta luta’, destacou Carminatti (Dalpiaz, 2023).

Conforme citação acima, ficou evidenciada a falta de financiamento de projetos na linguagem do *hip hop* e, ao final da sessão, foram encaminhadas algumas demandas, e uma delas, “Fomento para Semana Estadual do *Hip Hop* em Santa

Catarina”, era manter anualmente uma data para celebrar a cultura *hip hop*, com recursos financeiros via editais públicos, pois fazer ações de difusão e circulação cultural tem gastos e os *hip hoppers* não podem e não devem tirar de recursos próprios para tal investimento. Os espaços a serem ocupados passam dos muros de uma instituição ou coletivo de artistas; os conselhos, fóruns, conferências e audiências de suas mais variadas representações devem ser ocupados. A voz da comunidade, dos artistas, das crianças e adolescentes “tem e deve” ter representantes com identidade para ocupação desses espaços de discussão, deliberação, fiscalização e proposição.

No dia 11 de novembro de 2018, a Associação Dança Criciúma (ASDC) e o Instituto Criciumense de *Hip Hop* (IHHC) participaram do evento “Um Ano Casa do *Hip Hop* de Esteio”. Essa casa fica localizada na rua José Guimarães, 203, no bairro São Sebastião - Esteio (RS), e na oportunidade conhecemos pessoalmente o artista Afrika Bambaataa. Nesse território gaúcho, os artistas puderam conversar com o Rafael Diogo dos Santos (Rafa Rafuagi), que é um dos gestores da Casa de Hip Hop de Esteio, que enfatizou que durante a tarde de comemoração de um ano de inauguração da casa estavam previstas apresentações de Thaide, Da Guedes, Rafa Rafuagi e do próprio Afrika Bambaataa.

Os artistas criciumenses consideram o intercâmbio cultural como uma forma de formação em que artistas *hip hoppers* trocam saberes-fazeres, nesse caso específico ouvi suas memórias respeito da vinda do artista norte americano Afrika Bambaataa, e da concessão do uso do espaço de uma “casa” praticamente normal e abandonada pela família, que foi cedida de forma gratuita para gerência da Casa do Hip Hop de Esteio (RS). Na matéria da Associação Dança Criciúma (ASDC)¹², o *hip hopper* Rafa Rafuagi comenta que,

[o] local oferecerá, gratuitamente, oficinas de dança, teatro, cinema, graffiti e para DJ, além de disponibilizar inscrições para o uso de um estúdio que também foi construído na casa”. Frank dos Passos, presidente do Instituto Hip Hop Criciumense, destaca que “[e]star na Casa do Hip Hop do Esteio e conhecer

¹² Matéria completa pode ser acessada no link. Disponível em: <<http://asdccriciuma.blogspot.com/2018/11/encontro-com-afrika-bambaataa-no.html>> Acesso em 14 jun. 2026.

suas ações em prol ao protagonismo juvenil é fundamental para trazer ideias para Criciúma. Estamos alguns anos tentando fundar a Casa do Hip Hop em Criciúma (Flôr, 2018).

As encruzilhadas territoriais entre “Afrika Bambaataa/Estados Unidos x Rafa Rafuagi/Brasil” nos remetem a algumas reflexões sobre como os elementos da cultura *hip hop* se conectam. Podemos exemplificar com os estudos de Bruno Zeni (2004), que descreve sobre a dupla Thaíde e DJ Hum¹³, que se atravessam entre as linguagens do *rap*, *DJ* e *breaking*.

Os cinco elementos completam-se e influenciam-se, mas podem manifestar-se de forma independente, a partir de interações as mais diversas. É possível, por exemplo, que antes de um show de rap aconteçam apresentações de gangues (equipes) de break, e grafiteiros exercitem suas habilidades nas paredes do local, sem que seja necessário, porém, que todos os elementos aconteçam ao mesmo tempo. Apesar de independentes uns dos outros, os rappers, DJs, grafiteiros e b-boys (dançarinos de break) se sentem irmanados, e alguns deles podem desempenhar mais de uma função. Antes de começarem a fazer rap, Thaíde e DJ Hum, dupla pioneira do movimento *hip hop* brasileiro, por exemplo, integravam uma gangue de break, a Back Spin (Zeni, 2004, p. 230).

Assim, paramos neste tempo. Pois o coletivo passa a falar “não” em apenas dos quatro elementos do *hip hop*, mas do quinto elemento dessa cultura, que é o “conhecimento”. E, como iniciamos falando sobre o movimento coletivo da cultura *hip hop* (2023), que estão unidos e pujantes para o desdobramento de duas frentes: a aprovação da proposta do decreto construção nacional do *hip hop* e do reconhecimento da cultura *hip hop* como patrimônio imaterial do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo deixa um registro autoetnográfico e de memórias de fazedores da cultura *hip hop* do município de Criciúma (SC) e do estado de Santa Catarina. As experiências desses sujeitos atravessam coletivos, espaços de educação não formal e

¹³ Um recorte da história da dupla pode ser conferido no artigo de Bruno Zeni (2004, p. 231): “Muitos rappers vieram das gangues de break. É o caso de Thaíde, que, em 1984-1985, dançava na Back Spin, quando conheceu numa festa o DJ Humberto Martins. Juntos, formariam a dupla Thaíde e DJ Hum, um dos primeiros grupos de rap brasileiro. Os discos de rap brasileiros começaram a ser gravados no final dos anos 1980. Em sua maioria, eram coletâneas, em que figuravam vários grupos, de estilos diversos.”

instituições. O Inventário Participativo Cultural do Hip Hop Catarinense (IPCHH) ainda é “recém-nascido” que deve ser um processo de coleta/diagnóstico permanente. O inventário, entregue para Fundação Catarinense de Cultura, por meio da Assembleia Legislativa de Santa Catarina – ALESC, solicitando análise do reconhecimento do *hip hop* como patrimônio cultural imaterial catarinense, é um “passo”. Manter esse ritmo, de ações de “cobrança” com o legislativo e governamental, no sentido de gerenciar o processo administrativo dessa análise, poderia afirmar que é uma “coreografia de *breaking*”, todo *b-boy* e *b-girl* quer, mas ninguém quer coreografar.

Falar das memórias da cultura *hip hop* em Santa Catarina e trazer várias “pérolas” dos 295 municípios catarinenses, neste momento é uma missão quase impossível. Os *hip hoppers* devem continuar com os movimentos coletivos, a exemplo do 2º Fórum Estadual da Cultura Hip Hop que foi realizado no dia 8 de dezembro de 2024, na Escola Olodum Sul (Florianópolis-SC), demonstrando a união do grupo “GT Facilitadores Oficial 50 anos do Hip Hop” que realizou mais essa ação de forma orgânica, ou seja: sem recursos públicos.

A investigação mostrou que os grupos pioneiros elencados neste artigo: SOS Dance, *The Laws*, União Dança de Rua da UNESCO e Sistema *Breaking* de Criciúma-SC, e os *hip hoppers* dos municípios de Joinville, Rio Negrinho, Itajaí, Tubarão do estado de Santa Catarina, citados no IPCHH, demonstram processos de resistência cultural na linguagem do *hip hop*, comprovando em fatos e memórias, ações que impactam em progresso nas políticas culturais estruturantes, e se caso não tiver recursos públicos, fizemos “noiz por noiz”!.

REFERÊNCIAS

ASDC ASSOCIAÇÃO DANÇA CRICIÚMA. **III Encontro Pioneiros Danças Urbanas de Criciúma**, 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=b0TOVQxgRWo>>. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DE DANÇA DE SANTA CATARINA. **Ata do III Fórum Estadual da Cultura Hip Hop de Santa Catarina**, 2019. Disponível em

<<https://aprodancaatas.blogspot.com/2019/11/ata-do-3-forum-estadual-da-cultura-hip-hop.html>>. Acesso em: 09 de novembro de 2023.

CAL WILL - Pioneiros D.U.C - Nego Frank Part. Cal Will. **SLF Records**, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4Wi3EYXPzo8&t=0s>>. Acesso em: 16 de novembro de 2023.

DALPIAZ, Gicieli. Audiência pública debate fomento à cultura Hip Hop em Santa Catarina. **Agência AL**, 2023. Disponível em <https://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/noticia_single/audiencia-publica-debate-fomento-a-cultura-hip-hop-em-santa-catarina>. Acesso em: 9 de novembro de 2023.

ESTADUAL SC HIP HOP CONSTRUÇÃO NACIONAL. **Inventário Participativo Cultural do Hip Hop de Santa Catarina**, 2023. Santa Catarina, 2023. 55 p. Disponível em <<https://asdcriciuma.blogspot.com/2023/07/inventario-participativo-cultural-do.html>>. Acesso em: 29 de novembro de 2024.

FLÔR, Andressa Borges Gomes. Encontro com Afrika Bambaataa no Esteio/RS. **Associação Dança Criciúma – ASDC**, 2018. Disponível em <<http://asdcriciuma.blogspot.com/2018/11/encontro-com-afrika-bambaataa-no.html>>. Acesso em: 21 de outubro de 2023.

FLÔR, Michel. **Street Dance e suas pluralidades**. 2006. 61f Trabalho de Graduação (Disciplina de Metodologia Científica) – Curso de Educação Física, UNESC-Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma (SC).

FILHO, João Lindolfo. Hip hoppers: os manos na cultura. **Rev. Bras. Psicanálise** [online], v. 49, n. 3, p. 154-171, 2015.

GOHN, Maria Glória. Educação Não-Formal e o Papel do Educador(a) Social. **Revista Meta: Avaliação**, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 28-43, jun. 2009. Disponível em <<https://revistas.cesgranrio.org.br/index.php/metaavaliacao/article/view/1/5>>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

RODA DE CULTURA HIP HOP DE CRICIÚMA. **Associação Dança Criciúma**, 2023. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2v41ESL1ibc>>. Acesso em: 9 de novembro de 2023.

SANTOS, Maria Aparecida Costa dos. **O universo hip-hop e a fúria dos elementos**. Orientação Patrícia Dias Prado. São Paulo: s.n., 2017. 189 p. ils.; anexos;

apêndice. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em educação. Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (SP).

ZENI, B. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados** [internet], v. 18, n. 50, p. 225-241, abr. 2004. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100020>>. Acesso em: 22 de outubro de 2023.



DOI: 1014393/issn2358-3703.v13na2026-2

**BREAKING NAS OLIMPIADAS E O CASO DA AUSTRALIANA:
REFLEXÕES DESDE A ENCRUZILHADA**

**BREAKING AT THE OLYMPICS AND THE CASE OF THE AUSTRALIAN
BGIRL:
REFLECTIONS FROM THE CROSSROADS**

**BREAKING EN LAS OLIMPIADAS Y EL CASO DE LA BGIRL AUSTRALIANA:
REFLEXIONES DESDE LA ENCRUCIJADA**

Ifádámiláre Òjèyímiká / Louise L Oliveira ¹
<https://orcid.org/0000-0002-1423-7661>

RESUMO

O trabalho fala sobre a cultura do Breaking, sua participação nas Olimpíadas de 2024 na França, refletindo desde as trincheiras, na encruzilhada entre cultura ativista e de entretenimento, esporte e lazer. Propõe essa análise a partir do linchamento cibernético da bgirl australiana, de trocas internas na rede brasileira de bgirls e revisão bibliográfica ancorada em Johnson (2022), Schloss (2009), Rose (2021), Mills (2023), Hooks (2022), Martins (2021) e Sodré (2017). O artigo espera contribuir na construção do pensamento crítico e reflexivo em dança, desde dentro da Cultura do Breaking e de sua comunidade, apresentando aspectos importantes relacionados a questões políticas, ideológicas, de gênero, sexualidade, classe e nação.

Palavras-chave: dança, breaking, bgirl, interseccionalidade, cultura afrodiaspórica.

RESUMEN

El artículo analiza la cultura del Breaking, su participación en los Juegos Olímpicos de 2024 en Francia reflejando desde las trincheras, en la encrucijada entre la cultura activista y el entretenimiento, el deporte y el ocio. Este análisis se basa en el linchamiento cibernético de la bgirl australiana, los intercambios internos en la red bgirl brasileña y una revisión bibliográfica anclada en Johnson (2022), Schloss (2009), Rose (2021), Mills (2023), Hooks (2022), Martins (2021) y Sodré (2017). El artículo espera contribuir a la construcción de un pensamiento crítico - reflexivo en la danza,

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestra do Programa de Pós-Graduação Acadêmico em Dança (PPGDANÇA). Projeto concluído, 2025. Área de atuação: Dança. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Lurdes Barros da Paixão. Bolsista CAPES. Artista performer da dança, arte educadora, personal trainer, produtora cultural, escritora.

desde dentro de la Cultura Breaking y su comunidad, presentando aspectos importantes relacionados con cuestiones políticas, ideológicas, de género, sexualidad, clase y nación.

Palabras clave: danza, breaking, bgirl, interseccionalidad, cultura afrodiaspórica.

ABSTRACT

The work discusses the culture of Breaking, its participation in the 2024 Olympics in France reflecting from the trenches, at the crossroads between activist culture and entertainment, sport and leisure. It proposes this analysis based on the cyber lynching of the Australian bgirl, internal exchanges in the Brazilian bgirls network and a bibliographical review anchored in Johnson (2022), Schloss (2009), Rose (2021), Mills (2023), hooks (2022), Martins (2021) and Sodré (2017). The article hopes to contribute to the construction of critical - reflective thinking in dance, from inside the Breaking Culture and its community, presenting important aspects related to political, ideological, gender, sexuality, class and nation issues.

Keywords: dance, breaking, bgirl, intersectionality, Afro-diasporic culture.

“Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”²

Agô, agô, agô. Licença pra chegar e falar. Peço sua benção! Laroyê Exu! Salve sua força e seu axé, ô!

O ano de 2024 foi, segundo muitas casas de candomblé, batuque, umbanda e afins, regido pelo orixá Exu. Senhor das encruzilhadas e da comunicação. Porteiro/chaveiro entre mundos. Elo de ligação entre o Aiyê (terra) e o Orun (céu). Exu é o orixá que mais se aproxima da humanidade e possui características similares aos humanos. Chamado por muitos nomes, também é conhecido como a boca que tudo come.

Condenado e estigmatizado pelas religiões euro-cristãs, há muito medo, superstição, falta de conhecimento e compreensão sobre essa divindade. No entanto, seu culto, deferência e presença são essenciais na e para a filosofia e religiões afro-brasileiras e tradição Yorùbá. Sua compreensão aqui importa na medida em que falaremos desde a encruzilhada. Sendo assim, antes de adentrarmos aos fatos em si, é

² Aforismo yorùbá. A saber, aforismo é uma frase ou enunciado curto que condensa uma ideia, regra, princípio moral, filosófico, geralmente com valor moral.

importante que possamos compreender minimamente essa divindade (Exu), a encruzilhada, um pouco sobre a diáspora negra e a negritude em que pese seu contexto diante e em detrimento da cena geopolítica, econômica e cultural global.

No Brasil, uma das pessoas mais consultadas e citadas sobre Exu academicamente é Juana Elbein (1986; 2014). Essa autora, a partir dos seus escritos, compromisso com a pesquisa, rigor e empenho em seu trabalho, foi citada em todas as fontes que pesquisei para o desenvolvimento desse artigo e de outras tantas pesquisas particulares em andamento até o presente momento. Ao citá-la, Sodré fala:

sem Exu, diz Elbein “todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria”. Mais: “Cada ser humano tem seu Exu individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprio Exu... [Se alguém não tivesse seu Exu em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, porque é compulsório que cada um tenha o seu Exu individual[...]] Exu é o princípio da existência diferenciada, que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a *comunicar*” (Sodré apud Elbein, 2017, p. 208).

No seu livro “*Pensar Nagô*” (2017), Sodré, um dos maiores intelectuais brasileiros no campo da comunicação e Obá de Xangô no terreiro Axé Opô Afonjá - BA, ao defender a filosofia, episteme e ontologia nagô, desenvolve um capítulo inteiro dedicado à divindade Exu e às associações possíveis, que se aproximam dela por similaridade em outras culturas, filosofias, perspectivas e também ciências. Sendo um princípio dinâmico que suscita movimento, mudança e transformação, se pensarmos em 2024 a partir de uma perspectiva exusíaca (ou seja, das dinâmicas e ações que caracterizam Exu), poderemos perceber o quanto esse ano foi movimentado. Foram muitas mudanças, inclusive repentinas e inesperadas, no planeta. E isso tanto em um âmbito político, sociocultural, econômico, tecnológico, quanto também ambiental.

Para Costa (mestre Itaoman), no livro “*Ifá - O orixá do Destino*” (1995), ao falar sobre Exu, sua função e atuação a partir de uma perspectiva igualmente filosófica, epistêmica, ontológica e religiosa (uma vez que muitas culturas tradicionais africanas integram seus saberes e crenças à sua cosmopercepção social), ele diz que,

ele não é vingativo indiscriminadamente, mas é o Transformador Divino que trata com equanimidade Divindades, Ancestrais, Homens e Babalawo por ordens

de OLORUN. E nada executa por sua própria vontade, mas cumprindo fielmente as ordens de OLORUN (via Orunmilá) e os ditames do [wâ/ Destino livremente escolhido por cada Orí Òrun/Individualidade no Além de cada fiel e, através de Orunmilá/ifá, cumpre também as ordens das Divindades. (COSTA, 1995, p.64)

Ou seja, no sentido e na perspectiva trazidos por Costa, Exu executa e obedece às leis universais, ensinando a todos nós a ter responsabilidade sobre nossas escolhas, assumindo-as e dando conta de seus desdobramentos. Igualmente compreendendo que estas escolhas possuem consequências que surgirão e acontecerão independente de nossa vontade, trabalhará-las a partir do cultivo e desenvolvimento do bom caráter, se torna fundamental. Esse caráter, sendo princípio ético e moral, se dá a todo instante em nossas vidas e é moldado tanto por uma educação intrafamiliar, quanto pela ideologia política, sociocultural e religiosa de um povo, e também pelas relações estabelecidas nas mais diversas intersecções, entre elas: raça, classe, gênero, sexualidade e nação, além e em culminância com a própria vontade e livre arbítrio de escolha de cada sujeito/indivíduo.

Dito tudo isso, a história do Breaking nas Olimpíadas de 2024, seus desdobramentos e reverberações, começou antes de seu anúncio nas Olimpíadas de 2020. No entanto, em 2020, após seu anúncio, a velocidade e desencadeamento das ações e consequências desse feito se aceleraram exponencialmente e provocaram tensionamentos e rachaduras em sua comunidade que, com o tempo, podem até vir a se tornar fraturas abissais. O tempo nos dirá.

A partir do aforismo, título desta introdução, que nos convida ao exercício do pensar sobre seus dizeres e sobre as inúmeras possibilidades de conhecimentos e interpretações que podem ser subtraídas de si, mais uma vez Sodré (2017) refletindo sobre esse mesmo aforismo, nos diz que uma das sabedorias compartilhadas por ele é exatamente vivenciarmos e colhermos as consequências das escolhas e ações realizadas no passado. Isso ocorre justamente pelos desdobramentos das ações e das tomadas de decisões/escolhas em cadeia.

Se pensarmos que a humanidade e todos os seres vivos se conectam como uma grande rede energética, com múltiplos planos imanentes que se sobrepõem uns aos outros, compreenderemos que nossas ações, por menores que sejam, não se configuram em um ato isolado nesse sistema e irão incidir e influenciar o meio, muitas vezes sem

termos uma real noção sobre a dimensão de seus desdobramentos. Um exemplo disso, muito nítido nos dias atuais, é o fenômeno dos grandes artistas e influencers que pipocam na internet e no ciberespaço a todo instante. Óbvio que aqui, e em tudo, para que isso aconteça, existe uma complexidade de fatores que, quando sincronizados, promovem essa reação em cadeia. Diante do exemplo, é possível percebermos como contextos e situações, de forma semelhante, se dão e podem acontecer a partir de nossas ações e escolhas em consonância com o aforismo e com uma das facetas de Exu.

Ao analisarmos a cultura Hip Hop, notamos que cada um dos seus 4 elementos se tornou uma máquina de fazer dinheiro para a indústria cultural. Inicialmente concebida como uma arte de rua, guetificada, criada por crianças, jovens e adolescentes negros e latinos do Distrito do Bronx, em Nova Iorque/Estados Unidos, entre as décadas de 70 à 90, o Hip Hop ganhou o mundo, se globalizou e foi sendo absorvido principalmente pela juventude planetária. O Breaking teve um primeiro estouro midiático através do filme hollywoodiano *Flashdance - Em Ritmo de Embalo* (1983), que foi sucesso de bilheteria mundial, e dos filmes *Wild Style* (1983) e *Beat Street* (1984). Neste último, pela primeira vez, a partir destes 3 filmes, temos a aparição de uma bgirl dançando. Daisy Castro, membro da *Rock Steady Crew*, conhecida como bgirl *Baby Love*, dá seu nome de bgirl ao movimento criado por ela e que se tornou sua marca/assinatura em sua dança. Posteriormente, esse movimento se torna um dos passos básicos e característicos do *footwork*³, um dos fundamentos da dança Breaking.

O Breaking, dentre as danças urbanas que configuram o leque das danças vinculadas à cultura Hip Hop, é a mais *underground*⁴ de todas elas. Diferentemente das demais danças urbanas vinculadas à ideologia da cultura Hip Hop (*Hip Hop Freestyle*, *StreetJazz*, *Styletto*, *videodance*, dentre outras), após os filmes lançados na década de 80, o Breaking se difundiu pelo mundo, mas permaneceu nas margens sociais, sendo uma dança praticada basicamente pelas periferias das cidades e grandes centros urbanos, de difícil acesso e aprendizagem.

³ Sapateado que se faz geralmente em quatro apoios no chão.

⁴ Segundo o dicionário Oxford, significa: movimento ou grupo que atua fora do *establishment*, ger. refletindo pontos de vista heterodoxos, vanguardísticos ou radicais.

A dificuldade em acessar esse estilo de dança e cultura social urbana possui múltiplos fatores. Dentre estes, diante de minha própria experiência enquanto bgirl há 19 anos e dos relatos e trocas tecidas com diversas pessoas de dentro e de fora da comunidade, acredito que os três principais são: a forma como as relações são construídas e estabelecidas entre os membros de nossa comunidade e entre nós e a sociedade; a complexidade e exigência de dedicação, disciplina e tempo para sua aprendizagem; bem como a imagem construída sobre seus praticantes, geralmente lidos sob lentes de muitos preconceitos sociais, sendo muitas vezes confundidos ou tidos como marginais e vagabundos.

No entanto, enquanto a dança que mais proporciona espetacularização para o *mainstream* a partir dos seus movimentos cheios de força, explosão, velocidade, criatividade e acrobacia, todos executados com um alto nível de precisão, o breaking também se torna o objeto do desejo e um grande diferencial para o universo da dança inserido na indústria cultural.

Até aqui, apresentamos o princípio dinâmico da comunicação e do movimento sob a perspectiva e figura da divindade Exu, alguns aspectos relacionados à cultura Hip Hop, do Breaking e de sua dança. Trouxemos a tônica do caminho pelo qual o pensamento e reflexão sobre o aforismo, tema da introdução, pretende ser desenvolvido ao longo do artigo. Agora iremos nos debruçar sobre nossa encruzilhada.

Os “X”s da questão

Martins define encruzilhada como

Um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes banto. O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.[...] Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (Martins, 2021, p.34).

Exu, Senhor das encruzilhadas, regente do ano de 2024, ao longo desse período, nos presenteou com muito o que pensar e rever sobre nossos atos e destinos. O Breaking nas Olimpíadas nos ofertou um espetáculo em que pudemos observar e fruir do melhor material, estrutura e tecnologia para o seu acontecimento com grandes e renomados mestres(as), que são referências globais de bboys e bgirls da atualidade, além de tantas outras personalidades do meio da cultura Hip Hop. No entanto, ao olhar mais atento, a competição de *Breaking* escrachou inúmeras questões relacionadas a gênero, raça, classe e nação.

Antes de entrar numa análise mais esmiuçada sobre essas questões, acredito que seja importante delinear alguns aspectos que compõem planos de tensionamento e imanência, que foram vistos e sentidos, porém muitas vezes oprimidos e silenciados dentro da comunidade do Breaking e de sua cultura.

Um primeiro aspecto a ser abordado é que constitui o plano de fundo em que as questões relacionadas à cultura do Breaking, sua participação/presença nas Olimpíadas de 2024 e a questão da bgirl australiana se encontram e confluem, se refere ao negro (e povos de cor⁵) no mundo, o sistema capitalista racial⁶, o racismo e a Branquitude⁷. Cada tópico desse, por si só, possui margem o suficiente para uma tese de doutorado. Sendo assim, iremos abordá-los muito resumidamente. Apenas o suficiente para dar conta de nossa problemática. Mills, em *O Contrato Racial* (2023), fala sobre a branquitude enquanto pacto social imanente que compõe a base da sociedade moderna/contemporânea ocidental, construída a partir da mudança histórica, política, ideológica e econômica global, vinda com o processo colonialista/imperialista europeu e o sistema escravista sobre o povo negro e de cor.

⁵Ao falar “povos de cor”, me baseio no artigo de Vargas, Por uma Mudança de Paradigma: Antinegritude e Antagonismo Estrutural, que fala que esse termo, usado mais nos Estados Unidos para denominar as pessoas não-brancas, se refere à categoria de “pessoas exploradas, pobres, das periferias, faveladas e negras”, que compõem um enorme bloco de não-brancos” (Vargas, 2017, p.99).

⁶ Trago no texto o termo/conceito “capitalismo racial” desenvolvido por Cedric Robinson em seu livro *Marxismo Negro: a criação da Tradição Radical Negra*, para me referenciar ao sistema sociopolítico, econômico, ideológico ocidental. Para Robinson, a base do capitalismo é a diferença racial que determina o seu mecanismo operacional, de exploração e produção econômica.

⁷ Parto da definição de Silva no artigo “O conceito de Branquitude: reflexões para o campo de estudo” que diz: “a branquitude é um construto ideológico, no qual o branco se vê e classifica os brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos” (Silva, 2017, p. 27-28).

Este pacto provoca um silenciamento e cegueira da grande maioria da raça branca sobre o sistema racista sociopolítico, econômico e cultural global. Também revela que

Os intelectuais escrevem sobre o que lhes interessa, o que consideram importante, e o silêncio constitui uma boa evidência *prima facie* de que o assunto não era de particular interesse. Por sua incapacidade de denunciar os grandes crimes inseparáveis da conquista europeia, ou pela indiferença de sua condenação, ou por seu efetivo endosso em alguns casos, a maioria dos intelectuais teóricos éticos europeus revela sua cumplicidade com o contrato racial (Mills, 2023, p.141).

Essa conduta, percepção, política e ideologia, mesmo após a Segunda Guerra Mundial, os movimentos pelos direitos civis e o *Jim Crow* nos Estados Unidos, as guerras de libertação e independência na África e Ásia, perduraram e ainda perduram no século XX e XXI, adquirindo novas facetas, desdobramentos e complexidades. Mesmo diante de conquistas, o povo negro e de cor, em sua grande maioria, permanece na periferia do mundo, lutando e (re)existindo incessante e incansavelmente às imagens, estereótipos, inúmeras violências e opressões que insistem em desumanizá-lo globalmente.

A partir da compreensão sobre esse pacto (ou ainda diante da perspectiva histórica negra e de sua luta por liberdade, emancipação e autodefinição durante o período de escravismo nas colônias das Américas e em África), se promoveu diversas formas de enfrentamento e luta contra a desumanização do povo/raça negra. O capitalismo racial, conceito criado por Robinson (2023), analisa como o sistema capitalista foi construído e se desenvolveu. Ancorado na ideia de raça e na diferença dos povos e culturas, o capitalismo racial categorizou hierarquicamente e elaborou toda uma ideologia justificada com apoio e suporte dos poderes vigentes do seu período de criação (Séc. XIV e XV), incluindo a instituição da igreja e o cristianismo.

A cultura Hip Hop, e conseqüentemente a do Breaking, surgiu num período em que todas as lideranças negras estadunidenses haviam sido assassinadas, se encontravam presas, exiladas ou foragidas. Foi inspirado nas músicas de James Brown e do movimento *black power* que a cultura Hip Hop surge como movimento negro sociocultural e político, a partir de sua arte e fazer artístico. Com um impacto e apelo de grande potência junto à juventude na sociedade, principalmente a massa popular e

periférica, a indústria cultural rapidamente percebeu aí uma grande oportunidade econômica/financeira de produção de produtos e consumo, bem como uma necessidade de controle sobre essa mesma produção no tocante às hierarquias de quem detêm o poder dessa produção e de sua distribuição nos seus mais diversos âmbitos.

Um segundo aspecto a ser considerado para nossa análise diz respeito ao fato do Breaking ser uma dança de caráter competitivo. E mesmo possuindo essa forte característica, segundo muitos bboys e bgirls da comunidade global, o breaking também é uma dança e cultura de compartilhamento, troca de informações e conhecimentos que se dão em encontros como *Jam Sessions*⁸, festas e eventos, mesmo que esses últimos sejam competitivos, criados e desenvolvidos para tal finalidade, inclusive.

Johnson (2022), ao falar sobre as *cyphers* (rodas) de breaking e defender sua episteme e cosmopercepção negra/afrocentrada, diz que é exatamente nas *cyphers* que a “mágica” acontece. O compartilhamento, produção e aquisição de conhecimento se dá através dos códigos, signos e símbolos preenchidos de sentidos e significados, manifestados através do corpo, da corporeidade de cada *breaker* (quem dança breaking) e pessoa presente no local e na roda, em diálogo concomitante com o espaço, com o outro e com a música. Esse conhecimento transmitido, produzido e compartilhado, preenchido de uma episteme e cosmopercepção afrocentrada, fala muito sobre estratégias de resistência e enfrentamento; lida com as violências e opressões produzidas e manifestadas pelo sistema capitalista racial.

É uma cultura que possibilita aos membros de sua comunidade se relacionarem e darem vazão às suas emoções (desde frustrações, mágoas e raivas reprimidas, até o êxtase e o prazer), oportuniza a experiência e vivência de inserção e pertencimento na sociedade (fundamental para a construção da subjetividade do ser humano, de seu entendimento enquanto cidadão e indivíduo social, bem como noções de valor agregados a essas percepções e perspectivas), além da possibilidade de conquista,

⁸ Encontros de dança que acontecem em espaços públicos ou privados com o intuito de praticar e confraternizar dança, tal qual bailinhos de danças de salão, por exemplo. Geralmente possuem horário pré-determinado para começar e terminar, sem especificidade de período ao longo do dia. Isto é, podendo acontecer tanto no período da manhã, quanto tarde e noite, dependendo do público-alvo, região e período do ano.

autonomia e independência financeira (ao possibilitar diversas áreas de atuação e inserção profissional no campo da cultura e de sua produção).

Aqui, nesse ponto, chegamos também a um terceiro aspecto que, diante da indústria cultural, tem se apresentado como o aspecto que potencialmente, e a partir das intersecções de classe, raça, gênero, sexualidade e nação, dependendo de como essas intersecções atuam e tensionam as demais, promove desgastes e rachaduras na comunidade interna do Breaking. O capital: sua produção, aquisição, circulação e todas as interfaces inerentes e relacionadas a si dentro do contexto sociocultural, político e econômico. Contexto econômico no sentido de acúmulo e ganho financeiro que, diante de nossa sociedade capitalista, representa simbolicamente aquisição de passabilidades/privilégios sociais e poder. Uso o termo passabilidade porque sob a perspectiva do contrato racial de Mills, o entendimento de humanidade se restringe à Branquitude. Sendo assim, negros e pessoas de cor, por maior ascensão social e riqueza que possam conquistar e ter, sempre serão, em algum momento de suas vidas, lembrados sobre esse contrato racial e o status/categoria sub-humana a qual estão posicionados dentro dele. Vargas diz que,

negros vivenciam violência não por causa do que fazem, mas por causa de quem são, ou melhor, de quem não são. A violência gratuita equivale a um estado de terror que é independente de leis, direitos e cidadania. A violência gratuita é terror porque é imprevisível na sua previsibilidade, ou previsível na sua imprevisibilidade. Da perspectiva de uma pessoa negra, não se trata de perguntar *se* ela será brutalizada a esmo, mas *quando* (Vargas, 2017, p. 93).

E sob os auspícios da desumanização, chegamos a um quarto aspecto que está relacionado ao gênero e à estrutura social patriarcalista heteronormativa e falocêntrica. O movimento feminista e feminismo negro, ao abordarem as questões sobre o sistema patriarcal, também se debruçaram sobre as masculinidades. Configurando uma área de pesquisa, o estudo e a análise sobre as masculinidades em nossa sociedade vêm se aprofundando e expandindo nos últimos tempos. Porém, ainda é uma área que enfrenta muito silenciamento e invisibilidade em todas as esferas sociais.

O patriarcalismo, enquanto um dos braços do nosso sistema social moderno/contemporâneo, se articula junto a raça, classe e sexualidade, e produz as hierarquias de desumanização que se vinculam aos privilégios/passabilidades sociais, detenção e exercício do poder. Diante dessa perspectiva, no topo dessa cadeia, em termos de privilégio, humanidade e poder, temos o homem branco heteronormativo. hooks diz que,

A cultura patriarcal continua a controlar os corações dos homens precisamente porque socializa os homens para acreditarem que sem seus papéis como patriarcas, eles não terão razão de existir. A cultura de dominação ensina a todos nós que a essência de nossa identidade é definida pela disposição para dominar e controlar os outros. [...] No modelo dominador, a perseguição ao poder externo, a habilidade de manipular e controlar outros é o que mais importa. Quando a cultura se baseia no modelo dominador, não somente ela será violenta, mas irá emoldurar todas as relações em busca de poder (hooks, 2004, p. 138-139).

Ainda segundo Hooks (2019), o falocentrismo é um desdobramento do patriarcalismo que concentra o exercício do poder e domínio sobre o outro a partir da posse sexual. Ao se constituir no exercício do poder a partir da dominação sexual do outro, o falocentrismo abrange aqueles homens e masculinidades que, em períodos anteriores, diante de um patriarcalismo caracterizado mais por uma posição profissional, financeira, familiar (enquanto status social, chefe e provedor familiar), sobre os recortes de raça e classe, marginalizava, destituía a humanidade e a dignidade de homens negros e de cor.

Os estudos das masculinidades negras, de algumas décadas pra cá, têm se debruçado sobre as violências e opressões internas aos movimentos negros, promovidas pela conduta e vínculo ao patriarcalismo falocêntrico, que provocam fissuras em suas estruturas e relações intra e interpessoais. Isso nos remete que o Breaking é uma cultura e dança com um histórico de conduta e atitudes machistas e homofóbicas, mesmo ele tendo como filosofia e princípio o acolhimento indiscriminado de qualquer um.

A partir do que foi resumidamente abordado até aqui, incluindo o conceito de encruzilhada de Martins (2021) e dos aspectos trabalhados na primeira parte do texto, o anúncio da inserção do breaking nas Olimpíadas em 2020 provocou uma corrida

contra o tempo para que a comunidade e cena do Breaking se organizassem no período de quatro anos para poder se estabelecer no hall dos esportes olímpicos tal qual o skate, por exemplo. Obviamente que um anúncio como esse envolveu muitos interesses políticos, econômicos e corporações de grande porte com interesse de ampliar seus lucros no mercado global.

Dos quatro elementos do Hip Hop, o Breaking foi aquele que mais demorou para se estabelecer e expandir dentro da indústria cultural. Após um *boom* inicial na década de 80, a maioria dos breakers e dançarinos estadunidenses caíram numa espécie de ostracismo no *mainstream*, sem conseguir de fato alavancar suas carreiras profissionais enquanto *breakers*. Vivenciando uma cena muito particular, a comunidade do Breaking se retroalimenta a partir de eventos e campeonatos internos, intercambiando informações através de mixtapes, fitas de vídeo e DVDs. Aqueles com alguma condição financeira ou ainda com suporte e apoio institucional, vindo através de edital ou até mesmo patrocínio, ou ainda com contatos externos e até mesmo ilícitos, que pudessem piratear e intercambiar informações para outros países, estados e cidades, tanto alimentaram quanto mantiveram as informações circulando na comunidade do Breaking.

Com o advento da internet e das redes de canais abertos (além de sua popularização e acessibilidade), esse escambo de dança e informação alavancou a cena global do Breaking. Alguns eventos começaram a crescer e se internacionalizar, principalmente na Europa e na Ásia. Nas Américas, esse movimento ainda não se concretizou. Os Estados Unidos tiveram muitos eventos que se internacionalizaram. Porém, talvez por uma questão política e econômica, eles acabaram abrindo chancelas na Europa e migrando para lá enquanto polo central/principal de seu acontecimento. A América Latina tem no Brasil, na atualidade, um vínculo e conexão com o circuito global internacional, mas, mesmo assim, esse é um processo que tem sido construído a passos lentos diante, inclusive, da crise financeira e política da última década. Isso em termos de produção de eventos globais.

Para fazer parte das Olimpíadas, o Breaking precisou, ao longo dos últimos 10 a 12 anos, investir na cena das bgirls (*break girl* = mulheres que dançam breaking) e

equilibrar minimamente a balança sobre as categorias e visibilidade delas na cena. A participação de mulheres no Breaking data desde o nascimento da cultura Hip Hop, principalmente se compreendermos que Cindy Campbell, a irmã do DJ Kool Herc, responsável pela festa cunhada como o nascimento da cultura Hip Hop, dançava breaking, ou seja, era bgirl e grafiteira.

Rose (2021) relata em seu livro *Barulho de Preto* que, desde o início da cultura Hip Hop, havia bgirls na cena do Breaking que contribuíram e tensionaram os espaços, eventos, encontros e batalhas. Aliás, ela afirma que tanto existiam bgirls em *crews* (grupo/coletivo de breaking e dos demais elementos da cultura Hip Hop) predominantemente masculinas como a *Rock Steady Crew*, mas também *crews* formadas somente por mulheres, como as *Dynamic Dolls*. Rose relata as divergências, debates e tensionamentos entre os bboys ao serem questionados sobre a presença e participação de mulheres no Breaking.

Namorando os jogos Olímpicos ao longe, diante da evolução da dança e técnica dos seus competidores homens, além de sua projeção, desenvolvimento e alcance no circuito global competitivo, o Breaking precisava investir nas bgirls, para qualificá-las ao mesmo ponto da espetacularização e virtuosidade dos bboys. Assim poderia ampliar/melhorar suas chances de conseguir uma tão sonhada vaga nas Olimpíadas.

O Breaking é uma cultura artística competitiva com uma estrutura e dinâmica que habita a intersecção entre a disciplina e a rotina de atletas ao mesmo tempo em que habita um ativismo transgressor artístico político e de cunho social. Ao ser contemplado e receber a oportunidade de se tornar uma categoria olímpica, confirmando essa possibilidade através do anúncio nas Olimpíadas de 2020, a comunidade do Breaking que estava vivendo os bastidores de todo esse processo para sua inserção nas olimpíadas, apenas teve o aval para concluir e finalizar o que já vinha desenvolvendo e preparado até ali. Porém, para aqueles que estavam alheios ao processo, que foram deixados de fora dele ou não foram convidados para participar de sua construção (como foi o caso da maioria dos países dito de terceiro mundo), o anúncio em 2020 os pegou de surpresa.

No Brasil, por exemplo, os quatro anos precedentes para as olimpíadas de 2024 foram recheados de conflito por toda a parte. Houve falta de organização, diálogo, jogo político, interesses obtusos, inúmeros desgastes e afins. O resultado é que, mesmo com *breakers*⁹ pertencentes ao circuito internacional de competição, no auge de suas carreiras e com plenas condições de participar dos jogos olímpicos, o Brasil perdeu os prazos e datas para conseguir conciliar sua própria agenda com a agenda do comitê olímpico.

Para sua inauguração nos jogos olímpicos, o Breaking definiu o *Trivium* e o *ThreeFold*¹⁰ como sistema oficial de julgamento para seus eventos e campeonatos. Ambos os sistemas já vinham sendo formulados há um tempo. O intuito de sua criação era poder ajudar no nivelamento dos campeonatos e eventos internacionais que começaram a compor um circuito global de competição, cujo encerramento anual, geralmente, culmina com um mundial individual de bboys e bgirls patrocinado por uma grande marca de energéticos.

A dança breaking é composta por: *toprock* (movimentos que em sua maioria acontecem no nível alto); *footwork* (o elemento que caracteriza e é a marca de representatividade dessa dança, que se configura em um sapateado executado geralmente no nível baixo); *freeze* (movimento de congelamento); *power moves* (movimentos de força, giros e que geralmente possuem um alto grau de complexidade em sua execução). Esses fundamentos, em um ambiente competitivo, devem ser executados com nitidez e precisão, de maneira criativa e única, em diálogo e consonância com a música, de modo a expressar, transmitir e comunicar a subjetividade, unicidade e potência do *breaker* diante e em comparação de outro *breaker* adversário.

Devido aos recortes socioculturais de gênero e sexualidade, aos padrões estéticos e de comportamento pré-determinados e definidos sobre e para o gênero feminino, as bgirls, para fazerem parte da cultura do Breaking, desde sempre precisaram transgredir e desafiar o status quo social, dentro e fora da comunidade da dança. Esse

⁹ Pessoas que dançam Breaking e fazem parte de sua comunidade enquanto bboys e bgirls.

¹⁰ Para mais informações sobre esses sistemas de análise e júri. Disponível em: <https://danceadjudicationnetwork.com/judging-systems/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

enfrentamento diz respeito a muitas vezes silenciar e suportar inúmeras violências sobre seus corpos, intelecto, emocional e expressividade artística, às vezes, até mesmo se auto-violentar e violentar suas congêneres. E tudo isso para conseguir minimamente progredir em sua carreira enquanto bgirl.

Há muitos pactos forjados, apagamentos, abafamentos e invisibilizações de contextos e situações de opressão, agressão e violência que vão sendo ignorados para que sejam esquecidos, silenciados por medo de retaliações e também falta de informação e conhecimento sobre como proceder nos casos ocorridos. A comunidade do Breaking, composta por uma maioria do gênero masculino, também faz com que tantos outros pactos de silenciamento, cumplicidade, parceria e acobertamento de contextos e situações de opressão e violência sejam “empurrados para debaixo do tapete” pelos bboys, suas *crews*, *crews* parceiras, simpatizantes etc.

No Brasil, as bgirls, durante a última década, criaram um grupo via whatsapp e nas redes sociais que servem como rede de apoio, divulgação, troca e discussão sobre o universo do Breaking no Brasil e no mundo. Através desses canais de comunicação tem se produzido e promovido algumas ações em coletivo de prevenção, denúncia e educação sobre violência contra mulher e o Breaking.

A comunidade do Breaking, ao falar sobre a estética e expressividade de sua dança, traz muito como características suleadoras a força, a velocidade, a precisão e o alto grau de complexidade de execução dos movimentos em consonância com a música. Até aqui, os fundamentos e demais características permanecem dentro de uma categoria neutra, a-gênero. Porém, nas práticas e dinâmicas das relações, durante os momentos que essas ocorrem (independentemente do contexto e ocasião), há uma expectativa que as bgirls correspondam performaticamente equivalente aos bboys. Essa performance equivalente lhes assegura um certo status e passabilidade na comunidade, muito associada a respeito e exercício do poder. Porém, se pararmos para observar com mais acuidade, perceberemos que essas relações em sua grande maioria acabam por reproduzir, tal qual um fractal na biologia, *ipsis litteris* os contextos e relações de poder definidos pelo contrato racial e patriarcalismo falocêntrico.

Faço essa reflexão baseada na observação e questionamento sobre quem tem ocupado os cargos de poder de fato dentro da comunidade do Breaking, quem, a partir de seu status e posição, define e dita as regras, planejamento, decisões, eventos, bastidores e orquestra as dinâmicas e os circuitos dos eventos e contextos da comunidade do Breaking, determinando inclusive quem participa ou não da cena.

Se voltarmos no tempo e pegarmos as imagens da competição de breaking durante as Olimpíadas de 2024 na França, veremos um júri composto por nove integrantes, tendo no máximo duas mulheres fazendo parte dessa composição. Será que não há bgirls consagradas, éticas, perspicazes e competentes o suficiente para compor ao menos 40% do corpo do júri do campeonato? As *pick-ups* foram orquestradas por dois DJs homens, igualmente. Sem desmerecer a carreira e qualidade desses profissionais, mas não há uma DJ tão boa quanto eles que pudesse dividir o espaço? Ainda mais diante de um momento tão único e grandioso para a categoria? Ou ao menos um dos MCs do evento? Isso sem falar que, diante de uma cultura criada por negros e latinos amefricanos¹¹, termos apenas os Estados Unidos com representantes nessa competição (mesmo este sendo o precursor dessa cultura), é no mínimo curioso e frustrante para o restante da América inteira.

Também foi possível observar um certo embranquecimento de toda a estrutura competitiva e organizadora do Breaking. Apesar disso, tivemos um bboy com descendência aborígine como competidor australiano, e um bboy da (ainda colônia francesa) Martinica como um dos bboys que estava representando a França, por exemplo. Dentre as bgirls, também pudemos observar algumas mestiças (pardas ou amarelas), representando superpotências. No entanto, nenhuma preta retinta de fato. O que também nos leva a refletir sobre onde estão as mulheres negras dentro da cultura do Breaking.

Esses corpos negros e mestiços que tiveram ali o seu quinhão de fama e consagração, também foram, em certa medida, mais uma vez, as marionetes do sistema, promovendo através da espetacularização de suas danças e corpos, a

¹¹Trago a palavra amefricano em referência ao conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez em que esta defende que as Américas foram construídas e possuem suas culturas muito influenciadas pelos africanos que chegaram nesse continente durante seu período de colonização.

consagração de grandes corporações e potências nacionais. Essas mesmas potências, no cotidiano do dia a dia, promovem a eliminação e controle dos corpos dissidentes, considerados abaixo da linha da humanidade, ou seja, aplicam e vivem sob os auspícios do contrato racial e patriarcalismo falocêntrico.

Então chegamos a bgirl australiana. Doutora em Hip Hop, ela foi a melhor do seu circuito de classificação na Oceania. No entanto, ainda assim, sua performance e desempenho estavam muito aquém de todas as demais competidoras. Sabendo disso previamente e sem querer perder essa grande oportunidade, talvez a sua única participação na única olimpíada em que o Breaking participou dos jogos olímpicos da história da humanidade até o presente momento, ela escolheu jogar com os dispositivos de subjetividade e criatividade para tentar ter alguma chance com as demais bgirls. Desse modo, quis trabalhar com as características de sua identidade australiana e os inúmeros *stances* (assinaturas) de movimentos clássicos e ou muito marcados ao longo da trajetória da cultura do Breaking. Porém, apesar de sua boa vontade e intenção, sua performance impactou o público de uma outra maneira, e seus gestos e expressões viraram alvos de memes, muita exposição, críticas e chacotas nas redes sociais.

A polêmica sobre sua performance e atuação tomou tamanha proporção dentro e fora da comunidade do Breaking que acabou por abafar e nublar toda a espetacularização e virtuosidade dos demais competidores e participantes do evento olímpico de Breaking. Entre mensagens de apoio e suporte para sua capacitação na dança do Breaking por renomados nomes da cultura Hip Hop, e ataques pejorativos, humilhantes e furiosos, questionando sua performance enquanto apropriação cultural, até a organização dos jogos olímpicos foi questionada sobre o processo e circuito de classificação para participação dessa categoria nas olimpíadas.

A Austrália e sua comissão desportiva, diante do contexto e situação, organizaram uma recepção de boas-vindas e apoio a sua atleta que, em meio a fúria e não empatia pública, serviu ainda mais como combustível para os ataques cibernéticos e midiáticos.

Na rede de bgirls do Brasil, o debate foi intenso e questões valorosas foram levantadas. Com tantos breakers incríveis no mundo, devido a uma organização pretensamente neutra e justa, foi justamente a bgirl australiana que conseguiu a vaga para estar nas olimpíadas. Bgirl de um país categorizado como de primeiro mundo, que foi colonizado por holandeses e ingleses os quais promoveram massacres contra a população originária e aborígine do país e até hoje vivem sob as insígnias do contrato racial. Também foram levantadas questões relacionadas à apropriação e à tradição cultural do Breaking na Austrália e também em outras partes do mundo. Enquanto isso, lembremos que do continente americano, só tivemos representação dos Estados Unidos.

Essas questões nos possibilitam refletir contiguamente sobre lugar de fala e quem tem autorização/condição e afins para transmitir essa cultura oral. Quem são e onde estão as pessoas habilitadas que disponibilizam essa autorização? Ainda, sendo uma cultura popular que prega o seu compartilhamento e regozijo para todos e todas, a cultura Hip Hop e do Breaking, ao entrar e ter contato com outras culturas, se conflui com elas, adquirindo para si especificidades delas. Outra questão interessante abordada foi: se fosse um bboy, será que a repercussão de sua dança e expressividade artística teria tomado a mesma proporção?

Para além da subjetividade exposta pela bgirl australiana, um aspecto de diferença que ficou latente em sua dança em detrimento de todas as demais foi a falta de *power moves* e a lentidão na execução de suas movimentações em detrimento às outras bgirls, que possuíam uma performatividade de altíssimo nível (inclusive muito além da maioria dos breakers da própria comunidade da cultura), com capacidade para conquistar resultados muito prósperos, e até mesmo títulos, em competições e disputas a-gênero.

Essa constatação nos proporciona uma outra reflexão: se a evolução de um esporte parte da sua complexificação nas habilidades e virtuosidade de seus atletas, o Breaking, em se tratando de uma dança competitiva, de uma cultura ativista de transgressão e que questiona o status quo social, onde deixou parar seus princípios e estratégias de sobrevivência, imprevisibilidade e criatividade? Porque o

reconhecimento performativo, alta valorização e projeção global de um(a) *breaker*, quase que somente, se dá a partir de seu alto rendimento, complexificação e virtuosidade com *power moves*?

Início, meio, início¹² e a pedra que Exu lançou

Ao iniciar esta jornada pela encruzilhada da cultura do Breaking nas olimpíadas de 2024 e o caso da *bgirl* australiana, pensando nas qualidades e características da divindade Exu e nas potencialidades e perspectivas que a encruzilhada nos oferece, a intenção deste trabalho foi de fato provocar e refletir sobre os aspectos e fatores que perpassam e tensionam a cultura do Breaking e sua inserção nos jogos olímpicos enquanto desporto.

Sem pretender chegar a alguma conclusão em si, me interessei mais em debruçar e analisar as variáveis em diálogo com você, leitor e leitora. Assim, diante do que foi exposto, é possível perceber que a globalização da cultura Hip Hop e do Breaking, ao se expandir e tomar as proporções que tomou, enfrenta inúmeros tensionamentos relacionados ao esvaziamento dos seus princípios cosmoperceptivos afrocentrados e uma intensificação sobre determinadas estereotípias, alimentadas e alicerçadas pelo capital, indústria cultural e lógica de produção e consumo. Também se torna importante observar quem está por trás das grandes marcas e corporações que têm alimentado, movido e lucrado com a cultura do Breaking. Para além disso, vale a pena se perguntar quais os ganhos e benefícios para a cultura? E quem da cultura tem, de fato, se estabelecido e beneficiado com toda a projeção, desdobramentos e lucros adquiridos a partir do que ela tem proporcionado e reverberado? Ainda, quais tomadas de decisão devem ser feitas a partir do que vem se apresentando? Por quem ou quais pessoas e coletivos? Quais caminhos os membros da comunidade devem trilhar e seguir? Como disseminar a cultura, seus princípios e fundamentos, respeitando suas origens e recortes, de forma equânime e sensível às inúmeras subjetividades e unicidade de cada ser, sem incorrer no risco de desumanizá-los, violentá-los e, até mesmo, matá-los socialmente?

¹² Frase de Antônio dos Santos Bispo (Nêgo Bispo), intelectual quilombola, ao falar sobre a ciclicidade na perspectiva e cosmopercepção africana na cultura afro-brasileira.

Há muitos membros da comunidade do Breaking que, ao irem contra a participação dessa cultura nas olimpíadas, temiam exatamente a ampliação da deturpação e esvaziamento da cultura do Breaking em apenas um dos seus recortes de atuação e potência: a questão competitiva. Por mais que a competição exerça uma certa centralidade e importância dentro das dinâmicas, estrutura e relações da cultura e da comunidade do Breaking, esse elemento serve para potencializar os sujeitos em suas buscas e aprimoramentos de si, provocar e desdobrar novos e outros conhecimentos a serem compartilhados em comunidade e coletivo, produzir movimento e estimular a criatividade.

Para além desses fatores elencados acima, também fica a reflexão de que até nas olimpíadas a bgirl australiana, dentro dos eventos promovidos pela cultura, foi acolhida e pôde confluir conjuntamente com a comunidade. Se não fossem os jogos olímpicos, mas um outro campeonato de Breaking, isso não teria acontecido, inclusive porque se criaram estratégias para que ao final os *breakers* em sua totalidade pudessem estar mais e melhor nivelados dentre as mesmas chaves apresentadas já desde o início do campeonato, ainda na primeira fase.

Independentemente dos atritos e debates internos à comunidade, sendo estes sob e sobre os fatores e tensionamentos que interseccionam nossas dinâmicas, ações, relacionamentos e estrutura (e que precisam sim serem vistos, revistos, discutidos, refletidos, reformulados, superados e transformados), todos os *breakers* e membros da comunidade desejaram que as olimpíadas servissem de trampolim e alavanca para um novo momento do Breaking no mundo. E que esse momento pudesse vir recheado de oportunidades e desdobramentos para, pelo menos, uma grande parte dessa comunidade. Mas como um bolo que cozinha sem fermento ou de maneira inadequada, nossa participação nas olimpíadas flopou¹³.

De muitas coisas bacanas, performances fantásticas, músicas incríveis e uma certa diversidade de corpos, idades e nações nas categorias competitivas do Breaking nas olimpíadas, o que ficou vívido na mente do senso comum foram os memes e performances da bgirl australiana a partir de uma ótica pejorativa.

¹³ Gíria que significa não atingir as expectativas, fracassar ou ainda não obter o sucesso.

Exu, Senhor das encruzilhadas, com o *plot twist*¹⁴ da bgirl australiana, fez a todos os amantes da cultura do Breaking e seus membros, do iniciante ao mais velho, se posicionarem na arena da vida e do ciberespaço. Num prazo entre a perplexidade no testemunho, a risada jocosa e a reflexão sobre o que se passou e transcorreu dos fatos, para muitos que andavam sob os holofotes de denúncias e conflitos de violências contra a mulher, veio um alívio para respirar e se refazer. Para tantos outros, veio o choque diante da tamanha violência dos ataques na internet e retrocesso dos planos traçados para uma guinada em seus projetos e carreira profissional, que nem chegaram a acontecer. E para um grupo seletivo, veio a indiferença em detrimento a qualquer uma dessas circunstâncias, uma vez que membros integrantes do pacto racial, patriarcalistas heteronormativos e falocêntricos, não são afetados por esse jogo e regras, as quais foram criadas para que em nenhuma circunstância ou contexto sequer eles possam ser afetados negativamente.

Exu nos ensina a ter atenção ao traçar nossos planos e trajetórias. A considerar o imprevisível e se manter sob a régua da ética e do bom caráter. A agir no momento certo, sem demasiada pressa e nem preguiça. A manter a boa fé na capacidade da humanidade de se refazer e progredir, mas sempre manter o pé atrás com um outro ou próximo. A ser criativo e estratégico diante das surpresas inesperadas da vida.

Eu, ao acompanhar os jogos olímpicos, passei pela perplexidade, pela risada jocosa e pelo peso na consciência diante do abismo que se abriu logo em seguida, em meio à profusão da enxurrada de informações, dos meus estudos e pesquisa acadêmica, vivências e experiências na dança e também enquanto bgirl. E você? Quais lugares você habitou nessa encruzilhada?

REFERÊNCIAS

COSTA, Ivan H. **Ifá, o Orixá do Destino**. 1ª edição. Editora Ícone, 1995.

Cindy Campbell: First Lady of Hip Hop. Disponível em: <https://www.djkoolherc.com/copy-of-koll-herc> . Acesso em 10 jan. 2025.

¹⁴ Expressão em inglês para reviravolta em tramas, filmes, livros, séries, dentre outros.

HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. tradução: Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

JOHNSON, Imani K. **Dark Matter in Breaking Cyphers**: the life of africanist aesthetics in global Hip Hop. [recurso eletrônico]. US: Oxford University Press, 2022. e-book.

MARTINS, Leda M. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2ª ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

MILLS, Charles W. **O contrato racial**: Edição comemorativa de 25 anos. tradução: Teófilo Reis, Breno Santos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

ROSE, Tricia. **Barulho de Preto**: rap e cultura negra na América contemporânea. Trad. Daniela Vieira, Jaqueline Lima Santos. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021. e-book.

ROBINSON, Cedric James. **Marxismo Negro**: a criação da Tradição Radical Negra. tradução: Fernanda Silva e Sousa, Caio Netto dos Santos, Margarida Golsztajn e Daniela Gomes. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2023 [1983].

SCHLOSS, Joseph G. **Foundation**: B-boys, B-girls and Hip Hop Culture in New York. US: Oxford University Press, 2009. e-book.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

VARGAS, João. **Por uma Mudança de Paradigma**: Antinegritude e Antagonismo Estrutural. Revista de Ciências Sociais. Fortaleza, v.48, n.2, pg. 83-105, jul/dez, 2017.



**UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A DANÇA BREAKING COM FOCO
NAS PROPRIEDADES DOS PISOS:
ENTENDENDO AFFORDANCES COMO REPRESENTAÇÕES
PROPORCIONADORAS DE AÇÕES INCORPORADAS CONTRA O
ENATIVISMO**

**UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL BREAKING CON ENFOQUE
EN LAS PROPIEDADES DEL PISO:
ENTENDER LAS AFFORDANCES COMO REPRESENTACIONES QUE
PROPORCIONAN ACCIONES CORPORIZADAS CONTRA EL ENACTIVISMO**

**A METHODOLOGICAL PROPOSAL FOR BREAKING FOCUSING ON THE
PROPERTIES OF THE FLOOR:
UNDERSTANDING AFFORDANCES AS REPRESENTATIONS THAT
PROVIDE EMBODIED ACTIONS AGAINST ENACTIVISM**

Bergkamp Pereira Magalhães¹

<https://orcid.org/0000-0002-1423-7661>

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar uma base teórica-filosófica com exemplos práticos para propor uma metodologia para a dança *Breaking* com foco nas propriedades dos pisos, oferecendo um modelo de criação e adaptação de movimentos fundamentado em conhecimentos proposicionais. Para isto, este artigo argumenta contra a tese enativista de que as *affordances* constituem metafisicamente a percepção, defendendo que elas devem ser entendidas como representações conceituais proporcionadoras de ações incorporadas. Para esta reformulação, aqui denominada *affordances**, faz-se uma análise crítica das noções de *know-how*, *skill*, acuidade motora e experiência não-conceitual, mostrando que a ação intencional depende de conhecimento proposicional sobre o que é dado na percepção.

Palavras-chave: affordances, enativismo, representacionismo, breaking, não-conceitualismo.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica (PPGLM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisa em andamento na área de Filosofia com ênfase em Filosofia da Mente e foco na relação entre percepção e conceitos, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Horácio de Sá Pereira. Bolsista FAPERJ Doutorado Nota 10. Atua profissionalmente como *B-boy* no grupo Bairro Feliz Crew e é ativista da Cultura Hip-Hop.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es presentar una base teórico-filosófica con ejemplos prácticos para proponer una metodología para el Breaking centrada en las propiedades de los pisos, ofreciendo un modelo de creación y adaptación de movimientos fundamentado en conocimientos proposicionales. Para ello, este artículo argumenta en contra de la tesis enactivista de que las affordances constituyen metafísicamente la percepción, defendiendo que deben entenderse como representaciones conceptuales que proporcionan acciones incorporadas. Para esta reformulación, denominada aquí *affordances**, se realiza un análisis crítico de las nociones de *know-how*, *skill*, agudeza motora y experiencia no-conceptual, demostrando que la acción intencional depende del conocimiento proposicional sobre lo dado en la percepción.

Palabras clave: affordances, enactivismo, representacionalismo, breaking, no-conceptualismo.

ABSTRACT

This article aims to present a theoretical-philosophical foundation with practical examples to propose a methodology for Breaking dance focused on floor properties, offering a model for creating and adapting movements based on propositional knowledge. To this end, the article argues against the enactivist thesis that affordances metaphysically constitute perception, defending instead that they should be understood as conceptual representations that provide embodied actions. For this reformulation, here termed *affordances**, a critical analysis of the notions of know-how, skill, motor acuity, and non-conceptual experience is conducted, demonstrating that intentional action depends on propositional knowledge about what is given in perception.

Keywords: affordances, enactivism, representationalism, breaking, non-conceptualism.

Introdução:

O conceito de *affordances* foi criado por James J. Gibson em (1966) e (1979) como um conceito central em sua abordagem ecológica da percepção, sendo posteriormente absorvido pela recente teoria enativista da cognição, devido a afinidades teóricas. A definição padrão de *affordances* é: “a possibilidade de ação

conforme é diretamente percebida em um objeto” (Kronsted e Gallagher, 2021, p. 36). Segundo essas visões, *affordances* seriam proporcionadoras de ações percebidas diretamente no ambiente sem a mediação de representações conceituais, pois constituem metafisicamente a percepção (Pereira, Souza e Barcelos, 2023, p. 522). Trata-se de uma ruptura com a noção de conteúdo representacional da percepção (Pereira *et al*, 2023, p. 519) entendido como análogo a atitudes proposicionais que apresentam o mundo de acordo com determinadas condições de satisfação (Pereira *et al*, 2023, p. 521). Conteúdos deste tipo são passíveis de veracidade ou falsidade. Logo, por supostamente constituir a percepção e ser destituído de conteúdo proposicional, *affordances* não seriam passíveis de veracidade ou falsidade. Esta visão enativista da cognição é corroborada por uma série de artigos da área de filosofia, impactando diversas outras áreas incluindo a dança. Mas, se as *affordances* constituem metafisicamente a percepção, sem a possibilidade de erros predicativos, como compreender uma ação errada?

Este artigo visa mostrar que um modelo de experiência representacionista pode oferecer respostas melhores para esta questão, pois defende que o enativismo se equivoca ao afirmar que *affordances* constituem metafisicamente a percepção. No entanto, o potencial da noção de *affordances* comprovado pela disseminação do conceito torna relevante acrescentar mais uma contribuição para a construção e transformação do mesmo, ao invés de descartá-lo totalmente. O que apresentaremos como *affordances**. Este artigo se baseia na brilhante crítica ao enativismo feita em 2023 no artigo *Por que somos o nosso cérebro: o enativismo posto em questão* que compreende que *affordances** “são representações de objetos e propriedades como constantes perceptuais que constituem objetos e propriedades, como proporcionadores de ações incorporadas, não o inverso” (Pereira et al, 2023, p. 522 – grifo do autor). Neste sentido, a percepção não é constituída metafisicamente por *affordances*, é o contrário. **Como** aqui tem caráter proposicional.

E onde fica a dança *Breaking* da cultura *Hip-Hop* nessa batalha teórica-filosófica? Obviamente, dançando! Incorporando ações em pisos com propriedades diversas. Identificando e se adaptando às diferentes *affordances**. A

dança *Breaking*, como uma ação incorporada, lida diretamente com a noção de *affordances* em sua estrutura. Trata-se de uma dança que valoriza quem consegue dançar em pisos que variam do concreto ao mármore, do papelão ao linóleo emborrachado. Pois a manifestação da habilidade de se adaptar a diferentes condições requer um repertório amplo de movimentos básicos e originais, bem como estratégias de como executá-los, algo que também é valorizado nesta dança.

Por tudo isso, o presente artigo possui quatro partes. A primeira apresentará o conceito de *affordances* segundo a abordagem ecológica de Gibson e a visão enativista. A segunda parte irá argumentar contra Gibson e o Enativismo, mostrando que *affordances** não constituem metafisicamente a percepção, mas são estruturadas por conceitos de objetos e de propriedades em conhecimento proposicional. Para isso será trabalhados os conceitos de *Know-How*, *Skill*, acuidade motora e experiência não-conceitual. A terceira parte apresentará o conceito de *Affordances** entendido com sua nova base teórica no contexto da dança *Breaking*. A quarta e última parte propõe um método para a dança *Breaking* com foco nas propriedades dos pisos a partir da teoria das *affordances**. O objetivo é pensar uma metodologia representacionista em resposta à técnica enativista para criação de movimentos pensada em 2021 pelo renomado defensor do enativismo Shaun Gallagher em parceria com o dançarino de *Breaking* e filósofo Christian Kronsted.

***Affordances* constituindo a percepção**

A abordagem ecológica de James J. Gibson tem um objetivo bem definido: desenvolver uma teoria não dualista da percepção, tendo *affordances* constituindo metafisicamente a percepção por funcionarem como conexão entre animal e ambiente, proporcionando ações incorporadas. Entretanto, Gibson recusa entendê-las como mediadoras. Propõe o contrário, que são uma solução para o clássico problema do dualismo entre mente e corpo. As ações dos corpos dos animais estariam inteiramente conectadas com o ambiente percebido, sem a necessidade de conteúdos representacionais passíveis de veracidade ou falsidade. Gibson explica esta conexão entre animais e ambiente:

As *affordances* do ambiente são o que ele *oferece* [*offers*] ao animal, o que ele *provê* [*provides*] ou *fornece* [*furnishes*], seja para o bem ou para o mal. O verbo *proporcionar* [*to afford*] é encontrado no dicionário, mas o substantivo *affordance* não. Eu o inventei. Quero dizer com isso algo que se refere ao ambiente e ao animal de uma forma que nenhum termo existente faz. Implica a complementaridade do animal e do ambiente (Gibson, 1979, p 119 – tradução minha e itálico do autor).

A referência ao que nenhum outro termo faz indica uma complementaridade entre o corpo do animal e o ambiente que o cerca. Um entrelaçamento entre a mente, como unidade entre cérebro e corpo, e o mundo no qual o corpo também faz parte. O conceito implica a investigação da relação ecológica dos animais com o ambiente e as possibilidades de ações neste ambiente percebido pelo animal. Na abordagem de Gibson, entender a relação entre animais e o ambiente de uma perspectiva dualista é um problema ecológico, por isto ele pretende suspender o dualismo.

A visão de Gibson é que as mudanças na estrutura do planeta Terra provocadas por ações do ser humano estão alterando as *affordances* em benefício da espécie humana e detrimento das demais formas de vida por consequência (Gibson, 2015, pp. 121-122), pois as *affordances* podem beneficiar ou prejudicar uma ação (Gibson, 2015, p. 119). Por exemplo, um piso de concreto proporciona que pessoas andem, mas não proporciona que animais cavem para construção de moradias. Sua abordagem possui preocupação ecológica. Contudo, sua resposta ao problema abre mão da distinção entre conceitos e percepções, afirmando que valores e significados são externos a quem observa. Quem percebe o mundo com o corpo, percebe diretamente nas superfícies seus significados e valores por meio de *affordances* que proporcionam ações sem a necessidade de estruturação conceitual. É justamente com base nesta premissa que Gibson pretende resolver o problema do dualismo entre mente e corpo. Gibson pensa:

Como passamos de superfícies para *affordances*? E se há informação na luz para a percepção de superfícies, há informação para a percepção do que elas proporcionam? Talvez a composição e o layout das superfícies constituam o que elas proporcionam. Se sim, percebê-las é perceber o que elas proporcionam. Esta é uma hipótese radical, pois implica que os “valores” e “significados” das coisas no ambiente podem ser percebidos diretamente. Além disso, explicaria o sentido em que valores e significados são externos ao observador (Gibson, 1979, p 119 – tradução minha).

A hipótese é que valores e significados estariam nas próprias coisas ao serem percebidos no ambiente. Levando em conta que a percepção é constituída por *affordances*, é ao perceber diretamente as superfícies que estes significados e valores apareceriam como informações proporcionadoras de ação incorporada. Por exemplo, quando um animal percebe uma superfície terrestre com as propriedades de ser horizontal, plana, estendida e rígida, tal superfície aparece para o animal como possuindo *affordances* de suporte, o que costuma ser chamado de piso (Gibson, 2015, pp. 119-120).

É importante notar que as *affordances* de suporte aparecem na relação entre o animal específico que percebe e a superfície em questão, mesmo que algumas destas *affordances* sejam comuns para toda a espécie. Para Gibson, “elas são únicas para aquele animal. Elas não são apenas propriedades físicas abstratas. Elas têm unidade em relação à postura e ao comportamento do animal que está sendo considerado. Então, uma *affordance* não pode ser medida como medimos na física” (Gibson, 1979, p. 119 – tradução minha). Se o animal em questão for um cão de pequeno porte, um piso de um metro quadrado proporciona o suporte para ele se deitar. Porém, se o animal for uma pessoa de aproximadamente dois metros de altura, um piso de um metro quadrado não proporciona suporte para ela se deitar. Talvez proporcione ficar em pé. Por isso, o corpo do animal está diretamente conectado com as *affordances* que o ambiente pode proporcionar, visto que é uma relação. Dependendo da situação, o piso fornece suporte para o animal deitar, andar, correr ou dançar. Para Gibson, é o corpo que percebe diretamente o mundo por meio dessas *affordances*, agindo pelo ambiente à medida que as percebe e percebendo à medida que age. Esse status que o corpo adquiriu na abordagem ecológica de Gibson fez o conceito de *affordances* ser absorvido pela teoria enativista da cognição. Visão que tem como preocupação central criticar a noção de representação mental defendida pelo cognitivismo de Jerry Fodor em (1975) e (1983). Mesmo que o enativismo não seja uma teoria com apenas uma visão argumentativa, sendo possível encontrar três fases (Gallagher e Bower, 2014, p. 233), a noção de representação é o principal foco.

A crítica ao conteúdo representacional através da ideia de que a cognição é uma ação incorporada, inspirada na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (Varela, Thompson e Rosch, 1991, p. XV), acabou por absorver o conceito de *affordances* em seus argumentos. Para enativistas, “*affordances* consistem nas oportunidades de interação que as coisas no ambiente possuem em relação às capacidades sensório-motoras do animal” (Varela *et al*, 1991, p. 203). A visão entende que a percepção direta de objetos diz respeito às capacidades sensório-motoras do animal que são destituídas de sentido cognitivo. Segundo a teoria, a ocorrência de percepção aconteceria quando “[...] o organismo dominasse o que chamamos as leis governantes da contingência sensório-motora” (O’Regan e Noë, 2002, p. 939). Leis que incluem a noção de *affordances*, pois é na relação do organismo com o ambiente, por meio de ações, que ocorre percepção.

Interpretando *Affordances como representações de objetos e propriedades**

A transformação do conceito por enativistas mantém o sentido pensado por Gibson de *affordances* destituídas de conteúdo representacional em uma relação perceptiva direta entre todo o corpo e o ambiente percebido. No entanto, ao atribuir esta relação perceptiva às capacidades sensório-motoras, entendendo-as como destituídas de conteúdo proposicional passível de veracidade ou falsidade, o enativismo transforma a interpretação sobre as percepções, defendendo a tese de que a percepção é “como um *know-how* sensório-motor desprovido de sentido cognitivo” (Pereira *et al*, 2023, p. 518). A percepção, neste sentido, é um **saber como** sem cognição.

Contudo, esta tese é questionada no artigo *Por que somos o nosso cérebro: o enativismo posto em questão* (2023), fornecendo exemplos concretos em defesa do representacionismo, como o caso do aclamado pianista brasileiro João Carlos Martins que teve suas duas mãos desconectadas de seu córtex sensório-motor em decorrência de um acidente e uma doença, impossibilitando-o de tocar piano fazendo uso de ambas as mãos. Enativistas argumentam que Martins deixou de saber como tocar piano porque a mente seria conectada com todo o corpo, não apenas com o cérebro. No

entanto, o artigo questiona, “quando Martins teve conexões nervosas entre seu córtex sensório-motor e as suas duas mãos desconectadas, ele deixou de saber como se toca piano?” (Pereira et al, 2023, p. 526 - grifo do autor). A resposta diz que a defesa do enativismo neste aspecto é contraintuitiva. “Se levarmos a sério essas queixas de Martins (hipotéticas), o que diríamos? Que Martins deixou de saber como (*know-how*) tocar! *Nonsense*: Martins simplesmente não pode mais fazer o que ele ainda sabe fazer” (Pereira et al, 2023, p. 527 – grifo do autor).

Na visão representacionista, levando em conta que o cérebro não foi afetado pelo acidente nem pela doença, os conhecimentos proposicionais sobre como tocar piano se mantiveram. Afinal, se Martins recuperasse as conexões entre córtex sensório-motor e as suas duas mãos, ele poderia manifestar que **sabe como** tocar piano, assim como **sabe onde** e **sabe quando** tocar piano. Portanto, ele não perdeu o *know-how* de tocar piano porque seu cérebro não foi afetado, ele perdeu a possibilidade de manifestar com o corpo seu *know-how* que está no cérebro. Ele sabe como, mas não pode tocar piano. Situação que seria oposta caso o cérebro fosse afetado por doença ou acidente que prejudicasse suas memórias, como em casos de Alzheimer (Pereira et al, 2023, p. 528), mas não seu corpo. Martins perderia o *know-how* sobre como tocar piano e por consequência não poderia manifestar este conhecimento na ação corporificada de tocar piano.

Complemento o argumento com um caso concreto dentro da dança *Breaking* que aconteceu com a brasileira *B-girl* Branca do grupo *We Can Do It B-girls*. Trata-se de uma árbitra certificada pelo Conselho Nacional de Danças Desportivas cuja prática da dança foi interrompida por complicações de saúde, pois afetou a mobilidade de suas duas pernas. Semelhante a Martins, Branca possui um amplo *know-how* na dança *Breaking*. Como veremos, após perder as conexões entre córtex sensório-motor e suas duas pernas, ela perdeu sua acuidade motora, mas não perdeu seu *know-how* sobre a *foundation* do *Breaking*. A prova é que ela atua como árbitra em eventos oficiais da modalidade *Breaking* com votos coerentes e participa de rodas de conversa sobre como dançar com contribuições significativas.

A relação de ações com conteúdo proposicional também é trabalhada em *Knowing How* (2001) de Jason Stanley e Timothy Williamson. Neste artigo é feita uma análise semântica mostrando que conhecimentos do tipo **saber como** (*know-how*) são proposicionais. A ideia é que **saber como** depende de “diversas formas de saber proposicional, ou seja, saber que quando, como, onde e por que uma proposição é verdadeira (saber-quem, saber-onde, saber-quando e saber o quê)” (Pereira *et al*, 2023, p. 522). Logo, **saber como** possui condições de satisfação, assim como **saber quando** e **saber onde**, sendo passível de veracidade ou falsidade. Os autores complementam o argumento contra a tese enativista no artigo *Skill* (2017), explicando que *know-how* é diferente de *Skill* (habilidade), mesmo que o último não seja independente do primeiro. Ambos os conceitos são tomados como ações intencionais. No entanto, enquanto *know-how* é um tipo de conhecimento proposicional de fatos semelhante a **saber quando** e **saber-onde**, *skill* é um tipo de **disposição para saber** como guiar o próprio movimento de forma apropriada na atividade em questão (Stanley e Williamson, 2017, p. 715).

Ao longo da história da filosofia, *skill* foi frequentemente associada ao *know-how* (Stanley e Williamson, 2017, p. 714), de modo que **saber como** agir foi confundido com a disposição para obter fatos relevantes capazes de guiar o próprio movimento de forma apropriada durante uma atividade específica. Disposição esta que pode ser melhorada por meio de aprendizado de fatos sobre a atividade (Stanley e Krakauer, 2023, p. 3), o que inclui treino e instrução, dado que uma ação com *skill* é guiada “pelo acúmulo contínuo e pela melhoria da aplicação do conhecimento de fatos sobre uma atividade” (Stanley e Krakauer, 2023, p. 2). Esta visão de *skill* pode responder aspectos da capacidade perceptiva e motora, ponto de embate com o enativismo, pois trata-se de disposições para saber proposicionalmente como guiar o próprio movimento de forma apropriada (Stanley e Williamson, 2017, p. 717).

Ademais, se *skill* são disposições em saber fatos relevantes, manifestações de *skill* em ações podem ser descritas como estados de conhecimentos proposicionais mesmo que não ocorra com palavras. Isto porque, o conhecimento de “onde mover a raquete ao devolver um saque, como nadar, onde olhar para evitar ser eliminado, não é

‘discursivo’. Não pode ser explicado em termos não-indexicais. Mas tem conteúdo proposicional. Nem todo conhecimento proposicional é conhecimento discursivo” (Stanley e Williamson, 2017, p. 715 – tradução minha). O ponto é que a associação entre **conhecimento declarativo** como **conhecimento proposicional**, postulada pela neurociência (Stanley e Krakauer, 2023, p. 7), não encontra respaldo. Mesmo com a coincidência de que declarações com palavras contenham conhecimento proposicional de objetos e propriedades, não há uma explicação filosófica que sustente a relação inversa (Stanley e Krakauer, 2023, p. 7). A associação limita o que é conhecimento proposicional.

Outro ponto que merece ser mencionado é a respeito do conceito de acuidade motora. Em 2013, Stanley e Krakauer apresentaram a distinção entre habilidade motora e acuidade motora. Habilidade motora diz respeito ao conceito de *skill*, uma ação intencional. Já a acuidade motora está relacionada a “reduções relacionadas à prática na variabilidade do movimento e aumentos na suavidade do movimento” (Stanley e Krakauer, 2023, p. 8), ou seja, uma descrição das adaptações do corpo em relação à precisão dos movimentos do corpo. A acuidade motora não é uma ação intencional, por isso não pode ser uma *skill*. Seu aprendizado é análogo ao aprendizado perceptual (Stanley e Krakauer, 2023, p. 8). No entanto, para alguém desenvolver a acuidade motora de dançar *Breaking* é preciso **saber como** dançar *Breaking* por meio de conhecimento de fatos sobre esta atividade. É preciso saber que dançar *Breaking* envolve uma relação do corpo com o objeto piso e suas diversas propriedades, independente da origem deste conhecimento, para dançar com o corpo em cima deste piso.

Após treinamento físico somado ao *know-how*, o corpo desenvolve acuidade motora para dançar com pouca variabilidade dos movimentos do corpo e aumento na suavidade dos movimentos, diminuindo a possibilidade de erro da ação. Observe que a acuidade motora neste contexto é resultado de **saber como** dançar *Breaking*. A dependência da acuidade motora em relação *know-how* se evidencia na habilidade motora, já que esta ocorreria por meio do acúmulo de conhecimento sobre a atividade em questão. Habilidade que combinada com a acuidade motora pode gerar um

desempenho ainda mais habilidoso (Stanley e Krakauer, 2023, p. 8). Assim, a acuidade motora é necessária para melhorar a habilidade motora, mas não para **saber como**. No caso da *B-girl* Branca, ela não perdeu o conhecimento de **saber como** dançar *Breaking* como defendem equivocadamente os enativistas. O que ela perdeu foi a acuidade motora das pernas. Ela **sabe como**, mas não pode manifestar esse conhecimento dançando. Stanley oferece um exemplo, que ajuda ilustrar o caso:

Suponha que John, um neurocientista brilhante, nasce paralisado. Ele nunca aprende a engajar sua acuidade motora. No entanto, como Mary preto-e-branco, ele aprende todas as proposições já expressas nos artigos e livros da neurociência ideal. Após uma operação, ele é capaz de se mover. Sua acuidade motora permite que ele apreenda proposições que ele nunca havia apreendido antes, apreensão que finalmente lhe permite andar de bicicleta (Stanley e Williamson, 2017, p. 714 – tradução minha).

John possui todos os conhecimentos de fatos sobre como andar de bicicleta adquirido em artigos e livros. Conhecimentos que poderiam ser sobre qualquer atividade, como tocar piano ou dançar. Contudo, por nunca ter andado de bicicleta, ele não possui acuidade motora sobre essa atividade. A partir do momento que John anda de bicicleta, ele apreende perceptualmente a experiência que lhe permite começar a trabalhar a acuidade motora para a atividade. Dependendo de seu empenho pode desenvolver *skill*. O termo apreensão aqui tem o sentido de ser afetado pelo mundo através da percepção. John **sabe como** andar de bicicleta (através de proposições), mas por não poder apreender esta atividade em nível perceptual (experienciando a atividade), ainda não desenvolveu acuidade motora (precisão de movimentos) na atividade. Note, que o fato de John nascer com paralisia não altera em nada a situação. Apenas seu conhecimento relevante sobre a atividade específica e a falta de experiência com ela importa para o contexto. A mesma situação se aplica a pessoas que nunca tiveram contato com uma atividade específica, mas possui amplo conhecimento teórico sobre ela. Por exemplo, *B-boys* e *B-girls* que possuem acuidade motora no *Breaking* precisam desenvolver outros tipos de acuidade motora caso queiram desenvolver e melhorar a *skill* em outras atividades como tocar piano e andar de bicicleta. O que envolve também *know-how* novo. A acuidade motora em usar o tocar

piano e andar de bicicleta é diferente da acuidade motora da dança. No entanto, certos tipos de acuidade motora podem ser aplicadas em atividades diferentes, como certos movimentos da capoeira e kung fu são usados no *Breaking*².

No caso de Branca a situação é diferente. Com *know-how* ela chegou a desenvolver sua acuidade motora para dançar *Breaking* por meio de treino e adquiriu *skill*. Após ter as conexões nervosas entre seu córtex sensório-motor e as suas duas pernas desfeitas permaneceu com o *know-how*, mas perdeu a acuidade motora. No entanto, não está claro se ela também perdeu *skill*, visto que se trata de disposição para obter fatos relevantes capazes de guiar o próprio movimento de forma apropriada **durante** uma atividade específica. A mesma questão pode ser posta para John. Em posse do *know-how* ideal para andar de bicicleta, ele possui *skill*? A resposta parece apontar que ambos não podem manifestar *skill*, dado que a disposição para saber deve ocorrer durante a atividade. Como ambos não podem executar suas atividades, ambos não podem manifestar *skill*. Mas a posse de *skill* implica necessariamente poder manifestá-la? *B-boys* e *B-girls* que praticam diariamente possuem *skill* quando não estão dançando? A resposta para essas perguntas não são relevantes para os propósitos deste artigo, por isso não serão investigadas. O que devemos nos perguntar é se a acuidade motora associada à percepção é um argumento a favor do enativismo.

Para responder, é preciso entender a relação entre John e Mary no argumento citado. Mary é a protagonista de um experimento mental proposto por Jackson (1982). Diferentemente de John, Mary é uma neurocientista do futuro que não nasceu com paralisia. Ademais, seu *know-how* ideal não é sobre andar de bicicleta, mas sobre a cor vermelha. No entanto, apesar de seu *know-how* sobre a cor vermelha, ela está presa em um quarto preto-e-branco e nunca teve experiência com a cor vermelha. Após sair do quarto, ela vê o vermelho pela primeira vez, assim como John ao andar de bicicleta. Jackson questiona, qual o possível avanço cognitivo de Mary. Stanley afirma que John apreende proposições que ele nunca havia apreendido antes. Para compreender o sentido de apreensão de John, se faz necessário entender o possível avanço cognitivo de Mary. Levando em conta a variedade de teses sobre Mary, assumo a posição de

² Sobre a relação do breaking com a capoeira, consultar (SCHLOSS, 2009, p. 163). Sobre a relação do breaking com o kung fu, consultar (SCHLOSS, 2009, p. 52).

Pereira (2024), de que o ponto central está na diferença entre percepção e cognição. Segundo o artigo:

[...] não estou sugerindo que a melhora de Mary seja uma simples aquisição de um novo *know-how* sem conhecimento proposicional. Pelo contrário, presumo que Mary faz uma melhora cognitiva. Ao adquirir uma nova representação não conceitual da cor vermelha, combinada com seu antigo conceito de vermelho abrigado em um único arquivo mental, Mary aprende a verdade da proposição crucial: ela aprende como é experimentar o vermelho (Pereira, 2024, p. 13 – tradução minha).

A tese é que há uma combinação em um único arquivo mental entre o que apreendido na percepção de maneira não-conceitual e o conhecimento proposicional estruturado conceitualmente. Enquanto o primeiro é analógico, o segundo é digital. Deste modo, a percepção transmite informações codificadas com informações específicas e adicionais. Já os conceitos transmitem informações codificadas apenas com informações específicas. Informações analógicas são codificadas na percepção com muitas informações e determinadas conceitualmente no formato digital com informações reduzidas. Mary possui um arquivo mental da cor vermelha formado pelo seu conhecimento proposicional ideal adquirido no quarto. Como uma pasta, este arquivo abriga muitas proposições sobre a cor vermelha. Após Mary perceber o vermelho em um tomate, tal experiência não fornece um novo conceito de vermelho, mas enriquece o antigo arquivo mental já adquirido no quarto. O que acontece é a combinação entre conhecimento proposicional adquirido no quarto e a experiência perceptual apreendida na discriminação da cor vermelha após a libertação.

Não se trata de um *know-how* novo sem conhecimento proposicional. A experiência perceptual do vermelho é não-conceitual e, como afirmado, *know-how* é um tipo de conhecimento estritamente conceitual. A experiência do vermelho é combinada ao antigo arquivo mental que abriga um conhecimento proposicional ideal de vermelho, incluindo proposições do tipo **saber como, saber onde e saber quando**. Por tanto, Mary já possui o *know-how* de saber como perceber o vermelho antes de sair do quarto, assim como ela sabe onde e quando perceber o vermelho. Após sair do quarto, ela enriquece o conceito de vermelho ao apreendê-lo não-conceitualmente na percepção, repercutindo em todas as proposições abrigadas em um único arquivo

mental. Esse enriquecimento se dá porque Mary adquire o que nenhuma proposição é capaz de fornecer de forma conceitual: verdade sobre como é experimentar o vermelho em primeira pessoa.

Esta apreensão perceptual pode ser observada no caso de John. Ele possui *know-how* ideal sobre como andar de bicicleta em um arquivo mental. Porém, nunca passou pela experiência de andar de bicicleta. Logo, seu arquivo mental que já abriga proposições do tipo **saber como** andar de bicicleta não é enriquecido pela experiência perceptual não-conceitual da atividade em questão. Após adquirir mobilidade, ele pode andar de bicicleta e enriquecer seu antigo arquivo mental. O que falta a John é saber a verdade sobre como é a experiência de andar de bicicleta. John possui *know-how*, mas este não está enriquecido porque ele não apreendeu esta atividade não-conceitualmente. Após recuperar a mobilidade, John adquire acuidade motora que permite começar andar de bicicleta. Ao experimentar andar de bicicleta, John começa a desenvolver acuidade motora combinada com seu *know-how* associado à atividade em questão. Com *skill*, John terá enriquecido muito seu arquivo mental que diz respeito ao conceito de andar de bicicleta. O motivo é que há muitas informações não-conceituais apreendidas na percepção durante uma atividade. Informações experienciadas ao modo de Mary, como por exemplo apreender a pressão dos pedais nos pés. Ao entender a verdade sobre como é andar de bicicleta, John compreende as proposições ideais que possuía em seu antigo arquivo mental sobre a atividade.

Neste ponto, discordo de Stanley na afirmação que John apreenderá novas proposições ao experienciar andar de bicicleta. Ele apreenderá novas percepções não-conceituais que lhe permitirá compreender a verdade sobre antigas proposições. Este trabalho contínuo de enriquecimento do conceito através da experiência é o que possibilita o desenvolvimento de *skill* com acuidade motora, pois é preciso ajustar o corpo para se adequar à atividade. Por meio da relação entre o que é apreendido perceptualmente e as proposições ideais é possível treinar o corpo para desenvolver acuidade motora compatível ao *know-how* ideal, visto que é possível conceituar o quê na experiência está certo ou errado de acordo com as proposições verdadeiras da atividade.

O ponto é que para desenvolver disposição para obter fatos relevantes capazes de guiar o próprio movimento de forma apropriada durante uma atividade específica inclui saber como é experimentar a atividade em primeira pessoa. Um fato que não está disponível em nível conceitual de **saber como**, mas que enriquece o conceito da atividade. Ao enriquecer o arquivo mental, John pode guiar seu próprio corpo para se adequar a seu *know-how*. Conforme guia seu corpo para se adequar ao *know-how*, John desenvolve acuidade motora. Neste desenvolvimento, John irá adquirir *skill* que lhe permitirá guiar o próprio corpo de forma apropriada durante a atividade. A acuidade motora não é conceitual porque não é uma ação intencional e o corpo não precisa diretamente de conceitos para melhorar a precisão do movimento, mesmo que o *know-how* seja fundamental para que John saiba qual ação executar para então desenvolver acuidade motora.

A diferença entre o que é conceitual e não-conceitual se mostra também no caso da *B-girl* Branca. Ela adquiriu *know-how* sobre como dançar *Breaking*, conhecimento enriquecido com a experiência de dançar *Breaking*, com o tempo desenvolveu *skill* e acuidade motora. Após as conexões nervosas entre seu córtex sensório-motor e as suas duas pernas serem prejudicadas, Branca perdeu a acuidade motora e não pode manifestar *skill*. Contudo, mantém seu *know-how* enriquecido não-conceitualmente no cérebro. Ela ainda se lembra como é a experiência de deslizar em um piso de mármore e de concreto enquanto dança, assim como identifica as implicações que cada piso tem nas ações de quem dança. Vale ressaltar que por não possuir acuidade motora sobre a atividade de dançar *Breaking*, caso Branca recupere as suas conexões nervosas, ela deverá levar em conta que o descompasso entre seu conhecimento enriquecido e a acuidade motora será diminuído gradualmente com prática. Caso tente dançar *Breaking* como se possuísse acuidade motora compatível com seu conhecimento enriquecido, poderá sofrer lesões. O mesmo pode ocorrer com pessoas que possuem *know-how* enriquecido, mas perdem a acuidade motora por falta de prática.

Voltemos ao conceito de *affordances*. Segundo Gibson, é ao perceber o ambiente que significados e valores apareceriam como informações proporcionadoras de ação incorporada diretamente na percepção. Já na abordagem enativista, *affordances* são

oportunidades de interação identificadas no ambiente em sua relação com as capacidades sensório-motoras do animal. Identificação que ocorre em nível perceptivo, visto que a percepção só ocorre caso o organismo domine as leis governantes da contingência sensório-motora que incluem a noção de *affordances*. Observe que em Gibson, *affordances* são informações que portam significados e valores. No enativismo, *affordances* são identificadas. Ambas rejeitam que *affordances* sejam constituídas por conhecimento proposicional conceitual, pois tudo aconteceria na percepção. O ponto que defendo é que Gibson está correto em afirmar que *affordances* são informações que portam significados e valor, assim como o enativismo está certo na defesa de que *affordances* são identificadas. Entretanto, ambos estão equivocados sobre a localização das *affordances*. Para diferenciar a interpretação representacional de *affordances* da interpretação de Gibson e enativista, chamarei de *Affordances**.

Neste ponto acompanho Pereira e colegas. *Affordances** “são representações de objetos e propriedades como constantes perceptuais que constituem objetos e propriedades, *como proporcionadores* de ações incorporadas, não o inverso” (PEREIRA et al, 2023, p. 522 – grifo do autor). Elas são constituídas de conhecimento proposicional que pode ser enriquecido. Assim, *affordances** são conceitos que funcionam como arquivos mentais que podem ser enriquecidos não-conceitualmente através da experiência perceptiva. *Affordances**, são representações que carregam informações com significados e valores identificados perceptualmente por meio de conceitos. Para entender isso, voltemos à Branca. Como vimos, ela adquiriu *know-how* sobre como dançar *Breaking*, enriquecido com a experiência de dançar *Breaking*, com o tempo desenvolveu *skill* e acuidade motora. Seu *know-how* de como dançar *Breaking* é um arquivo mental constituído por proposições sobre a atividade, estruturadas por representações de objetos e de propriedades que incluem *affordances**, representações proporcionadoras de ação incorporada.

O objeto piso de mármore, no *know-how* de Branca, é uma constante que proporciona, entre outras coisas, que as pernas deslizem enquanto dança. *Affordances** que podem ser apreendidas na percepção, mas identificadas apenas por meio de conceitos. Levando em conta as especificidades para desenvolver *skill* e acuidade

motora, Branca possui *know-how* bastante enriquecido acerca das *affordances** de pisos diversos, incluindo o mármore e o concreto. Após as conexões nervosas entre seu córtex sensório-motor e as suas duas pernas serem prejudicadas, ela ainda é capaz de identificar as *affordances** da atividade de dançar *Breaking*, como as *affordances** do objeto piso e suas diversas propriedades. O motivo é que Branca não perdeu seu *know-how*, apenas a acuidade motora. O que a impossibilita de experienciar as *affordances** específicas da atividade. Ademais, seu arquivo mental enriquecido associado ao *know-how* de como dançar *Breaking* lhe possibilita julgar não apenas as performances de acordo com os critérios de sua profissão de árbitra de *Breaking*, mas também identificar conceitualmente quais *affordances** estão presentes nesta atividade. O que lhe permite reconhecer pisos e movimentos inadequados.

Agora voltemos ao caso de John que possui um *know-how* ideal sobre como andar de bicicleta, mesmo sem poder desenvolver sua acuidade motora. O que estou defendendo é que antes de John adquirir mobilidade e enriquecer seu antigo arquivo mental, ele já possui o conhecimento de todas as *affordances** por possuir *know-how* ideal da atividade. John sabe que o pedal proporciona a ação de pressionar com os pés, também sabe que o guidão proporciona a ação de ser agarrado com as mãos. John sabe quais são as representações de objetos e de propriedades que podem ser entendidas como proporcionadoras de ações incorporadas. O que ele não pode saber ainda é como é a experiência perceptual com as *affordances** do ambiente, isto é, ele não pode enriquecer não-conceitualmente seu *know-how*. Somente ao adquirir mobilidade que John pode enriquecer seu *know-how* e por consequência as *affordances** desta atividade.

Para finalizar, é importante entender em qual sentido as *affordances** são **como** proporcionadoras de ações incorporadas. Para isto, cabe explicar a distinção entre *de re* e *de dicto*. Neste ponto, acompanho Pereira (2017). O que é apreendido na percepção de maneira não-conceitual não apresenta os objetos e as propriedades com condições de satisfação, logo não são passíveis de veracidade ou falsidade. É o vermelho percebido por Mary. Quando alguém atribui conceitos a estes objetos e propriedades, eles ganham a forma de proposições que podem ser verdadeiras ou falsas. No primeiro

caso, a referência da percepção é dada *de re*, ou seja, através do contato direto com objetos e propriedades presentes antes de serem entendidos **como** objetos e propriedades. Aqui está um sentido em que a percepção é direta e desprovida de representações conceituais. No segundo caso, a referência é dada na forma *de dicto*, com proposições que incluem **onde**, **quando** e **como**. *Affordances** podem ser apreendidas diretamente na percepção com referência *de re*, mas só podem ser entendidas **como** *affordances** em proposições com referência *de dicto*. Por isto, o objeto piso e suas propriedades são entendidas **como** proporcionadoras de ações. Branca percebe o objeto piso com referência *de re*, mas só pode entendê-lo conceitualmente **como proporcionador** das ações na forma *de dicto*. Proposição que poderia ser falsa. Somente a referência *de re* do piso e do corpo não pode fornecer condições de satisfação para compreendermos quando uma ação incorporada está errada. Este é um papel das proposições com conceitos com referência *de dicto*.

Affordances da dança Breaking

Agora que formamos nossa base teórica-filosófica, podemos avançar na investigação de *affordances** no contexto da dança *Breaking* da cultura Hip-Hop. Dança afrodiaspórica e latinoamericana que surgiu sobre os pisos de concreto do Bronx no início dos anos 1970 (ROBITZKY, 2024, pp. 9-10) e hoje ocupa diversos pisos ao redor do mundo, a exemplo do piso adesivado da *Undisputed Masters* e do piso emborrachado das Olimpíadas de Paris em 2024 e *Red Bull BC One*. Para compreendermos a relação da dança *Breaking* com *Affordances**, precisamos entender a noção de *Foundation*. Segundo Schloss:

Foundation é um termo usado por *B-boys* e *B-girls* para se referir a um conjunto quase místico de noções sobre *B-boying* que é passado de professor para aluno. Além dos movimentos físicos reais, inclui a história dos movimentos e a forma em geral, estratégias de como improvisar, filosofia sobre a dança em geral, associações musicais e uma variedade de outros assuntos. A ideia de que uma filosofia central do *B-boy* deve ser tão importante que requer um termo especial diz muito sobre a dança e porque ela é tão significativa na vida de seus praticantes (Schloss, 2009, p. 12 – tradução minha).

De acordo com o que vimos, podemos entender *Foundation* como um tipo de *know-how* específico da dança *Breaking* com um conjunto de proposições básicas. Quando alguém está no aprendizado da *foundation*, o arquivo mental deste *know-how* preferencialmente deve ser ampliado com conceitos e enriquecido com a experiência de dançar para que a comunidade da dança considere que essa pessoa possui *Foundation*. Por se tratar de uma base para a construção de algo, a *foundation* deve abrigar um conjunto de proposições básicas que devem ser combinadas com a ação incorporada. Como define o lendário pioneiro *B-boy* Ken Swift: “*Foundation* é a combinação da abordagem mental, filosofias, atitude, ritmo, estilo e caráter combinados com o movimento” (SCHLOSS, 2009, p. 50 – tradução minha). Para complementar, sugiro que este arquivo mental também abriga a noção de *affordances**. Tanto no sentido de *know-how* que trabalhamos sobre **saber como** acerca de uma atividade específica, quanto no sentido ideológico de *Foundation* que *B-boys* e *B-girls* “devem estar sempre preparados para lidar estrategicamente com diferentes ambientes e situações” (Schloss, 2009, p. 98 – tradução minha).

B-boys e *B-girls* com *skill* manifestam seu conhecimento proposicional e acuidade motora ao conseguir adaptar seus movimentos a diferentes tipos de piso. “É essencial que a performer internalize as características do piso de dança e as dimensões do local e as utilize da forma mais eficaz possível” (Robitzky, 2024, p. 228 – tradução minha). Esta capacidade de adaptação é valorada dentro da comunidade, pois reflete a diversidade de opções de movimentos que alguém possui em seu repertório como vemos em (Schloss, 2009, pp. 95-96) e (Robitzky, 2024, pp. 228-229). Reclamar das condições do piso, em um sentido tradicional, revela mais um problema sobre quem dança do que sobre o ambiente (Schloss, 2009, p. 95). O que não isenta organizações de eventos de fornecer condições adequadas, incluindo um piso minimamente nivelado e sem buracos. Como enfatiza Schloss, “além do valor geral de poder dançar sob diferentes condições, certas superfícies têm valor ideológico adicional com base no fato de serem vistas como especialmente desafiadoras, mais tradicionais ou — no caso do concreto — ambas” (Schloss, 2009, p. 96 – tradução minha). Trata-se de uma cultura que se orgulha de conseguir se movimentar em condições adversas por

conta de seu contexto histórico de opressão. Por isso, dançar em pisos com superfícies de propriedades diversas é um desafio onde *B-boys* e *B-girls* competem para manifestar por meio de ações incorporadas quem se adapta melhor de acordo com a *Foundation*.

Essas superfícies com propriedades adversas podem ser observadas nos pisos padronizados de competições notórias. Por exemplo, taco de madeira na *Circle Kings*, linóleo emborrachado na *Red Bull BC One*, concreto na *Concrete Jam*, laminado na *Outbreak*, pintura emborrachada nas Olimpíadas de Paris 2024 e plotagem na *Undisputed Masters*. A lista é enorme. O mesmo ocorre com os locais de treino que podem incluir decorflex, asfalto, lona, carpete, tatame, laminado, grama, areia, acrílico, mármore e cerâmica. Isto sem mencionar o tamanho do lugar, a inclinação e os possíveis buracos do piso, bem como os possíveis móveis que fazem parte do ambiente. O concreto em específico possui um valor ideológico, porque é um dos pisos com maior desafio, além de ser o tipo de piso sobre o qual esta dança surgiu. Os riscos de erros e lesões são enormes, o que limita bastante as possibilidades de ação. O concreto não proporciona deslizar o joelho nem fazer giros de cabeça sem proteção, por outro lado proporciona fazer *Top Rock* e *Footwork* (Schloss, 2009, p. 97), categorias que consolidaram o *Breaking* como uma nova dança (Schloss, 2009, p. 152). O que nos faz compreender o valor ideológico do concreto.

Para entendermos esta relação que *B-boys* e *B-girls* possuem com as *affordances** das superfícies, voltemos ao *B-boy* Ken Swift. Após observar Ken Swift dançando em uma boate de um jeito diferente, Schloss questionou o que ele estava fazendo. A resposta foi que o piso estava molhado porque derrubaram bebida. Ao invés de optar por não agir, Ken Swift adaptou seus movimentos às condições do ambiente (SCHLOSS, 2009, p. 95). Em entrevista para Schloss, ele explica:

Então é sobre pensar e conhecer seu estoque [de movimentos]. Então eu sei o que fazer. Há pessoas que simplesmente fizeram o que sempre fazem e estragaram metade de tudo porque não se adaptaram. Essa é a beleza de ter muitos movimentos e muitos estilos diferentes. Você deve ter movimentos para concreto, você deve ter movimentos para um piso de madeira. Você deve ter movimentos para linóleo. E você deve saber o que funciona em cada um. E esse conhecimento, isso requer prática. Conhecer e se ajustar ao meio (Schloss, 2009, p. 96 – tradução minha).

Ken Swift é bastante incisivo de que a pessoa precisa saber o que cada propriedade do piso deve proporcionar como ação incorporada. Isto envolve *know-how* para decidir qual movimento aquele piso proporciona para não errar a ação. A falta de conhecimento de como agir em relação à propriedade específica pode resultar em erros. É uma questão de escolher no próprio repertório de movimentos quais possuem propriedades adequadas às propriedades do ambiente. Em pisos emborrachados, movimentos que deslizam podem travar, mas proporcionam estabilidade em saltos para trás. Por outro lado, pisos escorregadios proporcionam movimentos que deslizam, mas não proporcionam estabilidade para saltos para trás (Schloss, 2009, p. 95). Quando alguém arrisca movimentos inapropriados na relação com as *affordances** do piso, executando-os da mesma maneira como sempre fez, segundo Ken Swift “revela um problema ainda mais profundo: o fato de ele ter tentado o movimento sugere que o *B-boy* tinha um número limitado de movimentos em seu repertório e, portanto, não podia se dar ao luxo de sacrificar nenhum deles a fatores ambientais” (Schloss, 2009, p. 96 – tradução minha), ou seja, o *B-boy* ou a *B-girl* manifestam repertório limitado de movimentos. Dito de outro modo, *B-boys* e *B-girls* manifestam um *know-how* limitado de movimentos que deve ser expandido por meio do improviso, da prática e de conhecimentos proposicionais estruturados por conceitos.

Por outro lado, como um pioneiro que ainda dança, Ken Swift possui *know-how* que inclui movimentos adequados para diferentes superfícies, enriquecido com sua ampla experiência em dançar em pisos com propriedades diversas. Sua longevidade o possibilita manifestar *skill* com acuidade motora em suas performances, adaptando suas ações incorporadas ao ambiente. Com este *know-how* enriquecido ele é capaz de perceber cada ambiente, pensar quais movimentos de seu repertório funcionam em relação às *affordances** deste ambiente específico e então, possuindo *skill* e acuidade motora, se movimentar de forma apropriada sem cometer erros. Ken Swift aponta que a escolha errada de movimentos na relação com as *affordances** do piso indica uma limitação de repertório. Limitação identificada conceitualmente.

Concordo e vou mais além, não observar este aspecto importante da *Foundation* limita a adaptabilidade e a criação de movimentos, pois um mesmo movimento pode

ser adaptado para pisos emborrachados e pisos escorregadios, embora outros não. Com conhecimento proposicional das *affordances** que os pisos proporcionam, *B-boys* e *B-girls* podem desenvolver seus repertórios de movimentos de maneira adequada para as diferentes situações. Meu ponto é que não é necessária a experiência não-conceitual de perceber como é dançar *breaking* para saber quais movimentos se relacionam melhor com as *affordances** do ambiente. John poderia ter esse conhecimento proposicional estruturado com conceitos no lugar do conhecimento sobre como andar de bicicleta.

Como um arquivo mental, pode ser enriquecido com a experiência. Ademais, apenas com proposições sobre as *affordances** do piso de concreto é possível saber que as propriedades do piso não proporcionam deslizar de joelho sem proteção. Refletir sobre as *affordances** das propriedades diversas dos pisos pode orientar as ações em treinos, competições, atividades pedagógicas e organizações de eventos. Dado que nesta reflexão é possível escolher intencionalmente o piso do local de dança para proporcionar ou não certas categorias de movimentos, de maneira análoga à escolha da chamada arquitetura hostil. Na posse de uma teoria das *affordances** dos pisos na dança *Breaking*, quem escolhe o piso pode escolher intencionalmente as condições de possibilidades de movimento sobre este piso, a exemplo da Concrete Jam que declaradamente acontece no concreto por questões ideológicas. Sem conhecimento sobre as *affordances**, corre-se o risco de escolher, como piso, um local que restringe muito os movimentos quando o objetivo é, justamente, proporcionar mais possibilidades de movimento.

Uma metodologia para a dança *Breaking*

A estrutura proposicional das *affordances** nos permite pensar uma metodologia para a criação de movimentos novos. Sugiro o desenvolvimento de uma teoria geral das *affordances** específicas da dança *Breaking* na sua relação com pisos de propriedades diversas. *B-boys* e *B-girls* já teorizam individualmente sobre as superfícies dos pisos (Schloss, 2009, p. 98), mas sem uma teoria geral documentada, por se tratar de uma cultura oral. Em posse de uma teoria documentada com os

principais conceitos de propriedades de pisos é possível entender categorias de movimentos que se adequam ou não ao piso em questão, auxiliando praticantes da dança, organizações de eventos e atividades pedagógicas em diversas partes do planeta. Com estes conhecimentos proposicionais, *B-boys* e *B-girls* podem planejar o treino focado em ampliar o repertório com base em categorias específicas de movimentos, organizações de eventos podem escolher um piso adequado e educadores podem propor atividades pedagógicas com maior eficiência. A aquisição deste *know-how* envolve uma compreensão conceitual sobre movimentos com suas respectivas categorias e propriedades.

Para exemplificar, podemos pensar em alguém que pretende dançar em quatro tipos de piso: (1) laminado melamínico (*Outbreak*); (2) madeira tratada (*Circle Kings*); (3) linóleo emborrachado (*Red Bull BC One*); e (4) concreto cru (*Concrete Jam*). Para não influenciar na análise, é importante considerar que todos os pisos estão nivelados e sem obstáculos ao redor que limitam a execução de qualquer movimento, pois o nível e o tamanho do espaço entre os exemplos precisam estar uniformes. Isto porque o nível e o tamanho do espaço também possuem *affordances**. Para dançar adequadamente é necessário que esta pessoa conheça as propriedades de cada piso e as propriedades de cada movimento de seu repertório para então identificar conceitualmente as *affordances** de cada piso. Ou seja, possuir um *know-how* com os conceitos relacionados aos pisos e aos movimentos para reconhecer o que prejudica e o que favorece a ação de dançar. Quanto aos pisos mencionados, podemos observar as seguintes propriedades básicas: (1) liso, duro e impermeável; (2) liso, duro e permeável; (3) aderente, macio e permeável; e (4) aderente, duro e permeável.

Se tratando do piso (1), a pessoa deve levar em consideração que ele favorece deslizar e girar por conta da propriedade de ser liso. No entanto, sua impermeabilidade pode torná-lo ainda menos aderente, deixando o piso escorregadio com suor e roupas com pouca aderência, o que prejudica a estabilidade em movimentos bruscos como saltos. Ademais, a propriedade de ser duro prejudica movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos no chão. Em relação ao piso (2), a pessoa deve levar em consideração que este piso também favorece deslizar e girar por ser liso, assim

como prejudica movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos por ser duro. Contudo, a permeabilidade deste piso evita que ele se torne escorregadio, favorecendo a estabilidade de movimentos bruscos como saltos. Quanto ao piso (3), é necessário considerar que a aderência prejudica movimentos que deslizam e alguns giros, mas favorece a estabilidade de movimentos bruscos como saltos. A permeabilidade não deixa o piso escorregadio, logo não interfere na aderência. A maciez do piso favorece movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos. Já no piso (4), a aderência prejudica deslizar e girar, mas favorece movimentos bruscos como saltos. A permeabilidade também não interfere na aderência. A dureza prejudica movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos.

Em posse desses conceitos, a pessoa que deseja dançar sem cometer erros pode refletir — em relação a cada piso — quais movimentos em seu repertório ela pode manter, excluir, alterar ou fazer uso de acessórios para favorecer a ação. Por exemplo, no piso (1), a pessoa pode manter movimentos que possuam as propriedades de deslizar e girar, como *slides* e alguns *power moves*, porque a propriedade de ser liso favorece a ação. Excluir movimentos que exigem alto grau de estabilidade, como saltos, porque a impermeabilidade deixa o piso escorregadio. E usar joelheiras e cotoveleiras, porque a dureza do piso prejudica movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos. No piso (2), a pessoa pode manter movimentos que possuam as propriedades de deslizar e girar, como *slides* e alguns *power moves*, porque a propriedade de ser liso favorece. Também pode manter movimentos que exigem alto grau de estabilidade, como saltos, porque a permeabilidade não torna o piso escorregadio. E usar joelheiras e cotoveleiras, porque a dureza do piso prejudica movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos. No piso (3), a pessoa pode manter movimentos que exigem alto grau de estabilidade como saltos, porque a propriedade de ser aderente favorece a ação. Além da permeabilidade não interferir nesta aderência. Excluir movimentos que possuam a propriedade de deslizar e girar como *slides* e alguns *power moves*, devido à aderência do piso. Manter movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos sem precisar usar joelheiras e cotoveleiras, pois a maciez do piso favorece movimentos com estas propriedades. No piso (4), a pessoa pode manter movimentos que exigem alto grau de

estabilidade como saltos, porque a propriedade de ser aderente favorece. Excluir movimentos que possuam a propriedade de deslizar e girar, como *slides* e alguns *power moves*, devido à aderência do piso. E usar joelheiras e cotoveleiras, porque a dureza do piso prejudica movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos.

Nos casos mencionados acima, tratamos apenas das situações em que mantemos ou excluímos movimentos inteiros, bem como o uso de acessórios para favorecer a ação. Agora podemos tratar sobre os casos em que as propriedades dos movimentos são alteradas com o objetivo de se adaptar ao piso em questão. Neste ponto, podemos notar que o que é excluído não é um movimento inteiro, mas apenas as propriedades inadequadas em relação às *affordances** do piso. Ademais, na alteração das propriedades internas de um movimento é possível obter diferentes tipos de um mesmo movimento, ampliando o repertório. Ao analisar quais propriedades o piso favorece ou prejudica, é possível excluir algumas propriedades internas do movimento, bem como adicionar novas propriedades. Isto porque cada movimento é composto por uma série de propriedades, o que pode incluir deslizar, girar, pular ou apoiar com os cotovelos e os joelhos no chão. A lista de propriedades é muito maior, mas focaremos nestas para ilustrar. Podemos pensar, por exemplo, no piso (3) que prejudica movimentos que deslizam e giram, mas favorece movimentos que apoiam os joelhos e os cotovelos. Ao identificar estas *affordances**, a pessoa pode escolher um movimento de seu repertório com a propriedade de deslizar, retirar esta propriedade interna porque o piso aderente não favorece a ação e adicionar propriedades que o piso favorece, como apoiar os cotovelos ou os joelhos no piso macio. Se considerarmos o piso (2), que favorece deslizar por ser liso e prejudica apoiar os cotovelos e os joelhos por ser duro, a pessoa pode escolher um movimento de seu repertório que apoia os cotovelos ou os joelhos, retirar estas propriedades internas e adicionar a propriedade de deslizar. Nestas alterações das propriedades emergem novos movimentos para o repertório sem a necessidade de excluir movimentos inteiros.

Nestes dois exemplos mencionados, uma propriedade interna foi excluída e uma foi adicionada. A possibilidade foi identificada por meio de conceitos, não sendo reconhecida pela mera percepção dos pisos e dos movimentos como sugere a teoria

enativista. Ao compreender a relevância das representações conceituais para a adaptação de movimentos aos pisos, é preciso considerar adquirir mais conceitos para realizar alterações cada vez mais complexas, isto é, adicionar e excluir mais propriedades aos movimentos. Além disso, é importante ressaltar que em posse dos conceitos das *affordances** a pessoa deve praticar os movimentos para adquirir *skill* com acuidade motora, de preferência no piso em questão ou em pisos com propriedades similares para enriquecer os conceitos. Na falta de um piso com as propriedades específicas é preciso procurar na teoria das *affordances** quais pisos possuem propriedades próximas ao piso em questão. Por exemplo, se a ideia é treinar passos que não deslizam, o concreto pode ajudar porque não proporciona esta ação incorporada. Porém, se o foco é treinar movimentos com cotovelos no chão, o que o concreto não favorece, então o clássico papelão pode proporcionar a ação incorporada. Ou é possível optar pelo uso de acessórios como cotoveleiras. O cerne do método está na noção de conceitos de objetos e de propriedades na medida que proporcionam ação incorporada.

Nesse aspecto, o representacionismo pode oferecer melhores respostas. Algo que o enativismo tenta explicar de outra forma. Para esta visão, as *affordances* do piso solicitam ações específicas em nível perceptual. À medida que o organismo percebe o ambiente com o corpo por meio de *affordances*, o próprio corpo perceberia o que pode proporcionar ações do corpo. Nesta relação o corpo criaria hábitos. Neste sentido, para criar movimentos seria necessário mudar o hábito comportamental de responder às solicitações de ações que as *affordances* fazem com o corpo do organismo em nível perceptual. O hábito seria rompido conforme o próprio corpo percebe outras possibilidades de ações no ambiente e age de outra maneira em relação às *affordances* percebidas. Trata-se de resistir ao hábito de se relacionar com *affordances* de uma maneira específica. Tudo em um nível perceptual. A resistência em atender às solicitações das *affordances* é o que enativistas chamam de lacuna (Kronsted e Gallagher, 2021, p 49). O que estou argumentando é que o rompimento do hábito ocorre em nível conceitual. Ao compreender as *affordances** conceitualmente é que alguém pode decidir **como**, **onde** e **quando** se mover. Sem este *know-how* não há

como se mover intencionalmente de outra maneira. Na posse de uma teoria das *affordances**, um hábito pode ser compreendido com proposições e mudado conforme este *know-how*. É entendendo que pisos de concreto não proporcionam ações incorporadas de deslizar de joelho sem proteção que alguém pode mudar suas ações e, conseqüentemente, seus hábitos. É por meio de proposições, estruturadas por representações conceituais, que alguém pode evitar agir de forma errada em relação ao ambiente.

Conclusão

Concluo que Gibson e enativistas estão errados ao afirmarem que *affordances* constituem metafisicamente a percepção. Ao argumentar contra o representacionismo, esta noção enfrenta problemas para explicar uma ação errada. Defendi que para explicar uma ação errada é preciso entender *affordances** **como** representações proporcionadoras de ações incorporadas passíveis de veracidade ou falsidade. Para isto, expliquei o que é *know-how*, *skill*, acuidade motora e como o conhecimento proposicional pode ser enriquecido com a experiência não-conceitual, com o objetivo de mostrar que *affordances** é um tipo de *know-how* conceitual. Com a base teórica-filosófica representacional de *affordances** defendida pude explicar este conceito na dança *Breaking* e como um método pode ser elaborado entendendo *affordances** como representações.

REFERÊNCIAS

- FODOR, Jerry A. **The Language of Thought**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- FODOR, Jerry A. **The Modularity of Mind**. Cambridge: MIT Press, 1983.
- GIBSON, James J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- GIBSON, James J. **The Senses Considered as Perceptual Systems**. Boston: Houghton Mifflin, 1966.

- JACKSON, Frank. **Epiphenomenal qualia**. *Philosophical Quarterly*, v. 32, n. 127, p. 127-136, Abril 1982. <https://doi.org/10.2307/2960077>
- KRONSTED, Christian; GALLAGHER, Shaun. **Dances and Affordances: The Relationship between Dance Training and Conceptual Problem-Solving**. *The Journal of Aesthetic Education*, v. 55, n. 1, p. 35-55, Março 2021. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.55.1.0035>
- O'REGAN, J. Kevin; NOË, Alva. **A sensorimotor account of vision and visual consciousness**. *Behavioral and Brain Sciences*, v. 24, n. 5, p. 939-1031, Novembro 2002. <https://doi.org/10.1017/s0140525x01000115>
- PEREIRA, Roberto H. S.; SOUZA FILHO, Sérgio F.; BARCELLOS, Victor M. **Por que somos o nosso cérebro: o enativismo posto em questão**. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 46, p. 517-554, Agosto 2023. Edição Especial 1. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2023.v46esp1.p517>
- PEREIRA, Roberto. **Mary's cognitive progress**. *Asian Journal of Philosophy*, Setembro 2024. <https://doi.org/10.1007/s44204-024-00196-1>
- PEREIRA, Roberto. **Nonconceptualism or De Re Sense? A New Reading of Kantian Intuition**. *Abstracta*, v. 10, p. 45-64, Junho 2017. <https://doi.org/10.24338/abs-2017.208>
- ROBITZKY, Niels. **Think Breaking**. Berlin: Amazon, 2024.
- SCHLOSS, Joseph G. **Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- STANLEY, Jason; KRAKAUER, John W. **Motor skill depends on knowledge of facts**. *Frontiers in Human Neuroscience*, v. 7, n. 503, p. 1-10, Agosto 2013. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00503>
- STANLEY, Jason; WILLIAMSON, Timothy. **Knowing How**. *Journal of Philosophy*, v. 98, n. 8, p. 411-444, Junho 2001.
- STANLEY, Jason; WILLIAMSON, Timothy. **Skill**. *Nous*, v. 51, n. 4, p. 713-726, Dezembro 2017. <https://doi.org/10.1111/nous.12144>
- VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Cambridge: MIT Press, 1991.



**PROCESSOS CORPORAIS NO HIP HOP DANCE:
CONTRIBUIÇÕES DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA**

**PROCESOS CORPORALES EN EL HIP HOP DANCE:
CONTRIBUCIONES DE LA TÉCNICA KLAUSS VIANNA**

**BODY PROCESSES IN HIP HOP DANCE:
CONTRIBUTIONS OF THE KLAUSS VIANNA TECHNIQUE**

Bruna Juriatti¹

<https://orcid.org/0009-0004-8193-2180>

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo explorar e refletir sobre uma prática pedagógica que conecta o *Hip Hop Dance* e a Técnica Klauss Vianna, uma abordagem de Educação Somática amplamente reconhecida no Brasil. Ao longo da pesquisa, foram trabalhados elementos do *Hip Hop Dance* como o *Bounce*, Passos Sociais, *Wave*, *Footwork* e *Tutting*, além de conceitos corporais fundamentais da Técnica Klauss Vianna, como o Processo Lúdico e os Vetores. A pesquisa é narrativa, compondo-se de relatos do Diário de Bordo das alunas e reflexão do percurso da autora na dança e nas Danças Urbanas.

Palavras-chave: *Hip Hop Dance*. Técnica Klauss Vianna. Reflexão pedagógica. Consciência Corporal.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo explorar y reflexionar sobre una práctica pedagógica que conecta el *Hip Hop Dance* y la Técnica Klauss Vianna, un enfoque de Educación Somática ampliamente reconocido en Brasil. A lo largo de la investigación, se trabajaron elementos del *Hip Hop Dance* como el *Bounce*, los Pasos Sociales, *Wave*, *Footwork* y *Tutting*, junto con conceptos corporales fundamentales de la Técnica Klauss Vianna, como el Proceso Lúdico y los Vectores. La investigación es de carácter narrativo, consistiendo en relatos de los Diarios de Bordo de las estudiantes y la reflexión de la autora sobre su trayectoria en la danza y en las Danzas Urbanas.

¹ Universidade Federal de Santa Maria (graduanda). Pesquisa concluída em 2024. Pedagogia em Dança. Orientado por Profa. Dra. Neila Cristina Baldi. Professora de Dança.

Palabras clave: *Hip Hop Dance*, Técnica Klauss Vianna, Reflexión Pedagógica, Conciencia Corporal.

ABSTRACT

The aim of this paper is to explore and reflect on a pedagogical practice that connects Hip Hop Dance and the Klauss Vianna Technique, an approach to Somatic Education widely recognized in Brazil. Throughout the research, elements of Hip Hop Dance such as Bounce, Social Steps, Wave, Footwork, and Tutting were explored, alongside fundamental bodily concepts from the Klauss Vianna Technique, such as the Playful Process and Vectors. The research is narrative in nature, consisting of reports from the students' Logbooks and the author's reflection on her journey in dance and Urban Dance.

Keywords: Hip Hop Dance, Klauss Vianna Technique, Pedagogical Reflection, Body Awareness.

Introdução

O presente artigo é baseado em meu Trabalho de Conclusão de Curso “*Soma na Batida: a Técnica Klauss Vianna e a Pesquisa em Hip Hop Dance*”, que reflete sobre questões do ensino das Danças Urbanas, utilizando a Técnica Klauss Vianna (TKV) para falar sobre a importância da criação, da improvisação, da autonomia e a construção de uma metodologia baseada na consciência corporal, na sensibilização, no conhecimento do próprio corpo, para a compreensão de alguns fundamentos do *Hip Hop Dance*, como o *Bounce*, alguns Passos Sociais, a *Wave*, o *Footwork* e o *Tutting*.

O estudo foi fundamentado em uma pesquisa narrativa, construída a partir da reflexão sobre minha trajetória na dança e nas Danças Urbanas, além da escrita de diários de bordo, tanto meus quanto das alunas. Conforme fui participando de Companhias de Danças Urbanas na cidade de Santa Maria - RS, foi me inquietando a forma como as aulas eram construídas. Onde não havia muito espaço para a criação, improvisação (apesar dessa ser base das práticas de *Hip Hop Dance*), os passos bases não eram especificados ou trabalhados, e as aulas viravam somente reprodução de passos criados pelo coreógrafo. Reparando nesta falta de profundidade no estudo do *Hip Hop Dance*, e das Danças Urbanas, procurei na Técnica Klauss Vianna caminhos

para a compreensão dos passos bases, investigação, improvisação e criação. Por meio dos princípios de Klauss Vianna para uma compreensão da Dança e do seu preparo corporal, para o entendimento dos caminhos corporais que os passos de Hip Hop percorriam e uma escuta ativa do corpo. Escuta porque é “[...] um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções (Miller, 2007, p. 18).” e ativa porque é feita de forma atenta. Através do Processo Lúdico, do Processo dos Vetores e do Processo Criativo, começamos a explorar uma conexão entre esses conceitos e os fundamentos do *Hip Hop Dance*. Para a realização da pesquisa, organizei oficinas na Cia de Dança da UFSM, abertas ao público em geral. As oficinas eram acessíveis para iniciantes, para quem desejava aprender mais sobre *Hip Hop Dance* e para aqueles com mais experiência que queriam refletir sobre o ensino e a prática desse estilo. A ideia inicial era que as oficinas somassem entre 15 e 20 encontros, distribuídos entre o primeiro e o segundo semestre. No entanto, devido à greve docente e à crise pública enfrentada pelo estado do Rio Grande do Sul, o calendário acadêmico foi completamente reestruturado e os semestres reduzidos. Como resultado, as oficinas ocorreram apenas no segundo semestre, totalizando oito encontros.

A dança e a escrita possuem uma relação profunda. Historicamente, a dança ocidental se apoiou em registros escritos para a criação e composição coreográfica. A dança, por sua natureza, gera sua própria forma de escrita: a coreografia. “Desta forma, do mesmo modo que a dança escreve, também se inscreve no corpo daquele(a) que dança, assim como o ser dançante escreve suas inscrições enquanto dança (Baldi, 2017, p. 42)”.

A pesquisa narrativa pode ser aplicada na criação cênica, como um processo formativo para professores/as, assim como a própria dança pode se constituir como uma narrativa autobiográfica. A pesquisa (auto)biográfica, que se consolidou na segunda metade do século XX, é um campo de estudo extenso, que inclui termos como histórias de vida, narrativas do eu, autobiografias, biografias educativas, entre outros. São pesquisas que analisam como “[...] os indivíduos vivem e representam a

sua existência [...]” (Fortuna, 2012, p. 167 apud. Baldi, 2017, p. 43). Sendo possível de a análise ser feita pelo movimento ou a dança.

A pesquisa narrativa se insere nesse amplo campo da pesquisa (auto)biográfica e possibilita que o artista se conheça melhor e compreenda os significados que as experiências deram à sua vida, possuindo também um potencial pedagógico ao aprofundar esse processo; “[...] aspectos das experiências educativas e da formação dos sujeitos” (Baldi, 2017, p. 43). Dentro desta podemos utilizar como instrumento os Diários de Bordo. Na pesquisa realizada, as alunas escreviam folhas fornecidas por mim no final de cada aula, e eu as guardava depois. Propunha a elas questões sobre a prática realizada para que refletissem, como a Técnica Klauss Vianna influenciava no aprendizado do *Hip Hop Dance*, suas percepções, dicas, entre outros. Os Diários de Bordo podem ser usados como registros de processos criativos, em práticas relacionadas à Educação Somática e em aulas de graduação. No primeiro caso, para que o artista consiga aprofundar, por meio de suas anotações, questões do processo de criação. Nos dois últimos, para que o/a professor/a tenha acesso às subjetividades do/da aluno/a no processo de construção do conhecimento. Os Diários também podem servir para que quem os escreve reflita sobre a ação, não deixando a prática isolada, mas carregada de significados (Baldi, 2018).

O estudo da Técnica Klauss Vianna foi feito por meio de análise e leituras teóricas, principalmente, dos livros de Klauss Vianna “*A Dança*”, o livro de Jussara Miller “*A Escuta do Corpo*” e a monografia de Cora Miller Laszlo “*Outros Caminhos de Dança: Técnica Klauss Vianna para adolescentes*”. O livro de Vianna (1990) possibilitou compreender os princípios da técnica. Miller traz a sistematização dos Processos Lúdico, dos Vetores e Criativo, com os quais as oficinas foram estruturadas e Laszlo fala de procedimentos utilizados em suas aulas, que serviram de inspiração para a construção das atividades. No primeiro semestre da disciplina de TCC, participei das aulas da professora Dr.^a Márcia González Feijó, de Técnicas Corporais, para proporcionar uma maior aproximação prática com a TKV, uma das áreas de estudo da professora. A disciplina de Técnicas Corporais, não era puramente sobre a TKV, mas o objetivo era também observar como a professora ministrava suas aulas.

No Youtube também estão disponíveis vídeos, como no canal “Aninha Souza”², que fez Especialização em Técnica Klauss Vianna pela PUC - SP. De Cora Laszlo, da sua pesquisa com adolescentes³. E do canal de Youtube “Sala Crisantempo”, que mostra procedimentos das professoras Marinês Calori e Neide Neves, realizados no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC⁴. Esses vídeos foram utilizados para uma maior compreensão de atividades e procedimentos a serem feitos.

Para o desenvolvimento da pesquisa, foram realizados encontros semanais com duração de duas horas, nos quais trabalhamos com dois tópicos corporais da TKV e um elemento do *Hip Hop Dance* por encontro. As aulas foram voltadas para a investigação corporal, na TKV e no Hip Hop, com apresentação de passos e diálogo, conectando os conteúdos com reflexões sobre a prática desse estilo e o uso dos tópicos da TKV no cotidiano e na prática da dança. Os tópicos corporais foram empregados para o ensino do repertório do Hip Hop e para a exploração e compreensão mais profunda dos movimentos dessa dança. Como fizemos diversos registros dos encontros, quase no final da pesquisa, decidi realizar um vídeo documentário, com filmagens das aulas e depoimentos das alunas, por meio de uma entrevista.

A partir do estudo, discuto as repercussões deste para as alunas que participaram da pesquisa, e para mim, enquanto professora e dançarina de *Hip Hop Dance*. Refletindo sobre o que funcionou e o que poderia ter sido diferente e as conexões feitas entre a TKV e os elementos do *Hip Hop Dance*.

Técnica Klauss Vianna

A Técnica Klauss Vianna (TKV) foi criada e idealizada pelos artistas Klauss Vianna (1928-1992) e sua esposa Angel Vianna. Ambos dedicaram suas vidas a investigar as estruturas do corpo humano e suas interações, com foco no preparo corporal de atores e bailarinos, além de sua aplicação no cotidiano. Eles estudaram a melhor postura e os mecanismos para evitar a tensão desnecessária nos músculos.

Mais tarde, a Técnica Klauss Vianna foi sistematizada por Rainer Vianna

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gIGgrOWZdfA&t=1244s>> Acesso em 14 de junho. 2026.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CraviVHhAwQ&t=49s>> Acesso em 14 de junho 2026.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QrC8_9LnCIY> Acesso em 14 de junho 2026.

(1958-1995), filho de Klauss e Angel, e sua esposa Neide Neves. A TKV continuou a ser estudada e aprofundada por diferentes gerações. Paralelamente, Angel desenvolveu seu trabalho, atualmente denominado Metodologia Angel Vianna.

Em 1983, junto com seu filho, Rainer Vianna, e sua nora, Neide Neves, Angel inaugurou o Centro de Estudo do Movimento e Artes - Espaço Novo, voltado para a formação profissional em dança, que mais tarde se tornaria a Escola Angel Vianna, um centro de pesquisa, formação e prestação de serviços por meio da dança. Em 2001, Angel Vianna obteve do Ministério da Educação e Cultura (MEC) a autorização para ensinar no nível superior, criando a Faculdade Angel Vianna, que oferece habilitação para a formação de docentes e dançarinos (MILLER, 2007).

Klauss Vianna via a dança como uma forma de existir, um corpo que dança a partir da percepção, estando presente e atento ao que acontece, percorrendo caminhos construídos e compreendidos pelo próprio bailarino. Ele se opunha à ideia de um corpo que precisa apenas aprender passos codificados e se restringir a movimentos rígidos e mecânicos, como muitas vezes acontece nas aulas de dança, nas quais a repetição do movimento é mais importante do que entender os caminhos que o corpo percorre.

A Técnica Klauss Vianna visa construir a dança junto com os alunos, incentivando a criatividade, a improvisação e a singularidade de cada um, reconhecendo que cada corpo é único. Ela vai além do conhecimento aplicado exclusivamente à aula de dança. O corpo é entendido de forma que a técnica pode ser utilizada no trabalho, em casa, nos afazeres domésticos, para sentar, deitar, caminhar, entre outros. Isso permite que pessoas de diferentes profissões e idades aprendam e pratiquem a TKV.

Jussara Miller, professora da Escola Klauss Vianna, estudou a TKV ao lado de Rainer Vianna, e em sua defesa de mestrado "*A escuta do corpo: A sistematização da Técnica Klauss Vianna*", realiza a escrita da sistematização, detalhando sua experiência com o Processo Lúdico, o Processo dos Vetores e o Processo Criativo, nos quais a TKV é dividida para fins didáticos.

Na TKV, o Processo Lúdico é o despertar do corpo para a investigação do movimento, a conscientização do estudo das possibilidades corporais. É a introdução

à técnica de uma forma lúdica, com jogos de experimentação que estimulam a percepção corporal e a abertura para novas formas de movimento, permitindo maior mobilidade nas articulações.

O Processo Lúdico é dividido em sete tópicos corporais: presença, articulações, peso, apoio, resistência, oposição e eixo global. Cada tópico leva ao outro e pode se complementar, sendo assim, a separação entre eles é feita apenas por motivos didáticos, já que eles não estão completamente isolados. O objetivo nessa etapa é despertar o corpo e levá-lo a um estado de presença, no qual o foco é o momento presente. São os cinco sentidos aguçados que nos permitem perceber o tempo e o espaço (Miller, 2007).

O trabalho corporal é desenvolvido por meio da atenção plena, que busca romper com automatismos e movimentos realizados apenas com foco na imagem externa, “[...] movimentos formais, sem espontaneidade, que permanecem impregnados no corpo, e a preocupação com o acerto com base no julgamento binário ou dualista de belo e feio, bom e ruim, certo e errado etc.” (Miller, 2007, p. 54). Também permite refletir sobre uma relação com o próprio corpo que é estendida ao cotidiano, assim como o cotidiano pode e deve ser incorporado à sala de aula, pois o corpo que vive é o mesmo corpo que dança.

Os vetores de força são direções ósseas distribuídas por todo o corpo. Na TKV, somam-se 8 vetores. Como mencionado anteriormente, o estudo começa pelos pés e segue em direção ao crânio, enquanto o trabalho dos vetores foca nos ossos do corpo humano, que, quando direcionados de forma específica, atuam sobre as cadeias musculares.

São os ossos os protagonistas, representando o corpo estrutural ou anatômico. A estrutura óssea é vista e sentida. Na TKV, não se utilizam metáforas, pois acredita-se que elas se afastam do objetivo principal, que é compreender o corpo. “[...] essas instruções podem acessar memórias, imagens e sensações, não dando margem a possíveis interpretações que possam distanciá-los da sensopercepção” (Miller, 2007, p. 76). A sensopercepção segundo Levine (1999 apud. Miller, 2007) é a totalidade da sensação.

O conhecimento anatômico não é abordado de forma profunda; o objetivo

principal é entender a anatomia no corpo vivo, sendo essa compreensão adquirida por meio da experiência e do movimento. O estudo dos vetores contribui para o alinhamento postural, permitindo que cada aluno, por meio da investigação, perceba suas dificuldades e limites. Na dança, esse estudo também representa o despertar para novas formas de movimentação. “Na TKV, a postura é trabalhada no sentido de aumentar os espaços articulares e minimizar tensões, a fim de poder realizar as atividades que desejamos com o esforço necessário, tanto na dança quanto no cotidiano” (Laszlo, 2017, p. 59).

O Hip Hop Dance

De acordo com Silva (2014), o *Hip Hop* nasceu em um cenário de marginalização, no qual comunidades negras e hispânicas nos Estados Unidos recorreram à música, às artes visuais e à dança como formas de expressão e denúncia das condições de vulnerabilidade que enfrentavam, como racismo, violência, abandono governamental, e também como meio de fortalecer laços comunitários em meio a um ambiente turbulento e em transformação. Seu ponto de origem foi nos guetos de Nova York, especialmente no Bronx, durante a década de 1970, período marcado pela popularidade da Disco Music. Entre as figuras fundamentais para esse surgimento estão Dj Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash.

Em 1971, Black Benjie, conselheiro de paz e um dos líderes da Ghetto Brothers, foi assassinado enquanto tentava intermediar uma disputa entre gangues. Sua morte gerou um clima de revolta, levando alguns membros do grupo a buscar vingança. Após sequestrarem integrantes de outras gangues, o líder Yellow Benjy (Benjamin Melendez) decidiu ordenar a libertação dos reféns. Ainda incerto sobre a melhor maneira de lidar com a situação, Yellow Benjy convocou uma reunião com todos os líderes de gangues, com o objetivo de pedir e promover a paz. Em 8 de dezembro de 1971, Nova York estava à beira de um confronto. Mais de cem líderes de gangues de rua da cidade reuniram-se no Bronx em um encontro que tinha potencial para terminar em violência extrema. O impacto da paz conquistada foi, como afirmou Bambaataa, algo poderoso e transformador. Essa mudança alterou a dinâmica social de Nova York: os jovens passaram a circular livremente, sem o temor de ataques de

gângues rivais. As disputas deram lugar a festas, as armas foram substituídas por aparelhos de som, e, desse novo cenário, nasceu a cultura Hip Hop, um movimento que, com o tempo, conquistou a juventude em todo o mundo (Diez, 2023).

Em 1955, nasceu o jamaicano Clive Campbell, que cresceu em meio aos Sound Systems (sistemas de som que animavam festas populares) e aos Toasters, precursores dos mestres de cerimônia. Em 1967, aos doze anos, mudou-se com sua família para os Estados Unidos, instalando-se no Bronx, em Nova York, devido à crise econômica que atingiu a Jamaica (Diez, 2023). No dia 11 de agosto de 1973, os irmãos Campbell organizaram a “*Black to School Jam*”, uma festa com o objetivo de arrecadar fundos para o retorno às aulas e comemorar o aniversário de Cindy (sua irmã). Nessa noite, DJ Kool Herc apresentou uma forma inédita de criar música. Ele percebeu que o público aguardava ansiosamente certos trechos das músicas para dançar — geralmente apenas a batida, sem vocais. Utilizando dois toca-discos, reproduziu a mesma faixa em sequência para prolongar essa parte instrumental. A técnica foi batizada de *Marry Go Round*, atualmente conhecida como *Breakbeat* (Fonseca, 2021 *apud.* Diez, 2023). Assim, os dançarinos que se movimentavam durante o “*break*”, a “quebra” da música, passaram a ser chamados de *break-boys* (b-boys). Posteriormente, quando as mulheres aderiram ao estilo, foram chamadas de *break-girls* (b-girls). A noite de 11 de agosto de 1973 ficou registrada como o marco da primeira festa de Hip Hop.

Grandmaster Flash ficou famoso por marcar com giz os trechos de break nos discos. Inspirado por DJ Kool Herc e Pete “DJ” Jones, passou a prolongar as faixas utilizando duas cópias do mesmo disco. Ao notar que o público ficava parado em certos momentos, teve a ideia de incluir um acompanhamento vocal para tornar sua técnica mais completa. Assim, uniu-se a um trio de MCs que já participavam de seus shows animando a plateia com frases curtas: Robert Keith “Cowboy” Wiggins, Melvin “Melle Mel” e Nathaniel “Kidd Creole”. Posteriormente, Eddie “Mr. Ness” e “Raheim” Williams se juntaram ao grupo, formando uma das primeiras bandas de rap: *Grandmaster Flash and The Furious Five* (Diez, 2023, p. 18). Além disso, Grandmaster Flash ficou conhecido por aplicar movimentos de “vai e vem” sobre os discos. Ele aperfeiçoou significativamente as técnicas criadas por seus predecessores,

desenvolvendo métodos inovadores de mixagem que transformaram o toca-discos em um verdadeiro instrumento musical, capaz não apenas de reproduzir sons, mas também de criar novas sonoridades (Moraies & Costa, 2022, p. 5).

Em 12 de novembro de 1973, Afrika Bambaataa fundou a Universal Zulu Nation. DJ e ex-integrante da gangue Black Spades, ele vivia em uma das áreas mais perigosas do Bronx. Bambaataa foi o responsável por sistematizar os quatro elementos do Hip Hop, consolidando a cultura com um nome próprio: o DJ, responsável pela criação e manipulação das técnicas musicais; o MC, intérprete do rap e porta-voz da expressão oral; o grafite, manifestação artística visual; e o *breaking*, primeira forma de expressão corporal do movimento. Esses quatro elementos foram definidos por Bambaataa a partir das vivências e criações dos jovens das periferias. Desde então, o dia 12 de novembro passou a ser reconhecido como o Dia Mundial do Hip Hop.

As Danças Urbanas abarca estilos como *Hip Hop Dance*, house, locking, popping, b-boying, krumping, vogue, dancehall, entre outros. O *Hip Hop Dance* é, em geral, dançado ao som de músicas de Hip Hop, permitindo múltiplas formas de execução, nas quais cada dançarino(a) imprime seu próprio estilo e habilidades pessoais. Ele se distingue tanto pelo modo de se mover quanto pelo estilo de vestir característico da cultura. Pode incorporar movimentos de danças sociais ou coreografias elaboradas. Uma de suas marcas mais fortes é o freestyle (improvisado), que muitas vezes acontece em forma de batalhas de dança. Entre os diferentes estilos de danças urbanas, o *Hip Hop Dance* é também o mais presente em videocliques, reforçando sua ligação com a música e a cultura pop.

O *Hip Hop*, marcado por sua constante capacidade de transformação e por seu caráter político, conquistou jovens de diferentes partes do mundo que se identificavam com seus ideais de empoderamento e de denúncia contra a desigualdade, a violência e o racismo. Na década de 1980, o grafite passou a ocupar espaços em galerias de arte, o MC deu origem ao rap como gênero musical consolidado, e as músicas começaram a ser gravadas e comercializadas. Nesse período, os dançarinos também se espalharam pelos espaços públicos das cidades e ganharam visibilidade em canais de televisão. A presença do Hip Hop em filmes,

videoclipes, programas de TV, espetáculos internacionais e até em cursos e oficinas ministrados no exterior contribuiu significativamente para sua difusão mundial (Morais & Costa, 2022).

As oficinas

As oficinas foram ofertadas por meio do projeto de extensão UFSM Cia de Dança, coordenado pela Dr.^a Prof.^a Tatiana Wonsik. Inaugurada em setembro de 2018, a Companhia estreou em junho do mesmo ano com o trabalho "A Voz do Tempo", abrindo o Encontro Nacional de Educação (ENE) em Santa Maria (RS), com abrangência local e microrregional. A Companhia voltou a se apresentar em agosto de 2018 em Porto Alegre, na abertura do III ENE, com abrangência estadual. Este projeto propõe-se a ser um programa de extensão ao reunir ações de extensão, ensino e pesquisa. Seu objetivo é proporcionar experiências formativas no contexto de uma Companhia profissional de Dança, qualificar os cursos de Dança da UFSM e garantir o acesso à cultura e à arte para a comunidade de Santa Maria.

As oficinas chegaram a contar com 10 pessoas inscritas, mas, devido a questões de horário ou transporte, apenas Helena Falkowski, também formada no curso de graduação em Dança Licenciatura na Universidade Federal de Santa Maria e Ananda de Oliveira, dançarina de Danças Urbanas e Dança do Ventre, além de aluna do curso de Dança Licenciatura a distância pela instituição Uniasselvi, permaneceram durante todo o período da pesquisa. No segundo encontro, uma das pessoas que havia se inscrito participou, mas não continuou devido à distância de sua residência. As oficinas foram divulgadas nas redes sociais e no site da UFSM (Universidade Federal de Santa Maria).

A TKV se caracteriza como uma técnica de Educação Somática. O campo de estudo envolve um conjunto de técnicas que tratam o corpo e o movimento de forma integrada. De acordo com Strazzacappa (2012), os trabalhos de François Delsarte, Emile Jaques Dalcroze, Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais e Mathias Alexander, conhecidos como reformadores do movimento, deram origem ao que posteriormente se denominou Educação Somática. Essa área reúne diferentes técnicas (práticas),

métodos (procedimentos) e abordagens que buscam integrar o corpo em seus aspectos cognitivos, espirituais, emocionais, sociais, entre outros, promovendo um autoconhecimento que considera também o ambiente e diversas vivências sensoriais.

A TKV, foi inicialmente aplicada por Klauss Vianna e Angel Vianna para o preparo corporal no Teatro e para o estudo do Balé. O entrelace entre Educação Somática e Danças Urbanas é algo novo e vem sendo proposto por alguns autores como a Profa. Dra. Ana Cristina Ribeiro Silva. O *Hip Hop Dance* possui origem afro diaspórica e surgiu de um conjunto de lutas, resistência e identidade de populações negras dentro da América. Nasceu na rua, diferente da Educação Somática, que surgiu em contexto acadêmico e euro centralizado. O objetivo ao entrecruzar estas técnicas é o de pensar formas novas de perceber o corpo no estudo e prática do *Hip Hop Dance*. Propondo procedimentos de preparo corporal e estudo do corpo. E fortalecendo o que há de comum entre as duas técnicas, como a improvisação e a liberdade criativa.

No primeiro encontro trabalhamos com os Tópicos Presença e Articulações, os dois primeiros tópicos do Processo Lúdico, e o *Bounce*. O *Bounce* é considerado a base do *Hip Hop Dance*, pois é a partir da flexão dos joelhos e do *Groove* presente no *Bounce* que os demais passos são construídos, entender esse movimento é fundamental para compreender o restante dos movimentos. Portanto, estudamos como a flexão dos joelhos e o enraizamento do corpo se manifestam no *Bounce*, treinamos o deslocamento e os movimentos das pernas, mantendo o *Bounce* ao longo da execução.

Exploramos o movimento de dobrar em todas as articulações do corpo, com o objetivo de entender a flexão dos joelhos e a influência da gravidade. Neves (2008, p. 37) fala sobre essa relação do corpo com o ambiente: “compreendi que a dança estava no modo como meu corpo organizava as informações no fluxo com o ambiente e não em passos aos quais deveria me adaptar”. No tópico “presença”, realizamos a sensibilização corporal por meio do contato com o chão, enquanto eu orientava as alunas a perceberem se ele estava frio, quente, duro, confortável, a pressão que o corpo exercia sobre ele, o toque do tecido das roupas, os elásticos, a sensação do tecido sobre a pele, os movimentos peristálticos, como a respiração e os batimentos

cardíacos. A partir dessa percepção, as alunas começaram a se mover, passando do nível baixo para o alto, mobilizando as articulações. Quando chegaram ao nível alto, sugeri que pensassem no enraizamento do corpo a partir dos pés, permitindo que a gravidade atuasse, balançando para baixo. Em seguida, passei uma sequência com diferentes direcionamentos, incorporando o *Bounce* e incluindo deslocamentos.

A Ananda descreve em seu diário um pouco sobre a experiência da aula:

Aula super descontraída que me fez conectar ainda mais com meu corpo, com a maneira que percebo o movimento. Técnicas ou bounce são ótimas para esse estilo de aula descontraída, me senti super à vontade com as conversas tanto técnicas quanto sobre o assunto Hip Hop (Oliveira, 2024, s.n.).

No segundo encontro, exploramos o tema peso. Embora o planejamento incluísse o trabalho com apoios, não houve tempo suficiente. Iniciamos com uma conversa sobre o foco da pesquisa, já que havia uma nova participante (que posteriormente desistiu devido à distância). Repetimos a atividade de sensibilização no chão, onde uma aluna fazia massagens na outra. Como uma delas não se sentia confortável com o toque, sugeri o uso de uma bolinha. Depois disso, realizamos uma atividade em duplas, onde uma manipulava o corpo da outra, permitindo que fosse puxada pela gravidade, a fim de perceber tensões.

Em seguida, praticamos passos sociais (*Kid and Play*, *Snake*, *Skate*, *Camel Walk*, *Bart Simpson*, *Kriss Kross*, *Butterfly*, *Roger Rabbit*, *Do the 40's* e *Real Love*). Passamos por cada passo em frente ao espelho, com demonstrações seguidas da prática. Como era a primeira aula de Danças Urbanas para uma das alunas, ela teve algumas dificuldades nos movimentos. Realizamos uma investigação individual e discutimos as percepções e identificamos pontos de tensão, procurando evitar contrações musculares inadequadas. Então, utilizamos as percepções do exercício de peso para ajudar a liberar essas tensões.

No terceiro encontro, continuamos explorando os passos sociais: *Running Man*, *Bernie*, *Hit the Folks*, *Roller Skate*, *Shamrock*, *Gucci* e *Lock it Down*. Os tópicos trabalhados foram Apoio e Resistência. Para explorar a resistência, propus uma atividade em duplas, sugerida por Laszlo (2017), onde uma pessoa empurrava partes do corpo da outra, que deveria resistir. Em seguida, eu entrava e duas pessoas

aplicavam pressão. Nesse momento, percebemos que forças contrárias na mesma direção acabariam anulando a resistência, então buscamos forças opostas em diferentes partes do corpo, simultaneamente. Por exemplo, uma empurrava no ombro e a outra na cintura.

Em frente ao espelho, e de forma demonstrativa, ensinei os passos sociais, e depois os realizamos com uma música. A seguir, investigamos em quais momentos dos passos sociais a resistência era aplicada. Cada uma teve liberdade para realizar os passos e refletir sobre eles. Embora fosse algo semelhante à contração muscular vista na aula anterior, havia uma diferença, pois o ato de resistir envolve uma dinâmica de forças contrárias. Por exemplo, no *Shamrock*, resistimos ao mover e voltar rapidamente com o corpo; no *Lock it Down*, quando as pernas se abrem e os braços sobem, há duas forças opostas; no *Bernie*, resistimos com o tronco; e no *Running Man*, resistimos contra o chão ao arrastar e puxar os pés. Helena relata:

Amei o exercício de resistência, apesar de estar fraca, mas foi interessante pensar em oposições e vetores para manter a estabilidade do corpo, e também para pensar em como desestabilizar o colega. Fez sentido voltar aos passos sociais e fazer as associações (Falkowski, 2024, s.n.).

A Ananda destaca: “Aula um pouco mais técnica, mas eu gostei da abordagem, como a força se comporta em cada movimento, sugiro cuidarmos os movimentos para fazer sentido na hora da execução da música. Gostei do uso dos instrumentos para a percepção.” (Oliveira, 2024, s.n). Na investigação dos apoios, pedi que as alunas realizassem os passos deitados no chão, inicialmente observando quais partes do corpo faziam contato, o apoio passivo, e em seguida, pressionando os apoios contra o chão, o apoio ativo. Uma surpresa foi que uma aluna fez a atividade de barriga para baixo, algo que eu não havia considerado, mas que permitiu a percepção dos apoios da parte anterior do corpo e abriu novas possibilidades para a mobilidade das pernas, permitindo a flexão dos joelhos para trás.

Depois, propus uma dinâmica de improvisação com uma bola de tênis, para explorar os apoios e resistir contra a bola, ao mesmo tempo em que incorporamos partes ou características dos passos sociais. A atividade acabou se transformando em

um momento de relaxamento, com as alunas utilizando a bola para massagear o corpo, algo que não tinha sido planejado. Contudo, acredito que, para que a improvisação fosse mais eficaz, uma bola de maior tamanho teria sido mais adequada.

Desde o início das oficinas, procurei incluir a improvisação, pois além de ser uma característica central do Hip Hop, ela ajuda no processo de criação. Ao improvisar, o/a dançarino/a começa a experimentar mais liberdade e autonomia, o que favorece o desenvolvimento da criatividade e a construção de um repertório pessoal. Cada artista tem uma maneira própria de se expressar por meio dos movimentos, e no *Hip Hop Dance* isso é bem visível. As diferenças nas formas de executar os passos e criar coreografias, o tônus muscular empregado, a vertente preferida, seja mais antiga ou mais moderna, a fluidez dos movimentos, entre outros elementos, são aspectos que tornam cada bailarino/a único/a.

No quarto encontro, exploramos os conceitos de oposição e eixo global, focando em diferentes formas de *Wave*. Abordamos o *Arm Wave*, *Body Wave*, *Trace Wave*, *Short Arm Wave*, *Short Body Wave*, *Side Body Wave*, *Shivaz*, *Front Back Tidal Wave*, *Side Tidal Wave* e *Jolly Fish*. Começamos com um exercício da TKV, no qual alongamos as articulações do corpo, iniciando pelos pés e avançando até o resto do corpo. Em pé, organizamos a postura, imaginando o direcionamento do púbis para cima e do sacro para baixo (posteriormente entendemos isso como vetores), a distribuição do peso nos pés e o alongamento da coluna, com a cabeça se elevando para promover o alinhamento.

Usando um elástico, sugeri que as alunas trabalhassem as oposições do corpo, como sacro/crânio, escápulas, cotovelos, crânio/escápulas e ísquios/calcanhares. Desafiei-as ainda a explorar movimentos nos planos transversal, frontal e sagital. Em frente ao espelho, com demonstrações, ensinei os diversos tipos de *Wave*, dando destaque à flexibilidade da coluna, como na *Body Wave*, que percorre as regiões cervical, torácica e lombar, além das *Side Waves*. Para entender essas variações, refletimos sobre as oposições, o que ajudou bastante a executar a *Arm Wave*, uma das mais desafiadoras. Por exemplo, sugeri pensar na oposição entre mão e cotovelo, ou entre mão e ombro. Esse trabalho com as oposições nos permitiu abordar todas as

formas de *Wave*, conectando-as ao corpo inteiro. Neves (2008, p. 50) destaca que “a forma compreendida como fim em si mesma aparece desprovida dos impulsos internos que a provocaram originalmente, desconectada da totalidade que é o corpo”. Por isso, todas as aulas foram pensadas para o estudo dos movimentos de Hip Hop. “Trata-se da necessidade que acarretou o movimento, da musculatura que o executa, das imagens mentais e sensações que emergem como fatores constitutivos do movimento” (Neves, 2008, p. 50).

Helena pontua em seu diário:

Tanto o toque como os elásticos me ajudaram. Tenho muita dificuldade de posicionar a pelve por conta da lordose e pensar a oposição das escápulas com o crânio auxiliou no alinhamento. Foi divertido e didático todas as coordenações de *Wave*. E pensar nas relações de oposição tornou mais fácil de colocar o movimento no corpo (Falkowski, 2024, s.n.).

Ananda relata: “Aula bem dinâmica, usar os elásticos deu para perceber bem os movimentos e ajuda a notar por onde está passando o movimento e seus limites.” (Oliveira, 2024, s.n.).

Notei durante as oficinas que certos temas eram mais fáceis de integrar do que outros. Por exemplo, o tema desta aula se conectou de forma muito fluida. Da mesma forma, o Footwork se relacionou bem com o 1º e 2º vetores, que explicarei em seguida, e o tutting com o 5º, 6º e 7º vetores.

Em nosso quinto encontro iniciamos com o Processo dos Vetores. Especificamente com o 1º metatarso e o 2º calcâneo. Iniciamos a massagem nos pés, explorando os ossos do metatarso, calcâneo e os sesamóides do hálux, que desempenham funções importantes no equilíbrio e no amortecimento. Em pé, observamos a distribuição do peso sobre os pés, formando um triângulo entre o 5º e 1º metatarso e o calcâneo, ativando os vetores. O metatarso empurra o solo, enquanto os pés alinham o joelho com os dedos 2º e 3º, com a patela voltada para a frente e a tíbia realizando uma leve rotação interna. O calcâneo direciona suavemente o calcanhar para dentro, o que provoca uma leve rotação externa do fêmur.

Exploramos a caminhada pelo espaço, tanto com tênis quanto sem, uma vez que as Danças Urbanas são, em sua maioria, praticadas com este tipo de calçado. O objetivo foi perceber as diferenças nos apoios dos pés ao usar ou não estes. Reforço a

importância de escolher um tênis confortável, que não aperte os pés e que auxilie na distribuição adequada do peso. Isso é fundamental, pois, na TKV, estudamos como os pés influenciam diretamente a postura e a musculatura do corpo inteiro.

Com tênis praticamos os passos de *Footwork: Kriss Kross, Happy Feet, W-steps, Scissors, Toe Switch, Kick Ball Change* e *Moonwalk*. Iniciamos com a prática dos movimentos de forma isolada e, em seguida, os incorporamos na música “*The Next Episode*” de Dr. Dre. Durante o estudo do *Footwork* percebemos a presença dos vetores nos diferentes movimentos. Orientei a observar como o vetor do calcâneo se manifesta, seja ao girar o calcanhar para dentro ou ao usá-lo como ponto de apoio, além das transições de peso entre o calcanhar e o metatarso, que são muito recorrentes nos passos. Também exploramos como o vetor dos metatarsos afeta o movimento ao empurrar o chão, mantendo o alinhamento do restante da perna, principalmente ao executar o movimento de meia-ponta. Refletir sobre os vetores em movimento foi essencial, já que esse aspecto não é amplamente discutido nos textos de Jussara Miller e Cora Laszlo. Por isso, tive que investigar como esses vetores impactam os movimentos, sempre buscando manter os alinhamentos enquanto nos movemos. Sobre esta aula, a Helena relata em seu diário:

Happy Feet sempre foi meu pavor, porque demanda muita coordenação para fazer coisas contrárias. Em relação aos vetores do pé eu sempre tive atenção, mas só rolou mesmo quando pensei sobre distribuição de peso e outros vetores que facilitariam as trocas (Falkowski, 2024, s.n.).

O sexto encontro foi dedicado ao estudo do 3º vetor, o púbis, e do 4º vetor, o sacro, e de como eles podem orientar os movimentos dentro da coreografia. Sentimos esses vetores no corpo, direcionando o púbis para cima e o sacro para baixo, o que ativou os músculos do abdômen, dos glúteos e promoveu o alongamento da coluna vertebral. Experimentamos caminhar com esses vetores como guia. Laszlo (2017) menciona que, ao trabalhar com suas alunas, percebeu que o vetor do púbis facilita o caminhar para frente, enquanto o sacro ajuda a projetar o movimento para trás. Helena, por sua vez, compartilhou sua visão diferente sobre os vetores nas caminhadas, onde via o sacro direcionando para frente. Assim, buscamos refletir

sobre essas duas abordagens, pois a TKV não deve ser vista como uma fórmula rígida a ser seguida. Para ilustrar, ensinei a coreografia que havia preparado para a aula e praticamos com a música "*The Box*", de Roddy Rich. Perguntei à Helena se ela conseguia perceber os vetores enquanto dançava. Ela afirmou que sim, mas reconheceu que, ao dançar rapidamente, era difícil pensar neles. Em seu diário, ela escreveu que:

Nos exercícios de caminhada com indicação de direcionamento dos vetores do sacro e do púbis para estabilizar o quadril, apesar de eu entender os alinhamentos e fazê-los correto, sinto que para caminhar para frente preciso pensar no sacro, e para ir para trás, no púbis (Falkowski, 2024, s.n.)

No sétimo encontro, abordamos os vetores 5º: escápulas, 6º: cotovelos e 7º: metacarpos, e como esses se relacionam com o *tutting*. Começamos com uma massagem nas escápulas para ativar a percepção da ossatura e sensibilizar essa área do corpo. Em seguida, exploramos corporalmente os três vetores, direcionando as escápulas, os acrômios, os cotovelos e os metacarpos, e observando como esses influenciam a posição do úmero e do rádio. Ao trabalhar com o *tutting*, pensamos na mobilidade desses vetores. O *tutting* foca no movimento dos cotovelos e das mãos, e integrar os vetores na prática e no ensino dos movimentos foi fundamental para melhorar a postura e a limpeza dos gestos. Mantendo as escápulas encaixadas, os cotovelos levemente rotacionados para cima e os metacarpos voltados para fora, conseguimos completar a torção do braço. Para esse trabalho, praticamos duas sequências de *tutting*: uma mais simples e outra mais avançada, com movimentos mais complexos.

Helena coloca que:

Estabelecer a relação das escápulas foi essencial para assimilação do Tutting, uma técnica que eu já tinha visto, mas não experimentado, então como se baseia em uma forma, em ângulos, que até são estranhos no primeiro momento, as escápulas auxiliaram, assim como os cotovelos, ombros e a própria mão (Falkowski, 2024, s.n.).

Em nosso último encontro, exploramos o processo criativo e o 8º vetor: a sétima vértebra cervical. O processo criativo foi guiado por meio de sorteios de passos de *Hip*

Hop Dance e pelos tópicos corporais trabalhados nas oficinas. Focamos no alinhamento da cabeça e em como usar a visão de maneira integrada aos movimentos, criando uma harmonia com o corpo todo. Esse processo gerou novos movimentos, ao combinar o que aprendemos sobre os tópicos corporais com os passos, permitindo explorar dinâmicas e modificações nos movimentos dos pés, ao incorporar os braços e direcionar o foco para diferentes partes do corpo. Como a Helena está estudando Dança Moderna, isso também influenciou sua criação. Sabemos que a criação dentro de repertórios pode ser desafiadora para iniciantes, então, processos criativos orientados como esse são uma excelente alternativa. Fiquei impressionada com os resultados que surgiram dessa abordagem. O uso da visão e o movimento da cabeça em harmonia com o corpo trouxeram uma estética única para os passos.

Helena destaca que: Eu tenho tendência em olhar para baixo enquanto danço, então pensar a cabeça, e o próprio olhar como vetor como influência para o movimento, é difícil intencionar o uso, mas fez total diferença na dança. Gostei do processo de criação e justamente sair do que é estabelecido de passos; fez mais sentido ainda movimentar a partir das referências dos vetores, torna mais evidente a influência deles quando se cria pensando no direcionamento dos mesmos (Falkowski, 2024, s.n.).

Os diários de bordo das alunas me oferecem uma visão valiosa sobre como o conteúdo das aulas foi recebido por elas, o que descobriram, o que perceberam e se o que foi proposto foi absorvido da maneira esperada ou de forma diferente. Esses diários também proporcionam um espaço para que as alunas expressem suas opiniões sobre a aula e compartilhem como se sentiram. Sempre me esforço para criar um ambiente onde meus alunos e alunas se sintam à vontade para compartilhar seus pensamentos e sugerir maneiras alternativas de realizar as atividades. Acredito que o/a professor/a não é o único detentor do conhecimento, pois a aula se constrói em conjunto, por meio de uma troca constante e uma relação de confiança.

Percebi, ao longo do processo de ensino do *Hip Hop Dance* com a TKV, uma transformação no meu corpo ao dançar. Senti-me mais consciente e conectada ao movimento. Com o uso dos vetores para manter a postura e ativar diferentes musculaturas, trouxe uma presença maior à minha dança, permitindo-me entender melhor como organizar meu corpo e incorporar essa presença nas contrações

características do Hip Hop. Sempre me surpreendo com o quanto aprendo ao ensinar. O ato de pesquisar novas abordagens e exercitar minha autonomia na dança tem enriquecido meu repertório e me dado mais confiança para dançar, criar e improvisar.

Considerações finais

O processo de criação das oficinas foi tranquilo, e as leituras de Jussara Miller (2007) e Cora Laszlo (2017) desempenharam um papel fundamental ao me auxiliar a planejar as atividades e estabelecer a conexão com o *Hip Hop Dance*. O estudo dos vetores foi crucial para entender passos desafiadores, como *Footwork* e *Tutting*. Além disso, o Processo Lúdico permitiu uma exploração de movimentos essenciais como o *Bounce*, os Passos Sociais e as diferentes formas de *Wave*. A *Arm Wave*, por exemplo, tornou-se mais acessível ao entender as oposições entre a mão e o cotovelo, a mão e o ombro. Esse processo também abriu espaço para a improvisação nas aulas, uma característica vital do *Hip Hop Dance*, muitas vezes negligenciada no ensino do estilo.

O Processo Criativo, ao combinar os tópicos corporais com os passos do Hip Hop, gerou uma dinâmica interessante. Para iniciantes, a criação pode ser desafiadora, e a proposta de desmembrar passos sociais ou repertórios para gerar novos movimentos, com o auxílio dos vetores, ajudou a facilitar esse processo criativo.

Conforme relato das alunas, o aprendizado foi mais orgânico, permitindo uma maior percepção corporal, uma nova visão sobre o próprio corpo e o desenvolvimento da individualidade dentro do *Hip Hop Dance*. Elas conseguiram integrar os conceitos aprendidos nas oficinas ao seu cotidiano e a outros estilos de dança. Esse processo também as ajudou a perceber novas oposições corporais e a desenvolver uma percepção rítmica mais refinada.

Refletir sobre a metodologia da TKV me levou a perceber como melhorar minha postura no dia a dia, desde a posição dos pés e pernas até o alinhamento das escápulas e a ativação do abdômen. A considerar a força e os vetores no *Hip Hop Dance* para limpar os movimentos, tornando-os mais precisos. A repensar o ensino do Hip Hop, trazendo a criação e a improvisação e trazendo significados aos passos, em

vez de apenas repeti-los mecanicamente.

Acredito que a individualidade e a autonomia das alunas são essenciais no ensino da dança, e busquei mostrar isso ao longo da pesquisa, para que seja possível integrar essas qualidades ao ensino do *Hip Hop Dance*.

Considero que a pesquisa continuará a me acompanhar enquanto danço, ao aprimorar essa abordagem, tornando-a mais integrada aos passos de *Hip Hop Dance*, e explorando novas formas de conectar os tópicos corporais com os elementos do estilo. O *Hip Hop Dance* tem um grande potencial pedagógico, que deve ser explorado de forma inovadora, mantendo sua essência de expressão livre e criativa e sua força política.

REFERÊNCIAS

BALDI, Neila Cristina. Diários e Inventários como Processos Formativos em Dança. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 3, n. 8, p. 711-725, 2018. Disponível em:

<<https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2018.v3.n8.p711-725>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

BALDI, Neila Cristina. Es(Ins)critas do Corpo Dançante: Narrativas Singulares e Plurais. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 2, n 4, p. 41-56, 2017. Disponível em:

<<https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2017.v2.n4.p41-56>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

DIEZ, Cecilia Rodriguez. **Sample – Hip-Hop para todos: Processo de elaboração de material didático para o ensino do Hip- Hop na Educação Básica**. 2023. 59 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2023.

FALKOWSKI, Helena. **Diário de bordo**. 2024, s.n.

LASZLO, Cora Miller. **Outros caminhos de dança: Técnica Klauss Vianna para adolescentes**. 2017. 91 p. Monografia (Especialista em Técnica Klauss Vianna) - Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2017.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MORAIS, Sarah Brito de; COSTA, Lucas Lázaro Viana. **Danças Urbanas**. 1. ed. Fortaleza: Educadance, 2022.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Summus, 2008.

OLIVEIRA, Ananda. **Diário de bordo**. 2024, s.n.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. Dança de Rua: Do ser competitivo ao artista da cena. 2014. 138 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas**: princípios e aplicações. Campinas: Papirua, 2012.

VIANNA, KLAUSS. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.



**EM BUSCA DO MELHOR ROUND:
OS SENTIDOS DA BATALHA NA DANÇA KRUMP**

**EN LA MEJOR RONDA:
LOS SENTIDOS DE LA BATALLA EN LA DANZA KRUMP**

**GETTING THE BEST ROUND:
THE SENSES OF BATTLE IN KRUMP DANCE**

Taís Ferreira Rodrigues¹

<https://orcid.org/0000-0003-0513-6786>

Ana Cristina Ribeiro Silva²

<https://orcid.org/0000-0001-8370-0704>

Jarbas Siqueira Ramos³

<https://orcid.org/0000-0002-8146-9761>

RESUMO

Esse artigo objetiva discorrer sobre a importância da batalha na dança Krump, uma linguagem englobada pelo que se chama hoje por danças urbanas, ou Street Dances. A metodologia usada é a etnografia, mas transita na autoetnografia e o referencial teórico está ancorado fortemente em Fleshbonez e Tight Eyez, criador da dança, além de outros dançarinos. O Krump é uma dança que performa imposição e dominância. Assim, a batalha possui um valor artístico, uma vez que é local de desenvolvimento técnico-expressivo e também um valor social, pois é uma prática coletiva onde cultivamos valores como representatividade, superação e validação dos pares (reconhecimento).

¹ Universidade Federal de Uberlândia (mestrado). Pesquisa concluída em 2025. Área de estudo: danças afrodiáspóricas ou periféricas estadunidenses ou Danças Urbanas/Street Dances. Nome dos orientadores: Jarbas Siqueira Ramos e Ana Cristina Ribeiro Silva. Bolsa de fomento: CAPES. Atuação profissional: produtora e idealizadora da iniciativa cultural Cypher Open, na cidade de Uberlândia/MG.

² Universidade Federal de Pelotas (docente orientadora). Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). <https://www.eclipse.art.br/cris-pesquisas> ana.cristina@ufpel.edu.br.

³ Universidade Federal de Uberlândia (docente orientador). Artista da cena, professor e pesquisador das culturas afroindígenas.

Palavras-chave: Krump, batalha, Danças Urbanas.

RESUMEN

Este artículo pretende discutir la importancia de la batalla en la danza Krump, un lenguaje englobado en lo que hoy se denomina danzas urbanas o Street Dances. La metodología utilizada es la etnografía, pero se mueve hacia la autoetnografía y el marco teórico está fuertemente anclado en Fleshbonez y Tight Eyez, creadores de la danza, así como otros bailarines. Krump es un baile que representa imposición y dominio. Así, la batalla tiene un valor artístico, ya que es un lugar de desarrollo técnico-expresivo, y también un valor social, ya que es una práctica colectiva donde cultivamos valores como la representación, la superación y la validación de los pares (reconocimiento).

Palabras clave: Krump, batalla, danzas urbanas.

ABSTRACT

This article aims to discuss the importance of battle in Krump dance, a language encompassed by what is now called Street Dances. The methodology used is ethnography, but it also involves autoethnography, and the theoretical framework is strongly anchored in Fleshbonez and Tight Eyez, the creator of the dance, as well as other dancers. Krump is a dance that performs imposition and dominance. Thus, the battle has an artistic value, since it is a place for technical-expressive development, and also a social value, since it is a collective practice where we cultivate values such as representation, overcoming, and validation of peers (recognition).

Keywords: Krump, battle, Urban Dances.

Esse trabalho deriva de uma pesquisa de mestrado que investiga a improvisação no Krump⁴. Neste recorte, aprofundo numa das suas práticas essenciais para responder à pergunta: qual o sentido da batalha nessa dança? Para isso, utilizo a metodologia etnográfica e autoetnográfica em que, além de pesquisadora, sou *krumper* e me lanço ativamente nas batalhas, rodas (*sessions*, como veremos mais à frente) nos eventos de Krump do Brasil. Assim, mantive um diário de bordo por 3 anos em que, sempre que viajava para esses lugares (São Paulo, Uberaba, Piracicaba, Campinas e Barretos foram alguns deles), relatava o que via e ouvia.

⁴ Título: “Entre *sessions* e batalhas na dança Krump: performance, improvisação e meu corpo *krumper*.” Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

As informações nessa cultura foram difundidas pelo mundo pelos meios digitais, através dos mais de 30 *dvds* produzidos por Tight Eyez e Big Mijo e outros criadores nos anos 2000. Eles formaram clãs, as *fams*, grupos restritos onde treinavam novos representantes da dança que se impunham com seus movimentos vigorosos e rudes, mostrando as bases corporais do Krump. Hoje, o conhecimento é transmitido através de vídeos no Instagram e YouTube (antigamente as plataformas mais usadas eram outras, como o Facebook, Orkut e *blogs*). Os lançamentos de álbuns de música Krump acontecem principalmente no Bandcamp, uma plataforma online onde músicos, bandas e selos independentes podem vender e distribuir suas músicas, álbuns, mercadorias e até ingressos diretamente para o público. No Brasil, o *WhatsApp* é o aplicativo mais utilizado de comunicação interna das *fams* e por meio do qual muita informação é passada pelos *big homies*, líderes desses grupos.

Por isso, a pesquisa bibliográfica foi feita no Google Acadêmico, como também redes sociais como Youtube, Instagram, onde a maior parte do conteúdo educativo de Krump está disponível. As principais referências teóricas desse trabalho são o principal criador da dança, Tight Eyez, e os *big homies* brasileiros entrevistados: 7K Buck, Kwalker e Xkillz. Os *big homies* são líderes na comunidade Krump pelo seu tempo de experiência, nível de desenvolvimento técnico, produção de eventos e mentores das *fams*. Uma das principais fontes de estudo que existem no Brasil é o blog de Fleshbonez⁵, que foi uma das principais referências teóricas brasileiras desse trabalho.

Importante dizer que grande parte das citações são feitas pelo nome artístico do autor, porque no Krump temos o *aka* (do inglês “also known as”, que em português significa “vulgo”, “também conhecido como”). É o nome pelo qual somos conhecidos em nossa comunidade, ele está alinhado com o nosso estilo de movimentação e personagem (personalidade ou alter-ego) que criamos (um processo que leva anos) para dançar. Em suma, é a nossa identidade no Krump. Então, tomei a escolha de preservar esses nomes nesse trabalho.

⁵ <https://mayckonphylosophy.blogspot.com/>. Acesso em 14 jun. 2026.

Adentrando nesse universo

Há uma longa e antiga discussão sobre o termo “danças urbanas”, a qual não há consenso desde as primeiras manifestações do *Locking* e do *Breaking* e do surgimento da Cultura Hip Hop. No Brasil, outros termos também entram em jogo nesse debate, como “Dança de Rua”, “Hip Hop” e “*Street Dance*”, e geram impacto social na disseminação dessas danças. Para entender o significado de cada termo e as suas implicações estéticas e sociais, é preciso analisar o contexto histórico em que essas danças se inseriram no Brasil.

O termo Dança de Rua se difundiu no Brasil nos primeiros anos da década de 1990 por meio dos festivais competitivos que passaram a incluir essa categoria ao se referir a uma estética popular dançada aqui que fundia movimentos do Breaking, das Funk Styles e do Jazz estadunidenses. Essa dança **híbrida** inicialmente estava presente em bares, danceterias e nas ruas antes de entrar oficialmente em festivais de dança no país, como o Festival de Dança do Triângulo em Uberlândia (MG) e o Festival de Dança de Joinville. Nesse momento, Dança de Rua foi um termo sugerido por Marcelo Cirino, de Santos, para os festivais e que era tradução do termo usado nos EUA: *Street Dances* (Guarato, 2020).

Na segunda metade da década de 2000, Frank Ejara, pioneiro nos estudos brasileiros de Locking e Popping passou a difundir o termo Danças Urbanas, influenciado por Storm, dançarino francês. Ejara se preocupava em organizar e sistematizar, no Brasil, as técnicas de cada uma dessas danças de forma mais fiel ao que existia nos EUA, ao contrário da hibridação presente na Dança de Rua (Guarato, 2020). A substituição pelo termo Danças Urbanas por vários pesquisadores e dançarinos brasileiros foi motivado pelo impacto negativo e a imagem pejorativa que Dança de Rua causava nas pessoas leigas, como se remetesse à pobreza e/ou vadiagem (Garcia, 2016).

Então, em 2020 com o assassinato de George Floyd, homem negro, por um policial estadunidense por racismo, o movimento negro lá levantou uma mobilização de denúncia de diversas formas de discriminação racial, incluindo o uso do termo “urban”

na indústria musical. “Urban”, nos EUA, era usado para categorizar música afroestadunidense (Guarato, 2020) e segundo o movimento negro era sintoma de apagamento e embraquecimento dos seus autores. Nesse momento, o termo Danças Urbanas passou a ser debatido intensamente aqui no Brasil entre dançarinos do meio e até hoje não há um consenso sobre o nome ideal que consiga dar conta das especificidades de todos os estilos englobados por ele.

Eu uso o termo Danças Urbanas nas palavras-chaves desse artigo com a intenção de facilitar a busca de bibliografia acerca dessas danças por outros pesquisadores e pesquisadoras, contudo prefiro usar, ao longo do texto, danças periféricas afroestadunidenses. Evito abordar termos guarda-chuva, justamente porque fortalece o Krump como uma linguagem com uma identidade única e que, mesmo sofrendo uma influência direta do Hip Hop, lutou para se desenvolver enquanto uma dança independente, com práticas, técnicas, sistema de informações e regras próprias - **fundamentos**. E isso foi essencial para que ele se tornasse o que é hoje, se perpetuasse globalmente, criando uma linguagem em comum que conectasse praticantes do mundo todo. Sendo o Krump uma dança originária dos EUA, o estudo aqui seguirá as tradições de seus mestres populares estadunidenses e brasileiros.

Feita essa contextualização dos termos, entro, agora, no tema principal da pesquisa. Segundo Fleshbonez (2013b), o Krump é uma dança de batalha territorial e de imposição, o que significa, corporalmente, uma dança de tônus, precisão e força aliada à explosão. Não à toa, surgiu em um ambiente marcado por violência urbana, Tight Eyez (2021) o considerava como uma terapia e um jeito de sobreviver naquele contexto de briga de gangues, ao mesmo tempo em que replicava elementos culturais destas por estar imerso nesse mundo. FleshBonez e 7K Buck (2021, p. 127) descrevem o Krump como uma catarse artística, “uma mistura de sensações e expressões oriundas das ruas”. O seu surgimento está atrelado ao caos que acontecia na periferia de Los Angeles na década de 2000 e que vem de uma longa história de conflitos urbanos.

A região de Los Angeles onde o Krump nasceu, South Central, foi um lugar que recebeu uma enorme população de afro-estadunidenses que migraram do Sul dos

Estados Unidos entre os anos 1940 e 1970, fugindo da segregação racial⁶ (Crockett, 2006). Esse fenômeno dá pistas para alguns fatos que impulsionaram o surgimento do Krump. No início dos anos 70, o setor industrial absorvia a maior parte da mão-de-obra das famílias afro-estadunidenses. Contudo, com a crise urbana dos anos 60, várias fábricas saíram da região, o que gerou uma onda de desemprego, o aparecimento de gangues e o aumento da criminalidade na cidade. Além disso, somado à epidemia de crack⁷ em meados dos anos 80, a violência policial aumentou tanto, até que tirou a vida de Rodney King, motorista negro brutalmente assassinado pela polícia. Essa situação desencadeou uma série de revoltas populares em 1965, protagonizadas pela população negra e latina de Watts (Crockett, 2006).

A partir desse recorte sócio-histórico de South Central, surge o *Clown Dance*, que foi retratado no documentário *Rize*, de 2005. O *Clown Dance*, ou *Clowning*, era um estilo com influências da Hip Hop Dance, voltado para animar festas infantis, e por isso era cômico e enérgico. Segundo relatos de *krumpers*, era a única saída dos jovens do mundo do crime, naquela época. Tommy Johnson, um jovem afro-estadunidense em South Central L.A., havia sido libertado recentemente da cadeia por envolvimento com drogas, quando decidiu, em 1991, unir a palhaçaria e o Hip Hop Dance para trabalhar em eventos. O famoso grupo liderado por Tommy The Clown⁸, como ficou conhecido, animava festas, desfiles, eventos da igreja e batalhas no bairro (Crockett, 2006). Para além de formar jovens como dançarinos, tornando-os seus aprendizes, ele também se tornava uma espécie de cuidador deles e os ajudava a se manterem longe das gangues.

Quando Tight Eyez se mudou para Los Angeles, já dançava outros estilos e tentou entrar no grupo de Tommy, mas quando conseguiu estar dentro, seu líder achou

⁶ A Grande Migração — que ocorreu de 1916 a 1970 — foi um fenômeno em que 6 milhões de afro-estadunidenses se mudaram do Sul para o Norte e para o Oeste. A mídia divulgou intensamente sobre uma vida melhor para a população afro-estadunidense no Norte e no Oeste, pois o setor industrial precisava de muita mão-de-obra. As famílias negras foram seduzidas pela promessa de salários mais altos, oportunidades educacionais e mais liberdade pessoal, fugindo das práticas de segregação do Sul. Contudo, ao chegarem no novo lugar, perceberam que não eram tão bem tratados quanto esperavam que seriam. A discriminação os seguiu para o Norte, onde ocorria diferenças salariais raciais e proibições sobre onde os negros poderiam viver (ShareAmerica, 2022).

⁷ A cidade de Los Angeles foi uma das mais afetadas dos Estados Unidos com a entrada da droga no país. Por ser uma substância relativamente barata, ela se tornou muito popular e, em 1985, 5,8 milhões de estadunidenses faziam uso do crack (Porto, 2021).

⁸ Em <https://www.tommythec clown.com/>, você pode conferir o trabalho do dançarino e acessar fotos e depoimentos dos membros do grupo.

seu estilo destoante do que o grupo fazia e o rejeitou. Então, diante da frustração, Eyez se dedicou a buscar, junto com seu amigo Big Mijo, sua própria dança e assumir uma estética mais pesada, cujo objetivo não era de alegrar ou entreter, mas de extravasar sentimentos difíceis, afirmar sua própria identidade e **confrontar** os próprios *clowns* e outros dançarinos para conquistar respeito e autoridade (FleshBonz, 2013b).

A batalha está na essência de várias Street Dances. No caso do Breaking (ou B-Boying):

Sem as batalhas, o B-Boying não existiria por si próprio. Todos os aspectos da dança foram criados para a competição, e cada movimento é julgado de acordo com sua eficiência durante sua execução. Durante a batalha, B-Boys e B-Girls aprendem a usar seu aprendizado como um fundamento para a criatividade. Eles transformam precisão e sutileza em símbolos de uma agressão expressa por movimentos, não pelo contato físico. Eles atacam sem piedade, mesmo vendo seus oponentes como distintos e valorosos seres humanos. Finalmente, com as batalhas, aprende-se a como usar o estilo para combater a força do adversário, uma habilidade que pode estar no coração do Hip-Hop (Schloss, 2006, tradução livre).

Também é assim no Krump. A batalha traz honra, traz respeito, reconhecimento, validação, poder, status e até autoridade. Esses valores vieram da cultura de gangues na qual o Krump estava inserido em seu surgimento. É na batalha que provamos nosso valor e pertencimento nessa cultura. O que mostramos em batalha vale mais do que falamos. Assim, a batalha carrega um aspecto moral dentro do Krump, porque reflete alguns dos valores mais importantes no Krump: imposição territorial, superação de limites e evolução técnica. Trata-se de uma dança de afirmação sobre quem você é (ou quer ser) perante às pessoas e ao seu poder de influência na comunidade (FleshBonz, 2022). Batalhamos para entrar em uma *fam*, para conseguirmos um certo *spot* (posição hierárquica ou função) dentro dela, para resolvermos conflitos dentro da comunidade, para conquistarmos respeito, para fazer valer nossa palavra, para desafiar, para nos testar, para entretenimento em eventos (batalhas-show), etc.

A batalha é o momento em que você vai até o seu limite, com o intuito de ultrapassá-lo. É o lugar onde você mostra dominância, mostra a propriedade da sua dança. O(a) *krumper*, na batalha, precisa se impor para o seu oponente, já que o

objetivo é superar tecnicamente o outro. Para isso, ele(a) utiliza estratégias como movimentos provocantes, postura e expressão facial a fim de desestabilizá-lo. É um jogo de poder, de confronto físico e psicológico, ou, como Kwalker (2022) diz, “instinto assassino”. Aqui, vemos um lado esportivo da dança, porque essa competitividade é um dos fatores que estimula a evolução técnica e pessoal do(a) dançarino(a) (7K Buck, 2023). Também diz respeito ao status e reconhecimento entre seus pares.

O CFTK, maior evento de Krump da América Latina, que pude participar na edição de 2022⁹, organiza as batalhas mais esperadas no Brasil (chamadas de *exhibition battles* ou batalhas-show). São chamados(as) *krumpers* de outros países, reconhecidos internacionalmente, para duelarem com os(as) melhores brasileiros(as), sendo um evento marcante para a carreira destes. São batalhas selecionadas pela equipe organizadora e muito esperadas pelo público. Também testam o nível do Krump nacional, avaliam o quanto os(as) dançarinos(as) estão prontos para competirem em eventos internacionais. Nessas batalhas, não há júri, pois o objetivo é a interação entre os dois oponentes e a apresentação de suas técnicas, não o resultado do duelo. Geralmente, cada um faz 2 *rounds* (2 entradas, mas isso pode variar) e podem escolher suas músicas.

Mas o evento conta com várias categorias de torneios - tipo de competição com esquema de batalhas, similar ao esporte, com oitavas de final, quartas, semi e final, ou sistema de pontuação: *Beginners*, *Girlz*, *Krump Game*, *Buck to Score*, *Family Wars* e *All Style x Krump*. Nos torneios, há a presença de um júri (1 a 3 pessoas) que avalia, em cada rodada, quem avança para a próxima fase. *Beginners* é um torneio para iniciantes que têm até 4 anos de treino. *Girlz* é voltado exclusivamente para as mulheres. *Krump Game* é uma modalidade em que cada *round* é definido por uma temática específica, sorteada na hora. *Buck to Score* funciona por um sistema de pontuação a cada *round*: todos se enfrentam e a cada vitória o(a) dançarino(a) recebe uma pontuação que o(a) leva para a etapa seguinte. *Family Wars* é aquela em que as *fams* se enfrentam e, no evento em questão, cada time contou com 3 membros para o

⁹ O evento aconteceu em São Paulo, nos dias 18, 19 e 20 de novembro de 2022. As principais atrações incluíam batalhas-show (ver imagem a seguir) com dançarinos estrangeiros e brasileiros, workshops e torneios de várias categorias. Para mais informações, acessar: <https://www.instagram.com/cftkoficial/>.

representar seu clã. *All style x Krump* é aquele em que *krumpers* enfrentam dançarinos(as) de outros estilos de dança. O evento também conta com apresentações coreográficas de grupos de dança, chamadas de *showcases*.

Como o Krump nasceu como uma dança de batalha, ela é um dos pilares dessa cultura. A batalha é o que traz movimento para a cena, o que chama o(a) dançarino(a) para se impor e afirmar a sua identidade na dança. Como dito anteriormente, é o que provoca a nós, *krumpers*, a treinarmos, a buscarmos evolução, independente do resultado. A perda de uma batalha deve, então, servir como incentivo para buscar aprender mais e melhorar o seu desempenho. 7K Buck relata como vê a batalha:

[...] Eu quero ver como está minha dança, o meu *material*, se eu tenho pra trocar ou não... Quando eu perco, só me dá mais vontade de chegar em casa, treinar pra ficar bom e pegar aquele adversário de novo. Como se eu tivesse repetindo a mesma fase do videogame. Quando eu pegar aquele mesmo adversário, eu quero conseguir ganhar dele. Fica como uma meta. Acho que a principal coisa que me motiva a querer batalhar é querer ser melhor. Querer ser um dos melhores. Ter uma dança de alto nível pra trocar com qualquer um (7k Buck, 2023).

A batalha é o momento máximo da dança de um(a) *krumper*. Ali ele(a) busca superar os seus limites, jogar com seu personagem e “destruir”, “amassar” ou, como dizemos na linguagem técnica do Krump, fazer o *kill off* - quando um dos oponentes faz algo no *round* que deixa o rival sem condição de responder à altura. Contudo, a batalha pode ser um golpe fatal à carreira de um *krumper*, se ele não souber o momento de jogar, e o lugar em que descobrimos isso é na *session* (Eyez, 2021), quando os dançarinos se encontram para dançar em roda, muito similar às *cyphers* de *Breaking* no Hip Hop. Sugiro que assistam ao vídeo da *session* do CFTK de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=6ey3mnrFMDM>.

É importante ressaltar que o Krump não se resume em batalhas: Tight Eyez (2021) já citou que o verdadeiro lar do Krump é a *session* e ele vê poucas destas em comparação com aquelas. Os eventos com torneios trazem visibilidade para o Krump, reúnem diferentes galeras, diferentes *fams* e nos dá sede de evoluir: subir no *ranking*, ganhar notoriedade. Nos eventos em que pude participar durante a pesquisa de campo, as batalhas tomavam a maior parte do tempo do evento. Mas *sessions* são mais

fáceis de organizar e podem acontecer em qualquer lugar, com ou sem estrutura, na rua ou em pontos de cultura de uma cidade, entre amigos, entre as *fams*, na vizinhança... enfim, elas devem estar no nosso cotidiano. Essas duas práticas, *session* e batalha, não são opostas e separadas, elas são irmãs e tem a roda, o círculo como centro, arriscaria dizer que talvez sejam momentos diferentes de uma mesma prática. Mas as intenções de movimento de um(a) dançarino(a) diferem em cada uma delas, assim como suas reverberações entre o público.

Na *session*, dançamos para nos expressar, extravasar, testar algo que estamos treinando e para receber e dar *suporte*. Tight Eyez (2021) diz que a *session* carrega uma dimensão terapêutica e espiritual. Ela tem mais o sentido de confraternização, liberdade e não julgamento, ao contrário da batalha, que testa o seu nível e te coloca em um ranking. Nas palavras de Eyez, não importa o quanto ele ame e respeite alguém, na hora da batalha ele quer destruir seu oponente.

Você não pode comparecer a uma batalha quando não tem nenhum título para provar (...) Quando você perde, sente que o mundo está contra você porque todo o mundo Krump tem que torcer pelo vencedor. É uma necessidade. Temos que elogiar o que é louvável. Mas, se você perder, tem que voltar para a *session* imediatamente porque não quer começar a olhar para o Krump como se aquilo não fosse pra você, como se ninguém gostasse do seu estilo (...) Se você tomar um *kill off*, a beleza do Krump, a *session* está pronta para recebê-lo de volta. É assim que você se cura (Eyez, 2021).

A *session* mostra quem está pronto para ir à batalha, aonde vamos ao limite, já que alguém tem que ganhar e alguém tem que perder (“matar ou morrer”). A *session* é o lugar de pôr em prática o que o(a) dançarino(a) aprende no treino pessoal: ele(a) leva isso para a roda, para experimentar e testar o repertório de movimentação previamente criado. Para isso, a reação do público é um termômetro para que ele(a) avalie o impacto dos seus movimentos, ou seja, o quanto houve troca de energia. O feedback de um(a) big homie ou mentor(a) também é fundamental.

Já a batalha ensina a ser estratégico(a), já que é, nas palavras de Eyez (2021), um ambiente brutal, de opiniões brutais, que pode destruir (*kill*) o seu ego. Não é o momento de testar coisas novas, mas de levar as armas previamente preparadas.

Então, as pessoas, no início do aprendizado do Krump, devem ir para a *session*, e não direto para a batalha. A *fam* e o(a) *big homie* são as pessoas que dirão se você está pronto(a) para a batalha. A *session* mantém o Krump vivo. Ela é o lar do Krump.

Depois de uma *session*, estarei livre, porque sempre testo coisas novas, novos estilos, novos conceitos. Durante a *session*, meu objetivo é fazer vários *rounds* diferentes para forçar meu corpo e aprender mais sobre mim. Então, logo após a *session*, procuro memorizar e analisar alguma sensação para trabalhar durante a *lab* e também o contrário (Cyborg, 2023).

Podemos entender a *session* e a batalha como rituais no Krump. O ritual é uma importante forma de um grupo enfrentar as dificuldades do ambiente, como transições difíceis, relações contraditórias, desequilíbrios e desejos que violam as normas sociais (Schechner, 2012b). No surgimento do Krump, como mencionado anteriormente, as *sessions* tem uma função social de ser terapêutico para os jovens negros de South Central, sem condições nenhuma de acesso à serviços de saúde mental. Também ajudou esses jovens a sobreviverem, no sentido literal, em meio à intensa violência urbana, derivada do crime e da repressão policial. Ritual para Schechner (2012b) é uma manifestação que transgride o cotidiano, então é importante lembrar que é diferente de hábitos comuns dos nossos dias como escovar os dentes, cozinhar, dormir, por exemplo. Na *session*, *krumpers* se transformam em personagens fictícios, explorando outras realidades, ou exibem com intensidade dramática lados de sua personalidade que não são permitidos no cotidiano devido a papéis sociais performados no seu dia-a-dia.

Schechner (2012b) relaciona o ritual ao comportamento de manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo. Essa memória está no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ato ritual. Na *session*, as pessoas se reúnem e dão espaço para as(os) dançarinas(os). Há uma interação contínua (*hype*¹⁰ e suporte): em *sessions* de rua há uma intimidade maior, que se cria entre a(o)

¹⁰ *Hype* é a energia da plateia: todo o barulho (“*make some noise*”) feito pelo público que reage a algo que um(a) *krumper* fez em cena ou palavras de motivação. É forte elemento da cultura e é capaz de potencializar a dança dele(a), ao mesmo tempo em que une as pessoas e eleva a troca de energia coletiva na *session* ou em uma batalha. Funciona como um termômetro do *round*, pois sinaliza o quão bem a dança está comunicando com o público, qual o efeito ela está atingindo.

krumper e a plateia. No caso em questão, essa relação é mais estreita. A(o) *krumper* precisa administrar o espaço, pois muitas vezes as pessoas se envolvem tanto com sua dança que vão se aproximando fisicamente cada vez mais. Ele(a) também precisa administrar a sua energia, pois se dança em máximo vigor o tempo todo, sua resistência acaba antes de finalizar o seu *round*.

A(o) *krumper* também precisa estar atento para não se deixar levar totalmente pela plateia, pois se recebe um *hype* muito grande, deve manter conectado a si para continuar o *round* e não se perder logo após um grande êxtase de todos. A plateia deve fazer uma apreciação sincera de cada performance, deve permanecer em estado de abertura para se deixar tocar por tal dança, o que significa deixar as inimizades e julgamentos de lado. Aquele(a) que entra na *session* deve receber incentivo, saber que as pessoas estão com ele(a), estão ouvindo o que tem a dizer. Afinal, a *session* não é lugar de avaliação, é celebração e confraternização.

Treinando para o próximo nível:

O treino é algo que deve fazer parte do nosso dia-a-dia. É o que aperfeiçoa a nossa técnica e nos faz alcançar, como dizemos, o próximo nível da nossa dança. Temos sede de evolução. Queremos sempre ver nosso desempenho subindo. Pois o reconhecimento de um(a) *krumper* é construído com base no que ele(a) mostra em cena, não no seu discurso (Tight Eyez na EBS, 2023).

Sugiro assistirem à batalha de Tight Eyez contra Beast e Bad Newz na EBS de 2023¹¹ (link no rodapé), um dos maiores eventos de Krump do mundo. Essa batalha acontece na rua e há uma multidão em volta, de tal forma que os organizadores não conseguem abrir muito espaços para os três dançarem, tamanha a expectativa de todos no que estaria prestes a acontecer. Havia um conflito pessoal entre os três *krumpers* que os levaram a essa batalha¹², porém gostaria de chamar a atenção na

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uZXQH-akJo2Y&t=30s>. EBS ou European Buck Session é um evento internacional de Krump que acontece anualmente na Alemanha, desde 2008. Conta com campeonatos, batalhas e *sessions* de rua, palestras e apresentações (*showcases*).

¹² Quando a batalha tem um cunho pessoal, ela é chamada de *call out*. *Krumpers* batalham entre si na tentativa de resolverem desentendimentos pessoais.

dinâmica que acontece em cena. Há uma discussão bem acalorada entre Eyez e Badnewz, os dois estão exaltados e provocam um ao outro o tempo todo. Algo que Eyez fala durante a batalha é que Badnewz precisa mostrar evidências daquilo que está falando. Ou seja, ele precisa provar a legitimidade do seu ponto de vista por meio de sua dança. As palavras não fazem sentido se você não prova na dança aquilo que fala.

Há muitos elementos que podem ser analisados nessa batalha, porém, concentrando nessa fala de Eyez sobre evidências, observamos que o seu intuito é expressar corporalmente a mensagem que verbaliza, suas palavras são uma extensão da sua técnica: a forma como ele se impõe, a forma como ele interage com seus oponentes, o tônus forte no seu corpo, a sua expressão facial, a sua atitude impositiva e intimidadora compõem a atmosfera que cria em torno da sua dança. Quanto mais um(a) *krumper* consegue superar seu oponente em batalha, mais ele(a) consegue respeito e autoridade entre os demais.

Nesse sentido, segundo Xkillz (2023), nós sempre representamos algo quando batalhamos, pode ser uma *fam*, um *spot*, um ideal, uma opinião, um grupo de pessoas, um nome ou uma linha, por exemplo. É por meio da batalha que os demais *krumpers* vão respeitar o que eu quero representar. A batalha valida quem somos, o que falamos e o que fazemos. Se algum(a) dançarino(a) discorda do julgamento de um(a) jurado(a) em alguma batalha, pode acontecer dos dois batalhem entre si¹³ para disputarem o reconhecimento dos demais, qual a palavra que vale mais.

No DVD Krump 1.0, Tight Eyez explica, entretanto, que a motivação para batalhar não deve ser o orgulho de querer ser melhor que outra pessoa, mas está na superação de si próprio: “Se chamar alguém para batalhar, seu motivo deveria estar em fazer o melhor para ele(a) e para você. ‘Eu quero ver você dançar contra mim, porque você traz à tona o melhor em mim’. Esse deveria ser o motivo, porque algumas pessoas conseguem despertar o melhor em outras pessoas” (Krump 1.0, 2005, 30 min 40s). A batalha deve servir para testar o seu nível, avaliar sua dança e também a sua

¹³ Esse tipo de batalha é chamado de *call out* (Xkillz, 2023), em que dois *krumpers* se enfrentam movidos por algum atrito ou desentendimento pessoal ocorrido entre eles. Contudo, na pesquisa de campo foi observado que as motivações do *call out* não precisam ser de ordem conflitiva, necessariamente. *Krumpers* dividem opiniões quanto a isso, mas o *call out* originalmente se refere a um tipo de batalha em que alguém desafia outro para ganhar e buscar validação em cima da dança ou do comportamento, fala ou opinião desse outro.

resistência física, chamada de *stamina* no Krump. Então, o propósito primário de batalhar deveria ser, a princípio, para aprimorar seu próprio estilo, não para provar que o seu estilo é melhor do que outro.

Existem vários tipos de batalha, mencionei algumas que estavam na programação do CFTK de 2022. Contudo, existem duelos que acontecem fora de eventos, que podem ser chamados de “rachas” (também fortemente presente na dança Breaking), *street battles* ou *call outs*, quando um(a) *krumper* chama outro(a) para se enfrentarem. Dentro das *fams*, podem ocorrer batalhas entre duas pessoas que visam um mesmo *spot*, para testar alguém que está querendo entrar para o grupo, para “batizar” um novo membro, dando a ele(a) um novo *spot* ou para elevar o *spot* de alguém para um nível mais alto (Krump Battles, 2005). Essas batalhas são como rituais internos de uma *fam*, carregadas de um significado especial que agrega valor à carreira de um(a) *krumper*.

Desse modo, podemos dizer que a batalha tem, também, o sentido de legitimar o status e poder de uma pessoa no Movimento. A dança de uma pessoa em batalha está ligada à influência e reconhecimento da pessoa como representante do Krump. Por isso, *krumpers* têm um compromisso sério com a batalha. Lá é o lugar onde você tanto pode conquistar status, como perdê-lo. Não batalhamos, em primeira instância, para nos divertir (embora isso possa acontecer), mas para representar algo que acreditamos e buscar nosso valor dentro da nossa comunidade.

Entretanto, Oxy (2024) menciona batalhas mais descontraídas e descompromissadas, como aquelas que acontecem entre amigos - FleshBonz (2013a) também as cita como “*friendly battles*” em seu blog. São batalhas que têm um caráter de treino e estudo pessoal, ou até de socialização em uma *session* ou treino coletivo. Elas são ideais para testar movimentos finais que serão levados para as batalhas “reais”, eventos ou *call outs*, onde alguém tem que perder e alguém tem que ganhar. É como se elas fossem uma preparação para o “momento da verdade”, expressão usada por 7K Buck. Portanto, a batalha no Krump carrega um significado moral dentro da cultura, o que a distancia da brincadeira e do lúdico. Então, é importante lembrar que o intuito da batalha no Krump não é, a princípio, se divertir, apesar dela poder gerar

sensação de prazer e realização, mas a intenção é de conquistar respeito e superar a si mesmo e/ou alguém. Por isso, uma perda em algumas situações pode realmente desencadear sentimentos de fracasso, humilhação, vergonha e desmotivação e aí entra a importância da *session* como lugar de acolhimento, para não deixar o(a) dançarino(a) desistir do Krump (Tight Eyez, 2021).

Schechner (2012a) desenvolve um conceito bem interessante para pensarmos os sentidos da batalha no Krump: o jogo. Para ele, o jogo está no centro do seu conceito de performance, pois o jogo é comportamento restaurado que não é completamente “real” ou “sério”. O jogo está presente no cotidiano de diferentes culturas e tem diferentes intuitos. Temos jogos de adultos, de crianças, jogos que arriscam a vida (como a roleta-russa), testam alguma habilidade (competições esportivas) ou aqueles ligados à artes (improvisação teatral, por exemplo). O jogo pode ser um estado de humor, uma atividade, um gesto emocional espontâneo e pode ser condicionado por regras ou ser mais livre.

O jogo não é necessariamente divertido e pode até ser perigoso, como por exemplo, as touradas e os duelos de gladiadores. Ou os atletas, que levam o corpo ao limite máximo de resistência e convivem com lesões cotidianamente. “Jogar é cheio de construções criativas de mundo, assim como mentiras, ilusões e enganos” (Schechner, 2012a, p. 95). A batalha no Krump tem o sentido original de provar algo, se validar em uma comunidade. Isso conta de uma relação de nós, *krumpers*, com a batalha que, a princípio, não é da ordem do lúdico. Não para quem está entrando na arena.

Quando fui ao CFTK (2022), percebi que o público se divertia bastante com as batalhas, porém, para quem estava no meio da roda, esperando o MC anunciar o início do duelo e passar o comando para o DJ tocar a música, o momento é de muita concentração para que execute o máximo do seu desempenho. Vários *krumpers* relatam que o evento é um lugar de pressão, mas também de diversão, a depender do momento e da pessoa. Schechner diz que os atos de jogo apresentam, simultaneamente, efeitos múltiplos e contraditórios: “o que é divertido para o gato não é para o rato” (Schechner, 2012, p. 102).

A batalha constitui elemento intrínseco da performance no Krump, pois ela cria o que Schechner (2012a) chama de “como se” ou “fazer crer”. Era muito comum nas experiências de campo, ouvir um *krumper* dando suporte a outro na batalha dizendo: “você precisa acreditar, se você não acreditar em você os outros não acreditarão”. O esforço que fazemos em batalha é mostrar o maior realismo¹⁴ possível, pois defender nossa dança é defender quem somos. Na batalha entramos em um personagem e simulamos que estamos em um duelo mortal, em que temos que “matar” o oponente. E, para isso, usamos as bases e outras técnicas corporais avançadas.

Jogamos com nosso corpo trazendo o repertório desenvolvido nas *labs* e *sessions*, mas também jogamos com a plateia, que participa ativamente da batalha, com os(as) jurados(as) e o(a) oponente. Podemos (e fazemos), ainda, dançar com o espaço. É comum os(as) dançarinos(as) usarem elementos do ambiente, como garrafa de água, caixa de som, boné, tênis, a viga da sala etc., no seu *round* (CFTK, 2023). Jogamos com tudo o que está presente no momento.

Nesse jogo, o(a) *krumper* é colocado(a) em um sistema de ranqueamento:

A batalha é como as finais da NBA, não importa o quanto eu te ame, nem o quanto eu te respeite, estou aqui para destruí-lo, estou aqui para maximizar as minhas habilidades e eu tenho que fazer de forma estratégica. Tem que haver um ganhador e um perdedor e nem todo mundo aceita isso. A *session* mostra as estrelas que podem ir além e aguentar a pressão da batalha. Já esta é punitiva, é brutal, os comentários são brutais. (...) Isso vai acabar com a sua motivação se você não estiver pronto, é por isso que você não deveria chegar no Krump querendo batalhar logo de início, pois você estará pedindo para ser julgado, estará pedindo para ser posto em um *ranking*. E, se você não gostar da sua classificação, você pula fora. A *session* nos ensinou a empurrar aqueles que estão prontos (para a batalha): “você destruiu em tantas *sessions* que está pronto para um desafio, batalhe com esse cara”. Ou acontece no meio da *session* de: “esses dois aqui entregaram o seu máximo, devem se enfrentar cara a cara”. Nesse ponto, eles precisam mais do que se sentirem livres para *sessionar*, precisam aprender a criar estratégias. Se você não aprende a agir estrategicamente, você cai. Ninguém gosta de cair, ninguém gosta de perder. Machuca nosso orgulho. Se você não tem um lugar seguro para lidar com isso, a batalha vai destruir o Krump em você, vai fazer você desistir, vai fazer você odiar batalhar. E se você odeia batalhar, você perde uma parte muito

¹⁴ Beast diz que o Krump tem uma mistura de “dança” e encenação, uma vez que há o desenvolvimento do *character* e expressão da nossa personalidade na dança, como explicado no capítulo 2. A “dança” está relacionada às bases e, a encenação, à gestualidade, olhar, postura do corpo, expressão facial e criação de conceitos. Coloco as aspas, porque é a forma como o termo é usado por *krumpers*.

íntima da cultura. Você precisa lidar estrategicamente com a sua energia. Você não pode ser impulsivo, você precisa controlar isso. Essa é a beleza e a luta. Uma batalha é um equilíbrio de forças. A única forma de aprender a transformar os impulsos em estratégias é com *timing*, que ensina como manter a calma, como amadurecer. E mesmo assim você pode cair, sua fórmula pode não funcionar. Mesmo assim você tem que continuar sendo o *chef* até encontrar a receita perfeita (Tight Eyez, 2021, tradução livre).

É por isso que, enquanto pesquisadora-observadora-participante e também dançarina de Krump, percebo que a batalha é um jogo de forças internas e externas. Ganha quem tiver maior domínio técnico e souber jogar com o seu personagem em cena, dialogando com as pessoas à sua volta. O Krump é sobre ser você mesmo e contar sua história e, para isso, a energia, o *hype*, é fundamental. É a afirmação de que a comunicação com as outras pessoas está acontecendo, toda expressão no Krump precisa de compartilhamento. E, se você quer compartilhar, quer ser compreendido(a) em seu personagem, precisa trocar com aqueles que falam a mesma língua que você, que entendem as bases do Krump e participam do mesmo universo. Por isso, o Krump precisa de um Movimento em nível local, nacional e internacional, interconectados.

Mas por que essa expressão se manifesta em um ambiente de tanta pressão? Bom, isso tem a ver com o que foi explicado anteriormente sobre o sistema de validação. A validação externa é um reflexo da validação interna (o que às vezes é esquecido pelos dançarinos, que conseqüentemente se apegam fortemente aos resultados de torneios e *call outs*). A validação, no fundo é a tentativa de dizer para o mundo “eu existo”, “eu sou foda” e “tenho orgulho da minha história”, visto que o Krump surgiu diante de um contexto cultural de resistência, de pessoas que eram esquecidas e invisibilizadas pelo Estado e parte da população estadunidense. É muito presente nessa dança a narrativa de que os obstáculos fazem uma pessoa mais forte, porque no fim isso é superação.

Krump = perseverança. Essa cultura me ensinou muito além da fisicalidade. A batalha não é realmente o que parece, ela mergulha mais fundo. Aprendi a importância da preparação, dedicação, disciplina, paciência... como operar sob pressão. Construí a confiança para continuar em frente quando todas as probabilidades estão contra mim. Como um homem negro, é a minha caminhada de vida diariamente,

tentando navegar por um sistema que é contra a minha existência e aqui estou... persistente, apaixonado e preparado. E eu não estou cansado. Sigo aqui energizado e me preparando para seguir em frente. Estou muito vivo. Essa é a mentalidade do Krump: a essência de um guerreiro implacável, corajoso e consistente. Krump é mais do que dança (Fair Warning, 2020, tradução livre).

Fair Warning explica um dos fundamentos do estilo de vida que o Krump prega: a disciplina, perseverança e o agir sob pressão. As batalhas, apesar de muitas vezes ser um ambiente competitivo hostil, leva a um crescimento pessoal, porque ensina como lidar com derrotas e como buscar a evolução e superação. Quando em certa entrevista, Tight Eyez é perguntando como o Krump o ajudou nos momentos mais difíceis da vida dele, ele responde:

Porque o Krump não é nada além de momentos duros na minha vida. Eu tive que aprender a trabalhar dessa forma. Eu tive uma vida dura, então o meu caminho no Krump não seria suave, ele veio com muitos desafios. Eu tive que encarar desafio atrás de desafio para que eu pudesse aprender (Tight Eyez, 2021, tradução livre).

Foi durante um período muito difícil, da pandemia, que o Krump chegou para mim e comecei a treinar, como nunca antes havia treinado nenhuma outra dança na minha vida. Treinava como se aquilo fosse a coisa mais importante na minha vida. É comum ouvir esse tipo de relato no Krump. Sobre a batalha, Eyez ainda relata:

(...) É por isso que eu sempre estive no calor da batalha. Eu me coloquei na parte mais quente do Krump para ver se eu sobrevivia. Você sempre tem que verificar isso. Você consegue sobreviver agora? Duas semanas depois: você consegue sobreviver agora? Um ano depois: você consegue sobreviver agora? E você continua se testando. Você sabe que tem que usar armas diferentes. É como se isso te preparasse para a vida. Me preparou para a vida, eu usei as coisas que tirei da minha experiência no Krump, que foi muito hostil, mas era o meu caminho. O caminho que eu precisava. Foi sobre hostilidade, sobre ensinamentos, sobre amor, sobre expressão, sobre experiência, passei por todas as fases. Todas essas coisas construíram minha carreira no Krump, que foi feita majoritariamente por desafios. Cheguei em um ponto em que a hostilidade era um desafio de conhecimento (Tight Eyez, tradução livre, 2021).

Por tudo que observei e vivi nessa dança, conversando, fazendo aulas, me relacionando com essa comunidade mundial, a essência do Krump está fortemente relacionada com as **batalhas internas**. Por isso, é uma dança de expressões fortes e

intensas. Todos temos desafios e tormentos pessoais, emoções difíceis e todo o processo de treino, *session* e batalha geralmente conectamos ao processo de superação dessas dificuldades, portanto. O modo de pensar nas batalhas internas é algo que motiva a(o) *krumper* a continuar se movendo, buscando evolução. A batalha é o nosso ritual, ao mesmo tempo que carrega uma dimensão terapêutica ou espiritual para outros, ela nos conecta uns com os outros, uma vez que são vivências grupais e a vibração é coletiva.

Temos, portanto, um sistema de pensamentos, valores, moral, filosofia, espiritualidade e fisicalidade que formam o Krump, uma dança controversa no meio de outras linguagens de “Street Dance”, de origem afroestadunidense. É comum que pessoas que não estão inseridas nesse meio tenham medo ou julgarem o Krump pela estética agressiva das batalhas. É possível ser *krumper* sem batalhar? Muitos dirão que não, mas é uma resposta difícil de chegar, porque *krumper* é um termo criado coletivamente. O Krump, sendo uma linguagem artística, é livre. É impossível determinar o uso que as pessoas farão dela. O que eu posso dizer é que a batalha tem o seu valor artístico e o seu valor social. Aprendemos a desenvolver a nossa dança corporal e expressivamente batalhando e é assim também que somos reconhecidos e criamos relações com nossos pares, que sentimos pertencentes a uma grande comunidade. Então, certamente, não batalhando uma pessoa perderia um aspecto humano muito valioso do Krump. Depende de quais experiências cada um quer ter e o que procura nesse universo tão precioso para nós, *krumpers*. Eu, particularmente, sempre sonho com o meu melhor *round* no CFTK...

Referências

7K BUCK, Klisman dos Santos Rodrigues. **[O que te move para a batalha?]**. Mensagem pessoal recebida no Whatsapp por Taís Ferreira Rodrigues em abril de 2023.

CONFRATERNIZAÇÃO KRUMPERS (CFTK), 10^a edição, 2022, São Paulo.

CONFRATERNIZAÇÃO KRUMPERS (CFTK), 11^a edição, 2023, São Paulo.

CROCKETT, I’Nasah. **Ghetto Ballet: Krump(ing) beyond the point of rupture**. 09 maio 2006. Disponível em:

<https://www.academia.edu/6058500/Ghetto_Ballet_Krump_ing_Beyond_the_Point_of_Rupture>. Acesso em 18 set 2021.

CYBORG, Alexandre. **How do you Feel - “After a Session” Vs. “After a Battle”?** 21 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CqDK9XOvpHp/>>. Acesso em: 4 jul. 2023.

EUROPEAN BUCK SESSION (EBS) 2023, Düsseldorf, Alemanha. **YouTube**, 10 set. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uZXQH-kJo2Y>>. Acesso em: 12 set. 2023.

FAIR WARNING. **Instagram**, 4 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBBTGephPnC/>>. Acesso em: 2 jun. 2024.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida. **MAKE "TF" NOIZE**. 30 de maio de 2022. Disponível em: <<http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2022/05/make-tf-noize.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2023.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida; 7K BUCK, Klisman Rodrigues. Krump. In: SILVA, Ana Cristina Ribeiro (Org). **Laboratório Hip-Hop: Arte, Educação, Batalha - Cia Eclipse e Convidadas(os) e suas anDANÇAS**. Campinas: LiteraRUA, 2021. p. 127-129.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida. **KRUMP BATTLES (como se ganha uma battle)**. 8 de agosto de 2013a. Disponível em: <<https://mayckonphylosophy.blogspot.com/2013/08/9-krump-battles-como-se-ganha-um-a-battle.html>>. Acesso em: 27 de mai. de 2024.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida. **KRUMP (Como tudo começou)**. 7 ago. 2013b. Disponível em: <<http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2019/09/krumpcomo-tudo-comecou.html>>. Acesso em: julho de 2023.

GARCIA, Vanessa. **Danças urbanas no Brasil: terminologias, profissionalização e festivais**. Uberlândia: Comoser, 2019.

GUARATO, Rafael. Os conceitos de “Dança de rua” e “Danças Urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I). **Arte da Cena**, Goiânia-GO, v.6, n.2, p.114-154, 2020. <https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.66882>

KRUMP 1.0 - KRUMP BASICS. Direção: Kokie Nassim. Estados Unidos: Allumination, 2005. 1 DVD (85 min), son., col.

KRUMP BATTLES. Direção: Kokie Nassim. Estados Unidos: Allumination, 2005. 1 DVD (90 min), son., color.

KWALKER, Kleithon Campos. [Sobre a cultura Krump]. Online, 24 de agosto de 2022. Entrevista concedida a Taís Ferreira Rodrigues.

OXY. The Foundation of Krump. **YouTube**, Canal Oxy Interactions, 16 abr. 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0X99yNHstok&t=7s>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

PORTO, Arthur. Fotos angustiantes revelam a epidemia de crack que devastou os EUA. **Fatos Desconhecidos**, Brasil: 4 de fev. de 2021. Disponível em: <<https://www.fatosdesconhecidos.com.br/fotos-angustiantes-revelam-a-epidemia-de-crack-que-devastou-os-eua/>>. Acesso em: 29 de março de 2023.

SCHLOSS, Joe. The Art of Battling: An Interview with Zulu King Alien Ness. In: CHANG, Jeff (Org). **Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop**. New York: Basic Books, 2006. p. 27-32.

SHARE AMERICA. O que foi a grande migração dos Estados Unidos? **ShareAmerica**, Estados Unidos: 16 de fev. 2022. Disponível em: <<https://archive-share.america.gov/pt-br/o-que-foi-a-grande-migracao-dos-estados-unidos/index.html>>. Acesso em: 23 de março de 2023.

SCHECHNER, Richard. Jogo (Play - do Introduction to Performance Studies). In: LIGIÉRO, Zeca (Org). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2012a, p. 91-128. <https://doi.org/10.4324/9780203715345>

SCHECHNER, Richard. Ritual (Play - do Introduction to Performance Studies). In: LIGIÉRO, Zeca (Org). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2012b, p. 49-89.

TIGHT EYEZ. The Session Documentary - Exclusive Sit Down with Tight Eyex. Canal Hear to Inspire. **YouTube**, 13 de mai. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a5JWfzk6HEs&t=1s>>. Acesso em: 1 out. 2023.

XKILLZ, Maycon Ramos. **[Sobre Krump: aspectos competitivos]**. Online, 12 de dezembro de 2023. Entrevista concedida a Taís Ferreira Rodrigues.



**DANCE PARA NÃO DANÇAR:
ATRAVESSAMENTOS ENTRE A DANÇA DE RUA E A JUVENTUDE
PERIFÉRICA DA VILA EMBRATEL**

**BAILAR PARA NO BAILAR:
INTERSECCIONES ENTRE LA DANZA CALLEJERA Y LA JUVENTUD
PERIFÉRICA DE VILA EMBRATEL**

**DANCE NOT TO DIE
CROSSINGS BETWEEN STREET DANCE AND THE PERIPHERAL YOUTH
OF VILA EMBRATEL.**

Arison Robert Campos Nascimento¹
<https://orcid.org/0009-0000-2919-2577>

Gisele Soares de Vasconcelos²
<https://orcid.org/0000-0003-2551-3251>

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão do artista, educador e praticante de Dança de Rua, Arison Robert (Nosira), a partir da experiência vivenciada com a Cultura de Rua junto a adolescentes e jovens moradores da Vila Embratel, São Luís, Maranhão, inseridos em uma prática artística e pedagógica, como suporte emancipador de protagonismo e resistência, tendo como referência as práticas educativas e pedagógicas de Paulo Freire (1982, 1996), os estudos de Teoria do Movimento de Rudolf Laban (1978) e a experiência em Dança de Rua de Rafael Guarato (2008).

Palavras-chave: Dança, Protagonismo juvenil, Cultura de Rua.

¹ Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Licenciatura em Teatro. Projeto concluído. Artes Cênicas. Orientadora: Gisele Vasconcelos. Dançarino de dança de rua. Integra o Akofá ligada ao Ilê Amãhousú.

² Universidade Federal do Maranhão. Professora do Departamento de Artes Cênicas. Projeto de pesquisa Táticas de Sobrevivência e de Autogestão: estudo dos impactos da covid 19 nas artes cênicas. Fomento: FAPEMA.

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión del artista, educador y practicante de Street Dance, Arison Robert (Nosira), a partir de la experiencia vivida con la Cultura de Calle con adolescentes y jóvenes residentes en Vila Embratel, São Luís, Maranhão, se inserta en una práctica artística y pedagógica, como soporte emancipador de protagonismo y resistencia, teniendo como referencia las prácticas educativas y pedagógicas de Paulo Freire (1982, 1996), los estudios de Teoría del Movimiento de Rudolf Laban (1978) y la experiencia en Danza de Calle de Rafael Guarato (2008).

Palabras clave: Danza, Protagonismo juvenil, Cultura callejera.

ABSTRACT

This article presents a reflection by the artist, educator and dancer of Street Dance, Arison Robert (Nosira) from the experience of Street Culture with teenagers and young people living in Vila Embratel, São Luís, Maranhão, immersed in an artistic and pedagogical practice, as an emancipating support for protagonism and resistance, taking as a reference the educational and pedagogical practices of Paulo Freire (1996) and the studies of Theory of Movements by Rudolf Laban (1978) and Rafael Guarato's experience in Street Dance (2008).

Keywords: Dance, Youth protagonism, Street Culture.

INTRODUÇÃO

A cultura de rua vai influenciar a escolha do tema para a escrita deste artigo que tem como objetivo a formulação e reflexão do “Dance para não Dançar”, a partir da experiência do autor, Arison Robert, enquanto artista, educador e praticante de Dança de Rua, desde os anos finais da década de 1990. Fazendo uso da autoetnografia como escolha metodológica para coleta das informações e escrita do artigo, não poderíamos escolher um outro tema que nos motivasse e inspirasse nessa pesquisa. A escolha teve o impulso da paixão pela dança, pela convivência e pela dedicação do autor como aluno, professor e coreógrafo, por acreditar na dança de rua e no processo pedagógico com crianças, adolescentes e jovens, a fim de possibilitar, através dela, a consciência corporal, a elevação da autoestima e a consciência de cidadania, além do estímulo ao desenvolvimento pessoal e descoberta de suas potencialidades criativas, artísticas e humanas.

Neste estudo, propomos avaliar a importância da Dança de Rua e suas contribuições para uma convivência salutar e engajada na comunidade da Vila

Embratel³. Tomaremos como base referencial os seguintes teóricos(as): Rudolf Laban (1978), Jussara Miller (2007), Rafael Guarato (2008), Arão P. Santana, Luiz Roberto de Souza e Tânia Cristina Costa Ribeiro (2003), Paulo Freire (1996), entre outros.

PRIMEIRO CONTATO COM A CULTURA DE RUA⁴

Inicialmente, vamos ao fato que me fez optar pela escolha da Dança de Rua como pesquisa de vida. O fato vivido inicia-se no ano de 1985, quando tive contato com a cultura de rua. Utilizo essa expressão, cultura de rua, por ela ser geralmente utilizada para designar os elementos artísticos do *Hip Hop*, que são desenvolvidos na rua e que podem ser também reconhecidos como cultura *Hip Hop*. Cultura de rua é, portanto, a qualidade que caracteriza o movimento. É sinônimo de *Hip Hop*, simboliza a função dos elementos artísticos: dança, música, pintura, e pode receber outras atribuições conforme aponta Elaine Andrade (1997, p. 191-192):

Além da expressão cultura de rua, utilizada pela comunidade *Hip Hop* brasileira, há outras atribuições como: Sabedoria de Rua, Escola de Rua, Arte de Rua etc. É muito comum os shows em praça pública, os grupos e posses utilizarem a expressão Movimento de Rua.

Na confluência dessas manifestações artísticas - o canto, a dança e a pintura - se destaca uma atividade de planejamento, um momento de escuta, de debate, que conta com a participação dos diversos atores envolvidos no fazer acontecer do *Hip Hop*. São as “posses”, que, segundo Santos (2015, p. 55), “[...] são núcleos que reúnem grupos de Grafite, *Break*⁵ e *Rap* e de moradores de determinados bairros para discutirem sobre seus problemas imediatos e se organizam no sentido de solucioná-los”. Essa proposta funciona, conforme alude o autor, como os “círculos de cultura” freiriano, o que demonstra o aspecto pedagógico e educacional do *Hip Hop*, definindo-o como um

³ Segundo Salles (2011), Vila Embratel tem cerca de 200 mil habitantes está localizada a 3 Km do centro de São Luís capital do Estado do Maranhão e integra juntamente com outras 56 comunidades urbanas e rurais a conhecida área Itaqui Bacanga, o bairro ganhou esse nome em função de ter a torre repetidora da Empresa Brasileira de Telecomunicações Embratel.

⁴ O texto toma a voz da primeira pessoa para narrar as experiências vividas por Arison Nosira no contexto da dança de rua na Vila Embratel, São Luís, Maranhão.

⁵ *Break* foi criado pelos negros americanos e imigrantes porto-riquenhos e logo seria incorporado ao *Hip Hop* “já no final dos anos 60, os participantes dos bailes de rua começaram a formar os grupos e a inventar coreografias inspiradas nos passos do soul, movimentos da música [...] e em outras linguagens artísticas e atléticas”. (Faustino, 2000 apud Santos, 2015, p. 79).

movimento mais amplo e significativo para todos que dele participam. Sobre o “círculo de cultura”, Paulo Freire (1982 apud Santos, 2015, p. 145-146) afirma que:

Ela é uma escola, em que não há professor, não há aluno nem há lição no sentido tradicional. O Círculo de Cultura não é um centro de distribuição de conhecimentos mas um local em que grupo de camaradas – numa sala de aula, numa salinha, de uma casa, à sombra de uma árvore ou uma palhoça construída com a própria comunidade – se encontra para, discutir sobre a sua prática no trabalho, sobre a realidade local e nacional, [...].

Nas “posses”, o diálogo, o bate papo e as conversas vão pautar a troca de ideias e as sugestões, para que, conjuntamente, se chegue a uma possível solução para os mais diversos problemas enfrentados pela comunidade envolvida, considerando a importância das opiniões, bem como a experiência de vida de cada um, que toma parte e contribui com seu ponto de vista. Esta é, portanto, uma característica específica das referidas “posses”. Parte da cultura de rua, o *Hip Hop* é uma manifestação cultural da juventude metropolitana pobre e excluída.

Criado por jovens negros e pobres dos Estados Unidos inicialmente na cidade de Nova Iorque, o *hip hop* é a união do *rap* (música), *break* (dança), e grafite. Em sentido literal, quer dizer movimentar os quadris (*to hip*) e saltar (*to hop*). Todavia, para além da literalidade do conceito, esta manifestação foi utilizada como instrumento de resistência, alternativa de lazer e se transformou num movimento político-cultural de uma parte considerável da juventude negra e pobre americana e, a partir dos anos de 1980, em muitos outros países (Santos, 2015, p. 32).

Na realidade do bairro da Vila Embratel, era comum entre jovens dos guetos do início dos anos 90 dançar o *Break* e grafitar (pintar muros e paredes), mas foi com a introdução da música *Rap* que se fundiram os três elementos artísticos, fundando o *Hip Hop*. A partir dessa junção, tanto o *Break* quanto o grafite passaram a ter também um sentido nessa cultura de rua com um objetivo e um significado.

Durante a minha trajetória com a cultura de rua, nos reuníamos no espaço urbano do bairro para ensaiar *break* e grafitar, geralmente ao som de *rap Rythm and Poetry* (ritmo e poesia) inicialmente internacional (KRS-One, Public Enemy, A Tribe Called Quest, De La Soul, etc.) e em seguida, passamos a utilizar músicas de *rap* nacional (Thaide e Dj Hum, Racionais Mcs, GOG, Câmbio Negro, entre outros). Essa junção dos três elementos expressivos que compõem o *Hip Hop* se deu principalmente por influência da mídia, como destaca Elaine Andrade (1997, p. 187): “Foram esses

artifícios específicos da cultura jovem (discos/filmes/revistas) unidos ao lazer cultura-baile, que os jovens tiveram acesso ao break, ao grafite e por fim, ao *rap*.”

No contato com a cultura de rua, pude perceber, na década de 1980, o início da proliferação do *Hip Hop* no Brasil, através de revistas, discos, filmes e principalmente da dança *break* a partir dos centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, estendendo-se ao norte e nordeste do país. Da década de 80 aos dias atuais, os ensaios abertos podem ser considerados uma constante em nossa prática, o que nos remete diretamente à noção de “círculo de cultura” freiriano. Os nossos ensaios abertos geralmente acontecem em uma praça do bairro da Vila Embratel, que conta com a participação de integrantes de outros grupos, que são convidados e participam de uma troca de ensinamentos e aprendizagens entre os envolvidos, como ilustra a figura a seguir:

Figura 1 – Ensaio aberto do Grupo Resistência de Rua, na Praça das 7 Palmeiras, no bairro da Vila Embratel.



Fonte: Arquivo do autor (2016)

A permuta comunitária é um dos objetivos desses ensaios abertos em praças públicas, pois, em geral, pode acontecer o convite para participar de encontros com outros grupos, o que reafirma a práxis educativa da cultura de rua, onde aprendemos

uns com os outros, bem como acontece de sermos também, influenciados pelos meios de comunicação - rádio e TV principalmente -, assunto que iremos discutir na próxima seção.

INFLUÊNCIA DA MÍDIA NA CULTURA DE RUA

Em fins dos anos de 1980, viam-se inúmeros adolescentes e jovens que, como eu, iniciavam seus passos com a Dança de Rua sob influência das mídias (Rádio e TV), que na época propagavam a cultura de rua e seus elementos: a dança, a música e o grafite. No que corresponde à dança, em 1984 a Rede Globo exibe a novela “Partido Alto”, que tem na abertura a participação do grupo paulista *Funk & Cia*, grupo criado pelo dançarino Nelson Triunfo⁶, uma das referências quando o assunto é Dança de Rua no Brasil (GUARATO, 2008).

Segue então o fenômeno que resulta na febre em forma de dança, que atingiu diferentes localidades do país, como bem comenta Guarato (2008, p. 63) sobre o contexto da cidade de Uberlândia em Minas Gerais:

O modismo em torno da dança *break* produziu também filmes [...] Merece atenção a obra *Breakin*, cuja tradução recebeu o nome: *Breakdance*: o filme, no qual dois amigos que dançam *break* unem-se a uma dançarina de *jazz* para vencer um racha no interior de uma danceteria.

Aliada à influência audiovisual do artista pop *Michael Jackson*, o filme *Breakdance* e a referida novela foram os principais vetores de divulgação midiática da Dança de Rua na década de 1980. Movido pela curiosidade, eu fui querer conhecer melhor sobre o que via na televisão, inspirado, também, pelas músicas que ouvia nos programas de rádio FM.

Na televisão, o programa do Chacrinha nas tardes de sábados teve como destaque o concurso que premiaria o melhor dançarino imitador de *Michael Jackson*. Na época, por volta de 1995, eu estudava na 5ª série, nas horas de intervalo e do recreio, a maioria dos meninos de minha idade disputavam quem melhor imitasse o

⁶ Nelson Gonçalves Campos Filho, nasceu na cidade de Triunfo, Pernambuco. “Dançarino, cantor e compositor que teve participação fundamental na história do hip hop nacional [...] No embalo do hip-hop, funk e black music, ele ajudou a sedimentar os alicerces do rap nacional no início dos anos 80. [...] Foi de Nelson a iniciativa de dançar hip-hop nas ruas da cidade [São Paulo] [...]” (Guimarães, 2011, p. 28).

astro *pop*, aí surgiu o meu interesse pela Dança de Rua, com junção das influências das mídias em rádio e TV e com as experiências no pátio da escola.

A televisão e o rádio, como os principais vetores de propagação da cultura *Hip Hop*, por meio das músicas, filmes, clipes e programas, serviram de inspiração para jovens e adolescentes terem contato com esta nova forma de expressão artística. É inegável que no contexto da Vila Embratel, como em todo bairro periférico, onde o convívio com a falta de infraestrutura, a situação de pobreza e os diversos tipos de violências resultam em famílias desestruturadas e em uma série de outros agravos, a influência da mídia tende a ter um aspecto não somente positivo de propagação cultural, mas também o contrário, como afirma Belloni (2010, p. 28):

Se a família não consegue, por razões econômicas ou outros, cumprir sua função de agente de socialização das novas gerações e de transmissão da cultura (incluindo normas sociais), então, os vínculos sociais serão progressivamente enfraquecidos e as normas, ignoradas ou esquecidas. As crianças e os adolescentes, cada vez mais, buscaram seus modelos de comportamentos nas múltiplas ficções midiáticas (filmes, jogos, programas de TV, *videogames*). Potencializando ainda mais, por omissão e/ ou incompetência da instituição família, e inoperância da escola, potencial socializador já enorme dessas mídias.

De um modo geral, as comunidades periféricas apresentam um ponto em comum em qualquer parte, seja onde for: as situações de vulnerabilidade geradas por diversos fatores de ordem econômica, política social e racial no que se refere ao Brasil. Para Guarato (2008, p. 67):

Esse é o cenário vivenciado por muitos jovens residentes nas periferias urbanas de todo mundo - muita pobreza, violência policial, prostituição, assaltos, desemprego, exclusão social e racial. Uma das formas encontradas para sobreviver na 'floresta de concreto e aço' foi a dança de rua.

Mais do que uma atividade de entretenimento, exercício físico ou prática cultural, a Dança de Rua constitui uma forma de ocupação do tempo e do território, marcada por seu caráter comunitário. É importante, contudo, distinguir Dança de Rua e cultura *Hip Hop*: enquanto a primeira abarca um conjunto variado de estilos que emergem em diferentes contextos urbanos, o *Hip Hop* constitui um movimento cultural mais amplo, que reúne elementos como *Rap*, *Grafite*, *DJ* e o *Breaking*. Nos anos 1980 e 1990, o que se dançava na Vila Embratel transitava entre essas fronteiras, compondo uma mistura de linguagens corporais que se aproximavam da Dança de

Rua, mas que também já dialogavam com vertentes específicas da cultura *Hip Hop*. Para além da dança em si, essas práticas fortaleciam a convivência coletiva, promovendo rodas de conversa que atravessavam temas diversos — da vida comunitária às relações familiares. Não raro, conflitos no âmbito familiar reverberavam no desempenho do dançarino, interferindo tanto em sua inserção no grupo quanto na imagem coletiva. Nesse sentido, a permanência na escola e o bom desempenho acadêmico mostravam-se aliados importantes para o entendimento e enfrentamento dessas tensões sociais.

MÉTODO LABAN: O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA CORPORAL

No cenário escolar, dividia minhas atividades diárias entre as demandas das disciplinas e a prática de esporte, que no meu caso foi Atletismo. Às sextas-feiras, em frente ao prédio da Biblioteca Pública Benedito Leite, era comum a realização de rodas de *break*, foi onde tive o primeiro contato com a Dança de Rua e, a partir de então, passei a praticar aquela que seria a arte que me daria a inspiração para cada vez mais buscar aprender e a “sobreviver na floresta de concreto e aço”. Assim, a minha experiência com a Dança de Rua foi aos poucos se aliando às informações que obtinha nas aulas de atletismo: sobre a importância do aquecimento e alongamento antes de qualquer atividade física; sobre o cuidado que se deve ter com os ligamentos, articulações etc. Segundo destaca Miller (2007, p. 51): “[...] antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais as suas limitações e possibilidades, para, com base nessa consciência, a dança acontecer [...]”.

Essas noções acerca da consciência corporal foram fundamentais para que eu pudesse aplicar uma prática de estudo do movimento nos ensaios do *Break Star*⁷. Os ensaios eram realizados nos finais de semana, quando nos reuníamos para praticar e exercitar os movimentos que, em geral, eram observados na televisão ou nas danceterias que frequentávamos⁸, e os que constituíam a base para participar nas

⁷ O primeiro grupo de Dança de Rua da Vila Embratel, tendo como componentes: Antônio Luís, Isaías Santos, Wander Clebson Silva e eu, Arison Roberth.

⁸ A *Peoples*, no antigo Cassino Maranhense, a *Zig-Zag*, que funcionou no prédio Vanguarda na Praça João Lisboa, ou Tucanos, na curva do noventa no Vinhais.

rodas de *break* que, como destaca Guarato (2008, p. 153), essas rodas “[...] eram um espaço de livre concorrência, onde o sujeito depende apenas dele mesmo para vencer, seu próprio talento [...]”.

O Grupo *Break Stars* esteve em atividade no período de 1996 até 1999 quando os demais integrantes deixaram de dançar. De todos, somente eu permaneço em atividade com a Dança de Rua e o *Hip Hop*. A partir de então, passei a praticar Dança de Rua não só como um *hobby*, mas como algo que eu pudesse desenvolver da melhor forma possível, com responsabilidade e segurança, pois já havia acumulado uma certa experiência e prática, o que me possibilitou multiplicar o que havia apreendido.

Quando surge um convite para ministrar, de forma voluntária, uma oficina de Dança de Rua na Escola América do Norte⁹, eu pude trabalhar junto com a dança, enquanto linguagem artística, a possibilidade de melhorar o desempenho dos participantes nas atividades escolares e como estratégia, contribuir para a diminuição dos índices de evasão escolar e atos de vandalismo envolvendo os alunos, pois, como afirma Santana, Ribeiro e Souza (2003, p. 39), “[...] a arte não é apenas uma questão de estética, a educação transcende às barreiras do social e a cultura urbana exige a construção coletiva do porvir a partir de uma atitude compromissada com a mudança.”

Por meio desse trabalho, tive oportunidade de aprimorar minha prática, o que resultou em uma forma mais apurada de apresentação, com um repertório variado de movimentos, criado a partir de experimentos dos próprios alunos, unidos a uma música editada exclusivamente para o trabalho proposto. Dessa experiência nasce a coreografia “Arte Gueto e Expressão”, que consiste na base que norteará o trabalho com o Grupo, fundado na ocasião, “Kinesfera”.

A partir dessa experiência, passo a aplicar práticas improvisacionais na dança e invisto nas figuras dos intérpretes-criadores. Miller (2007, p. 39-40) afirma sobre essa importância na técnica de Klauss Vianna:

[...] teve importante papel no emprego da improvisação [...] sendo um dos pioneiros do processo do que chamamos hoje de ‘intérpretes-criadores’, em que o bailarino não se restringe a decorar e a reproduzir passos do coreógrafo, mas também atua na criação em processo colaborativo.

O referido processo permite a coparticipação dos demais integrantes na

⁹ Centro de Ensino América do Norte, escola pública localizada na Vila Embratel.

elaboração das coreografias, uma vez que a Dança de Rua se constitui a partir de diversos estilos, entre estes “[...] a dança *breaking* [...] por ser um dos elementos estéticos fundamentais do *Hip Hop* e ter encontrado adepto no mundo todo [...]” (DIAS, 2019, p. 148). Mais uma vez, a importância da troca de conhecimentos pautada por Paulo Freire vai nortear a minha conduta com o trabalho de Dança de Rua e com o grupo em questão.

A dança *breaking*, fortemente influenciada por James Brown, considerado o pai do estilo *funk*, evolui como um estilo livre (*freestyle*), resultado de influência da dança negra e da cultura de rua, o que permite que cada dançarino desenvolva o seu estilo próprio de dançar, no entanto, o *b.boy*/dançarino de *breaking*, ou a *b.girl*/dançarina de *breaking*, tem que seguir uma sequência predefinida para participar numa roda de *breaking* (Dias, 2019).

Sobre essa variedade de movimentos, cabe destacar:

Já no caso do *b.boy*¹⁰ a situação é diferente, uma vez que existe uma série de movimentos tidos como básicos, que todos tem que aprender para entrar numa roda como *footwork*, *top rock*, *up rock*, *freeze* ou um moinho, um *back spin*, *flare*, existe todo um repertório de movimentos que são compartilhados todos podem fazer *poppin*, *lockin* e *b.boy*, não trata-se de uma cópia. Nesse ponto, percebe-se uma solidariedade entre os dançarinos de *break*, pois todos tem que aprender essa movimentação básica, o que irá diferenciar um dançarino do outro é a precisão na execução dos movimentos e as intervenções realizadas pelo *b.boy* sem quebrar aquele repertório básico (o que é chamado de estilo) (Guarato, 2008, p. 72).

Quanto à escolha do nome do grupo, deu-se pelo fato de ter ganho na época, uma apostila do Método Laban¹¹, sob a qual me baseei para criar as coreografias, já como aluno do curso de teatro, foi na disciplina de expressão corporal, na época ministrada pelo professor Leônidas Portella,¹² que me veio o entendimento prático do

¹⁰ As nomenclaturas foram sendo alteradas ao longo dos tempos, o nome da dança era *b.boy*, atualmente utiliza-se o termo *Breakin*, e o dançarino ou a dançarina se chama *b.boy* ou *b.girl*. Essa mudança se deu principalmente pelo fato da Dança *Break* ter se tornado modalidade olímpica, como a dança tem sua origem norte-americana, além do *Break* ou *Breakin* há outros estilos que compõem as Danças Urbanas (*Popping*, *Locking*, *House*, *Krump*, os outros com *Robot Style* entre outros.) sem contar o *Vogue* e outros que fazem parte de um segmento específico. *Ballroom* que, tem como diferencial ser um estilo tipicamente LGBTQIAP+

¹¹ “Húngaro Rudolf Laban (1879-1958), teórico do movimento que mudou a dança do século XX” (Duschenes, 2016, p. 62).

¹² Leônidas Portella. Artista, licenciado em Teatro - UFMA e mestrando em Artes Cênicas PPGAC – UFMA.

estudo defendido por Laban:

Kinesfera é o espaço que nos cerca e que pode ser alcançado através da extensão dos membros do nosso corpo sem sair do ponto de apoio que o nosso LUGAR [...] é o ponto que dá suporte ao peso de nosso corpo. Se o indivíduo desloca seu suporte, ele transporta a Kinesfera para o outro lugar. Portanto, nosso movimento nunca sai da Kinesfera, mas nós sempre a carregamos conosco como uma aura (CORDEIRO; HOMBURGUER; CAVALCANTI, 1978, p. 17).

Para estudar a estrutura da Kinesfera, Laban (1978) utilizou o sistema de referência cartesiano (x, y, z) que dá origem a figura geométrica do cubo, onde a dimensão “x” corresponde à largura, a dimensão “y” corresponde à altura e a dimensão “z” à profundidade. Com o estudo do referido método, pude pôr em prática os conhecimentos obtidos tais como os fatores ou elementos básicos do movimento (Força/Peso, Tempo, Espaço, Fluência); a experimentação do movimento nos três níveis (alto, médio e baixo), resultando em um ganho significativo que era percebido na forma diferenciada dos trabalhos.

Outros dois fatores diferenciais do grupo foram as músicas escolhidas para compor as trilhas elaboradas para as apresentações e uma variedade de movimentos que resultam da soma de diversos estilos de danças (*popping*, *locking* e *breaking*) que compõem o universo da Dança de Rua. Esse fato faz a Dança de Rua ser o que é, algo realmente encantador e fascinante no que diz respeito à diversidade de movimentos: “[...] vamos às apresentações de dança para ver exhibições de movimentações corporais que não visualizamos no nosso dia a dia, tornando a dança uma manifestação corporal atraente. Isso é inerente a todas as danças, a Dança de Rua não foge a essa regra, [...]” (GUARATO, 2008, p. 82).

Descrever os movimentos de um dançarino de rua é tarefa complexa, não apenas pela diversidade de estilos que compõem essa prática, mas também pela forma singular como cada intérprete organiza seu corpo e sua expressividade. Evidencia-se que a transmissão do saber na Dança de Rua se dá pela observação e pela experimentação coletiva, dimensões que revelam tanto a potência técnica quanto a dimensão comunitária dessa prática.

Sendo assim, temos a certeza de estar somente descrevendo em palavras, parte do que realmente é, em sua essência, o ato de dançar, em especial, a Dança de Rua que

tem se diversificado a cada dia e se estabelecido como um desafio tanto quanto quaisquer outros tipos de dança. Saindo da periferia, o *Hip Hop* vai estabelecendo uma forma de intervenção político-cultural e alcança os centros urbanos, ampliando os encontros, contribuindo para a diversidade da dança e para a formação de grupos artísticos e, também, políticos. Nesse aspecto, destacamos na ilustração abaixo, a participação de atividades do grupo periférico da Vila Embratel em uma importante praça, a praça Nauro Machado, localizada na zona urbana, Centro Histórico de São Luís, MA.

Figura 2 – Encontro de *B.boy's*, na Praça Nauro Machado, Centro Histórico de São Luís, em 17 agosto de 2017.



Fonte: Arquivo do autor (2017)

As apresentações permitem aos praticantes de Dança de Rua voltarem-se para as potencialidades e habilidades artísticas da prática, resultantes da dedicação e de muito esforço, mas também do prazer e da autorrealização. Pensando em proporcionar essa experiência de aprendizagem artística e política, atingindo um número maior de adolescentes e jovens, desenvolvemos o projeto *Dance para não Dançar*, durante o ano de 2016.

DANCE PARA NÃO DANÇAR: EXPERIÊNCIA DE ADOLESCENTES E JOVENS COM A DANÇA DE RUA

Além de toda essa aprendizagem do movimento cuja diversidade e riqueza se destacam na aprendizagem da Dança de Rua por meio de uma experiência prática e

vivencial, um outro ponto me chamou atenção para esse estudo: a prática da Dança de Rua no processo pedagógico com crianças, adolescentes e jovens, poderia possibilitar a consciência corporal, a elevação da autoestima e a consciência de cidadania, além do estímulo ao desenvolvimento pessoal e à descoberta de suas potencialidades criativas, artísticas e humanas?

Partindo desse questionamento, discorro acerca das experiências empreendidas com os partícipes da oficina de Dança de Rua durante o projeto *Dance para não Dançar*, Projeto desenvolvido na disciplina de Prática de Extensão II ministrada pela Profa. Mestra Tissiana Carvalhêdo¹³, que aconteceu no auditório do Núcleo de Extensão da Vila Embratel (NEVE), localizado na Av. Sarney Filho, s/n Vila Embratel, tendo como público-alvo alunos das escolas de Ensino Fundamental e Médio da comunidade. O projeto contou com a participação de 30 alunos divididos em duas turmas nos turnos matutino e vespertino. As oficinas aconteciam nas terças e quintas-feiras pela manhã, das 9 às 11 horas e, à tarde, das 15 às 17 horas. Com início na segunda quinzena de fevereiro estendeu-se até o final do mês de março de 2016. Participantes: adolescentes e jovens com idade a partir de 12 anos. Nesse projeto, avaliamos também, acerca da importância e contribuição da Dança de Rua para uma convivência salutar e engajada do jovem na comunidade da Vila Embratel.

No que se refere à educação, a Dança de Rua se apresenta como opção de uma atividade extracurricular que fortalece a autoestima, a identidade, a autoconfiança e a criatividade. Além do desenvolvimento das habilidades relativas à consciência do corpo, esquema corporal, coordenação motora e psicomotora, proporciona a aprendizagem básica em relação à linguagem da dança: expressão corporal, ritmo e espaço, tendo em vista ampliar as possibilidades expressivas individuais e coletivas. Para que essa aprendizagem ocorra é fundamental promover um ambiente favorável para a criação, como nos diz Carvalho (1989, p. 81): “A criatividade só se desenvolve em um ambiente em que as pessoas possam se manifestar livremente.”

Em entrevista feita com os integrantes do grupo Resistência de Rua¹⁴,

¹³ Mestra em Artes (Mestrado profissional em Artes UDESC/UFMA, 2008) participa do Grupo de Estudos e Pesquisa em Arte-Educação-GPAE e Grupo de Pesquisa em Tradições Culturais GPCULT. atua profissionalmente como professora de Arte do Ensino Básico Técnico e Tecnológico (IBPT) do IFMA campus Codó.

¹⁴ Criado em abril de 2000. O Grupo de Dança de Rua “Kinesfera” resulta da oficina de dança de rua

participantes do projeto “Dance para não Dançar”, perguntamos acerca da avaliação do projeto e da importância para a formação como cidadão. Em sua resposta, José Felipe (22 anos), participante do projeto Dance para não Dançar conta que: “[...] *a coisa mais importante foi aprender a não desistir dos meus sonhos, ser humilde e compreensivo com as pessoas.*” (José Felipe, informação verbal, 2021).

Esse trecho do depoimento de José Felipe nos remete ao que diz Paulo Freire (1996, p. 69): “A nossa capacidade de aprender, de que decorre a de ensinar, sugere ou, mais do que isso, implica a nossa habilidade de apreender a subjetividade do objeto apreendido.”

Tal subjetividade, própria de atividades ligadas à arte educação, é uma das habilidades trabalhadas no projeto em questão, uma vez que a Dança de Rua, como já mencionado, fortalece a autoestima, a identidade, a autoconfiança, aqui percebidas na fala de Iury Sales (26 anos).

O projeto foi de extrema importância para minha formação e desenvolvimento como cidadão, fazendo com que eu tenha uma visão do mundo, onde me instruiu e me capacitou não só pra dançar, porque a ideia do projeto e acredito eu, que do movimento estilo break, hip hop essa cultura incrível, na verdade ela nos permite a educação, o escape, pra quem vive dentro da periferia, pra quem vive aqui em vulnerabilidade. Uma ocupação boa dentro da cabeça de uma criança, de um jovem, de um adolescente e o hip hop, ele tá pra dá essa ocupação, esse entendimento, para que a gente não possa ser mais um e sim fazer a diferença onde a gente mora, ser protagonista da nossa vida e passar para outros esse conhecimento, eu sou mais um beneficiado por essa cultura que é o hip hop e por esse projeto, e só tenho que agradecer tudo isso (Iury Sales, informação verbal, 2021).

Percebemos nas palavras de Yuri sobre como as atividades culturais contribuem para a prevenção da ociosidade muito comum na comunidade citada, proporcionando, além do lazer, uma forma de reflexão que desperte um sentimento de pertencimento e autoestima, bem como o protagonismo que irá fazer com que Yuri se torne um multiplicador da atividade de Dança de Rua dentro do próprio grupo.

Em minha trajetória como professor de Dança de Rua, ministrei aulas no

ministrada no período de fevereiro a junho de 2000 por , Arison Robert., Coordenador e Coreógrafo do Grupo, no Centro de Convivência e Arte (CCA), localizado na Av. João Figueiredo s/n-Vila Embratel, como uma das atividades do Programa “Jovens de Bem com a Vida” da Pró Reitoria Extensão da Universidade Federal do Maranhão/UFMA. Em 2008 o grupo passou a ser denominado: Resistência de Rua (R08).

período de 2017 a 2019 pelo Programa Mais Educação¹⁵. As aulas aconteceram nos turnos matutino e vespertino nas Unidades de Educação Básica (UEB): UEB Carlos Saad¹⁶ e UEB Anjo da Guarda¹⁷, ambas localizadas na área Itaquí Bacanga.

A precariedade de espaços adequados era somente um entre tantos desafios que tínhamos que superar, contudo o resultado das aulas proporcionou aos alunos a participação nas atividades comemorativas de São João, Dia das Mães, Dia das Crianças e Natal, através de um grupo composto com os participantes. Vale destacar que o Programa Mais Educação contava com atividades de Teatro, Xadrez, Canto Coral, Matemática e Letramento, além de Dança de Rua.

Durante esse período contei com o apoio de Joyran Oliveira, integrante do Grupo Resistência de Rua, oportunizando ao mesmo, a chance de vivenciar a prática pedagógica com os conteúdos apreendidos no Projeto Dance para não Dançar, despertando, portanto, o protagonismo de Joyran, sendo que ele foi meu substituto na função de instrutor na atividade de Dança de Rua no Projeto Mais Educação no ano de 2020, até antes de começar o período da pandemia, quando as escolas suspenderam as atividades presenciais e o projeto parou por conta de decreto municipal de prevenção sanitária.

Em sua fala Joyran (28 anos) admite que sua participação no projeto Dance para não Dançar foi decisiva para pôr em prática o que havia adquirido nas aulas de Dança de Rua e acrescenta:

Avalio como ponto inicial e produtivo o que eu aprendi, me permitiu trabalhar com as crianças do Mais Educação. A partir dali eu consegui criar uma didática só minha pra poder trabalhar e desenvolver aquilo que eu me sentia confortável, pra falar a verdade eu sempre quis fazer isso, sempre quis trabalhar com dança e aquilo ali foi um ponto inicial pra eu fazer realmente o que eu sempre queria (Joyran Oliveira, informação verbal, 2021).

¹⁵ “O Programa Mais Educação, criado pela Portaria Interministerial nº 17/2007 e regulamentado pelo Decreto 7.083/10, constitui-se como estratégia do Ministério da Educação para indução da construção da agenda de educação integral nas redes estaduais e municipais de ensino que amplia a jornada escolar nas escolas públicas, para no mínimo 7 horas diárias, por meio de atividades optativas nos macrocampos: acompanhamento pedagógico; educação ambiental; esporte e lazer; direitos humanos em educação; cultura e artes; cultura digital; promoção da saúde; comunicação e uso de mídias; investigação no campo das ciências da natureza e educação econômica” (BRASIL, 2001).

¹⁶ UEB Carlos Saads, escola pública localizada na Rua da Feira, nº 300, bairro Vila Mauro Fecury I, São Luís, Maranhão.

¹⁷ UEB Anjo da Guarda, escola pública localizada na Rua Guadalupe, Quadra 49, s/n, bairro Anjo da Guarda, São Luís, Maranhão.

A participação do jovem Joyran nas atividades do projeto *Dance para não Dançar* foi a oportunidade que ele teve de aprender e poder repassar aos alunos do projeto Mais Educação o que fora aprendido através da Dança de Rua.

Durante minha trajetória, além da dança, meu contato e convivência com a cultura de rua, na prática pedagógica e artística, levou-me ao desenvolvimento de composição e canto com o *rap*, o que vai diferenciar as apresentações do grupo Resistência de Rua, pois, geralmente, nas apresentações, começamos com o canto falado. Entre as inúmeras letras criadas nessa vivência, destaco o Axé para o Povo Preto:

AXÉ PARA O POVO PRETO
(composição de Arison Nosira).

I

Vai aumenta o som, se liga sangue bom
Rap nacional trilha sonora do gueto
Da periferia sai o som que tem respeito
A rima na batida pode crer fazendo efeito
Eu estou de volta aqui outra vez
Tentando dá uma ideia mais uma vez pra vocês
Axé para o povo preto
Moleque eu sou do gueto
Sou da área Itaqui-Bacanga qual é o erro?
Sem me intimidar eu vim para somar
Ser um elo na corrente, bola pra frente
Sou um preto nordestino Afro Resistente
Sobreviver é a missão seja forte
Primeira meta para ser um preto do norte
Um mano ativo na periferia
Fazer a sua parte sempre todo dia,
Matar o tempo ocioso que pra mente é perigoso
Ser um guerreiro periférico aprender jogar o jogo

Não se iludir, vai conseguir,
 O fato de ser pobre é um motivo pra não desistir,
 Eu tenho o poder da rima pode vim pra cima
 Aqui quem fala é o sangue bom, periférico NosirA
 Aumenta o volume presta atenção
 O som que sai da caixa é como um tiro de oitão,
 Incomoda os imbecis alertam os irmãos
 Realidade para quem não tem medo de viver
 Na guerra periférica tem que sobreviver
 Resultado positivo só depende de você

Refrão

Vai mete bronca vai acredita
 Tenha fé em Deus acredite na justiça,
 Divina é claro, esta não falha,
 Seja você mesmo um guerreiro na batalha

II

Mais um elo na corrente pode acreditar
 Gabriel está na área chegou pra rimar
 Deixa comigo
 Discriminação desemprego preconceito
 Baixa autoestima sem ter oportunidade sem fé sem educação
 Como é que vamos crescer e se tornar cidadão
 Ai tá o defeito motivo principal
 A violência urbana efeito colateral
 O robocop do Estado como sempre alterado
 Chega na periferia todo cheio de razão
 Te dá tapa na cara porrada até vomitar
 Me diz se agindo assim essa treta vai acabar
 A violência é mãe da ignorância
 Filha do desprezo do descaso e da ganância
 O preço que se paga é muito caro pode crer

Pare e olhe em volta e tente entender
Sobe o desemprego aumenta a violência
Efeito dominó o crime não compensa
Família passa fome tem que se alimentar
De barriga vazia moral não vai sustentar
(repete refrão)

Na letra, enfatizo a necessidade de pertencimento que vai proporcionar a autoestima por meio da apropriação do lugar, do território, da comunidade à qual pertencço: “Sou da área Itaqui-Bacanga qual é o erro?”. Sem essa noção de pertencimento, não vejo possibilidade de desenvolvimento da dança e da cultura de rua com prazer e responsabilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do trabalho exposto, considero que a Dança de Rua num contexto pedagógico pode contribuir para a ampliação da leitura de mundo, fomenta a discussão reflexiva que possibilita o acesso ao direito de cidadania, como prática educativa, se apresenta de forma segura ações de sobrevivência diante das mazelas e agravos vivenciados nas periferias, onde tanto a Dança de Rua como a cultura *Hip Hop* se encontram marcantes.

Além da preparação física, que é salutar e que congrega e oportuniza a troca de experiências pelo convívio intergeracional entre seus participantes e os espectadores, despertando o pertencimento, elevando a autoestima, e garante o protagonismo de quem pratica. Das inúmeras oportunidades que a Dança de Rua me proporcionou, sem dúvida, a que mais significou para mim foi a experiência que tive na ação de multiplicar através dela, toda essa vivência de cultura de rua inspirada na *práxis* aliada à convivência com tantos jovens que eu pude por meio da Dança de Rua encaminhar na vida.

Exercer a escrita deste artigo me remete a tantos momentos marcantes da minha vida e de tomadas de decisões das quais não me arrependo, pelo contrário, sinto-me realizado e feliz por tudo o que a rua me trouxe. Para mim, a rua foi um lugar

de encontro comigo mesmo, das minhas convicções e das minhas escolhas. Diferente do que muitos pensam e argumentam, a rua é, sim este lugar de encontro, de encantamento e descobertas, e também um lugar de resistência sob todas as formas que se possa imaginar: dançar a Dança de Rua para não ter que dançar na vida, uma vez que este é o caminho de muitos jovens de periferia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elaine Nunes. **Educação e os afro-brasileiros**: trajetórias, identidades e alternativas. Salvador: Novos Toques, 1997.

BELLONI, Maria Luiza. **Crianças e mídias no Brasil**: Cenários de mudança. Campinas, SP: Papirus, 2010. 441 p. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=HHiADwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 16 abr. 2021.

BRASIL. **Saiba mais – Programa Mais Educação**. Brasília: Ministério da Educação, 201?). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/programa-mais-educacao/apresentacao?id=16689>. Acesso em 17 abr. 2021.

CARVALHO, Ana Carolina Meirelles Dias. **Pedagogia do Cotidiano**, São Paulo: Edicon, 1989.

CORDEIRO, Analivia; HOMBURGER, Claudia; CAVALCANTI, Cibeles. **Método Laban**. São Paulo: Summus, 1978.

DIAS, Cristiane Correia. **A pedagogia hip hop**: consciência, resistência e saberes em luta. Curitiba: Appris, 2019.

DUSCHENES. Maria; DUSCHENES. Herbert. **Ocupação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua**: corpos além do movimento (Uberlândia 1970-2007). Uberlândia: EDUFU, 2008.

GUIMARÃES, Juca. Na trilha do ‘Triunfo’. **Diário de S. Paulo**, 20 fev. 2011. Disponível em: <https://filmetriunfo.files.wordpress.com/2011/09/pdf-jornal-diario-de-sao-paulo-2.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2021.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 3. ed. Tradução de Anna Maria Barros de

Secchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo:** sistematização da Técnica de Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

SANTANA, Arão Paranaguá; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa; SOUZA, Luiz Roberto de (coord.). **Visões da Ilha:** apontamentos sobre teatro e educação. São Luís: EDUFMA, 2003. SANTOS, Rosenvenck Estrela. **Educação popular e juventude negra:** Um estudo da práxis político-pedagógica do movimento *hip-hop* em São Luís do Maranhão. São Luís: EDUFMA, 2015.

SALLES, Vera Lúcia Rolim. **Jovens, imaginário de paz e televisão.** São Luís: EDUFMA, 2011.



**DO FUNK À DISCO:
REAPROPRIAÇÕES ESTÉTICAS DE ELEMENTOS DAS CULTURAS
ESTADUNIDENSES EM BAILES DANÇANTES EM APARECIDA DE
GOIÂNIA-GO**

**DEL FUNK A LA DISCO:
REAPROPIACIONES ESTÉTICAS DE ELEMENTOS DE LAS CULTURAS
ESTADOUNIDENSES EN BAILES EN APARECIDA DE GOIÂNIA-GO**

**FROM FUNK TO DISCO:
AESTHETIC REAPPROPRIATIONS OF AMERICAN CULTURES IN DANCE
PARTIES IN APARECIDA DE GOIÂNIA-GO**

Roberto Rodrigues¹

<https://orcid.org/0000-0002-9862-561X>

Jonas de Lima Sales²

<https://orcid.org/0000-0003-1050-7043>

RESUMO

O presente trabalho propõe discutir relações de identificação, reconhecimento e pertencimento, desde experiências dançantes em bailes conhecidos como Flashback, na cidade de Aparecida de Goiânia-GO. Através das mediações em torno das musicalidades e dos modos de dançar, parte-se, então, da problematização em torno das reapropriações, traduções e incorporações de elementos estéticos das culturas estadunidenses que, constantemente, influenciam e geram modos distintos e peculiares de trânsitos entre culturas. É preciso pensar, então, na dominância do norte global frente ao sul global, assim como considerar os protagonismos, as vozes e os compartilhamentos de saberes-fazeres. Metodologicamente, o trabalho se aporta na Corpografia Urbana (JACQUES, 2008) para rastrear as experiências entrecruzando imagens, narrativas e vivências nos bailes.

Palavras-chave: Dança, periferia, identificação, pertencimento, protagonismo.

¹ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Especialista em Pedagogias da Dança pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás). Licenciado em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Docente da área de Artes/Dança no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, e do Mestrado Profissional em Artes – Prof. - Artes.

²Artista da cena, Professor Efetivo no Departamento de Artes Cênicas/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana (Universidade de Lisboa), Doutor em Artes (UnB), Mestre em Educação (UFRN), Especialista em Dança (UFRN).

RESUMEN

El presente trabajo propone discutir las relaciones de identificación, reconocimiento y pertenencia, a partir de experiencias de baile en fiestas conocidas como Flashback, en la ciudad de Aparecida de Goiânia-GO. A través de las mediaciones en torno a las musicalidades y los estilos de baile se parte de la problematización en torno a las reapropiaciones, traducciones e incorporaciones de elementos estéticos de las culturas estadounidenses que constantemente influyen y generan formas distintas y peculiares de acercamiento entre culturas. Es necesario pensar, entonces, en la dominancia del Norte global frente al Sur global, así como considerar los protagonismos, las voces, los compartimientos y las costumbres desde las propias periferias, que conjugan y comparten acuerdos, convenciones y reglas forjadas territorialmente. Metodológicamente, el trabajo se apoya en Corpografía Urbana (JACQUES, 2008) para rastrear las experiencias entrecruzando imágenes, narrativas y vivencias en los bailes.

Palabras clave: Danza, periferia, identificación, pertenencia, protagonismo.

ABSTRACT

This paper proposes to discuss relationships of identification, recognition, and belonging, based on dance experiences in parties known as Flashback, in the city of Aparecida de Goiânia-GO. Through mediations around musicalities and dance styles the discussion starts from the problematization around reappropriations, translations, and incorporations of aesthetic elements of American cultures that constantly influence and generate distinct and peculiar ways of cultural transits. It is necessary to think, then, about the dominance of the global North over the global South, as well as to consider the protagonisms, voices, and sharing of knowledge and practices. Methodologically, the work is based on Urban Corpographie (JACQUES, 2008) to trace experiences by intertwining images, narratives, and experiences in the dance parties.

Keywords: Dance, periphery, identification, belonging, protagonism.

Introdução

Como desdobramentos de uma pesquisa de doutorado, desenvolvida no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, o texto faz um recorte que perpassa as temporalidades da década de 1980 e do tempo presente, para pensar como nas periferias, particularmente pensando nas manifestações relacionadas às musicalidades e os modos de dançar, as pessoas, em sua grande maioria afrodescendentes, atribuem sentido e conseguem manter-se vivas e conectadas, tomando de empréstimo a diáspora afro-estadunidense. O presente

trabalho parte de experiências, relatos e narrativas³, no contexto de bailes conhecidos como *Flashback*, tendo a noção de Corpografia Urbana, cunhada pela professora-pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2008), como lugar de provocação para compreendê-la como uma espécie de cartografia constituída por meio das corporeidades e dos atravessamentos que as experiências das cidades operam.

Refletir, junto aos bailes, sobre as memórias corporais coletivas através de suas expressões culturais e simbólicas é uma forma de afirmar a cotidianidade das relações e como ela se amplia por meio dos encontros, das diferenças, das traduções culturais mediadas nos/pelos corpos, com todas as suas contradições, descontinuidades, permitindo-nos conectar temporalidades, perceber as permanências e adaptações, tensionando e enfrentando os silenciamentos que muitas vezes são irrompidos em contextos periféricos de produção e circulação de saberes-fazer.

A partir dos estudos do pesquisador indiano Homi Bhabha, buscamos ao longo deste trabalho dialogar com a noção de cultura pelo viés da diferença e tradução cultural. Para Bhabha (1998), a cultura se constitui por traduções, por negociações complexas, em andamento, que procuram conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem do contato, das tensões entre culturas. “O ‘direito’ de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através da condição de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’” (BHABHA, 1998, p. 21). Nesse sentido, pensamos o contexto das periferias como espaços de hibridização, onde as diferenças e traduções constituem as realidades de suas culturas. Para captarmos e compreendermos o paradigma indiciário das culturas, desde as periferias, é preciso pensar nas agências desses processos de tradução, das diferenças culturais.

Para tais problematizações, o texto está dividido em quatro tópicos: no primeiro, intitulado “*A produção de sentidos nos bailes*”, busca-se contextualizar os bailes por

³ Ao longo do texto, as referências às pessoas entrevistadas serão feitas através dos nomes ou apelidos, como são conhecidas e gostam de ser chamadas entre as pessoas frequentadoras do Movimento Flashback. A opção por não as referenciar pelo sobrenome, aos moldes do formato acadêmico, se dá justamente como tática para uma maior aproximação e reconhecimento por meio das pessoas leitoras. Destaca-se, ainda, que os nomes completos estarão apontados nas notas de rodapé, bem como nas referências finais do texto.

meio da fabricação de sentidos no que tange às identificações com esse tipo de festa, tendo as diásporas estadunidenses uma forte influência nesses contextos. No segundo, “*A maioria das músicas são internacionais – identificações com as musicalidades*”, busca-se refletir sobre o contato das pessoas que convivem e participam dos bailes com gêneros musicais afro-estadunidenses como o *funk*, o *soul* e, no tempo presente, as hibridizações com o que no Brasil se denominou como música *disco* ou era da discoteca. No tópico seguinte, “*Indumentárias dos bailes*”, traçam-se distinções entre os bailes surgidos na década de 1980 e o tempo presente, particularmente no trânsito entre as periferias de Goiânia e Aparecida de Goiânia, para compreender como as influências estadunidenses vão sendo reapropriadas e transformadas ao longo das gerações. No quarto e último tópico, intitulado “*Então geralmente era assim: você ia na festa, via uma coisa e emendava com outra*” - *entre mixagens, colagens e reapropriações*”, destaca-se a criatividade das pessoas frequentadoras, na reconfiguração de elementos característicos dos modos de dançar experienciados nos territórios festivos, para pensar os protagonismos, as reinvenções e produções, considerando a cultura como lugar de agenciamentos.

A produção de sentidos nos bailes

Uma afirmação arriscada: baile é uma forma. A importância de pensar o baile como uma forma reside em refletir sobre a autonomia e a auto iniciativa da população negra no interior da sociedade que esta compõe. A longa trajetória da relação da população negra com os bailes não se encerra em uma simples imitação de um gosto branco e burguês. Ela está imersa nas linhas gerais que compõem o baile: sua forma. O baile é forma de sociabilidade, forma de encontro, forma de ver e ser visto, antes de ter um conteúdo que o faça ser algo exclusivo de um período ou de um grupo social. É também um dos espaço-tempo da dança no urbano, um dos mais importantes. É um instrumento, uma prática, que ganha os conteúdos de acordo com o período e a sociedade em que está inserido. E por mais de um momento na história esteve entrelaçado com as questões da memória de um grupo (Valvassori, 2018, p. 87).

Os bailes possibilitam que as pessoas frequentadoras, a maioria delas que comungam valores e modos de pertencer, desde as periferias, se relacionem, se apropriem e reapropriem de elementos que lhes causaM identificação com outras culturas, aqui especificamente os signos compartilhados por matrizes afro-estadunidenses. Essa identificação está certamente envolta pela produção de

sentidos, pois passa pelos usos que lhes dão forma, nuances e características específicas e territoriais. E esse processo acontece justamente pela relação de familiaridade, de reconhecimento e pertencimento, que vai constituindo um modo cotidiano, assimilável e possível, entre as pessoas que festejam e convivem nesses territórios, conectadas ao passado e reconstruindo, no tempo presente, um saudosismo que reencena e performatiza um modo de ser e estar “ancorados em memórias, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição” (Martín-Barbero, 2001, p. 19).

Os eventos *Flashback*, em diferentes localidades, surgem como reunião entre pessoas amigas para dançar músicas características e provenientes das culturas afro-estadunidenses, inicialmente em ritmos como *funk* e *soul* e que mais tarde se misturaram com a música disco⁴, conquistando espaço nas mídias brasileiras entre as décadas de 1970 e 1980.

A cidade do Rio de Janeiro, dentre outras, foi marcada por uma intensa cena musical que foi se constituindo por meio dessas musicalidades. Conhecido como Movimento Black Rio, os inúmeros bailes black e suas equipes de som se espalhavam pelos bairros operários da Zona Norte, Oeste, Baixada Fluminense, Niterói e Grande Rio. André Diniz, em seu livro intitulado *Black Rio nos anos 70: a grande África soul*, revela com detalhes como esse fenômeno repercutiu amplamente em âmbito nacional. Além disso, Diniz ressalta o Movimento Black Rio como parte de um circuito panafricanista transnacional experimentado em diferentes partes do mundo (Diniz, 2022)⁵.

Essas novas práticas de consumo possibilitaram a emergência de diferentes táticas e lutas em torno das questões sociais, atravessadas por processos de

⁴ É preciso destacar que a indústria cultural estadunidense e os meios midiáticos deram uma dimensão global ao movimento da discoteca. Além de filmes como “Os embalos de sábado à noite”, estreado no ano de 1977, onde a figura de John Travolta ganhou destaque, no cenário brasileiro, a inserção das músicas da discoteca em novelas como “Dancin’ Days”, exibida entre os anos de 1978 e 1979 podem ser mencionados como elementos mediadores do impulsionamento da moda das discotecas. Entre as gerações mais antigas, as pessoas não se reconheciam na música disco e os bailes em que se tocava *funk* estadunidense era uma espécie de reação a esse movimento. Questões relacionadas à apropriação cultural e apagamentos dos traços negros, como bem nos provoca Rodney William (2019), poderiam ser levantadas para problematizarmos essas relações. Entretanto, o presente estudo não se aprofundará nesse debate.

⁵ Para um maior aprofundamento deste debate, ver: DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70: a grande África soul**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

conscientização, sobretudo da população negra inserida nesse consumo. É nesse contexto que os bailes do movimento Black Rio passam a emoldurar uma cena local e que reverberaria em âmbito nacional, com base em rituais simbólicos e práticas de consumo diferenciadas, sendo as influências de lideranças negras estadunidenses o cerne das relações de consumo e mediações através de artistas que transitaram, inicialmente, entre as musicalidades do *soul* e do *funk estadunidense*. Os agitados anos de 1970 são o pontapé para que as identidades negras fossem sendo negociadas e produzidas a partir das releituras da música negra estadunidense.

Apesar de que, de forma genérica, podemos nos referir como *flashback* a qualquer música mais antiga, em geral, o termo é mais usado para se referir às músicas dançantes dos anos 1970 e 1980, e muitas vezes também dos anos 1990. Especificamente no contexto do *Movimento Flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia, há uma grande hibridação e mistura de musicalidades que transitam entre o *funk das antigas*, como são chamadas as músicas provenientes do *funk* estadunidense, a música disco ou discoteca, bem como músicas brasileiras de artistas como Tim Maia, Tony Tornado, Sandra de Sá, dentre outros que se inspiravam nos ritmos do *funk* e *soul*.

O baile densifica os processos de reconhecimento e identificação. Torna-se uma extensão da casa, da cotidianidade familiar, constituindo parte da vida dessas pessoas. O espaço cotidiano familiar não se restringe às tarefas da reprodução da força de trabalho. Pelo contrário, e frente a um trabalho, muitas vezes marcado pela monotonia, o espaço cotidiano familiar representa e possibilita um mínimo de liberdade e iniciativa. Da mesma forma, nem toda forma de consumo é interiorização dos valores de outras classes. O consumo pode falar e fala nos setores populares de suas justas aspirações a uma vida mais digna (Martín-Barbero, 2001). Nos bailes, as pessoas frequentadoras se reconhecem e se identificam com signos partilhados, desde o consumo das músicas e musicalidades estadunidenses, bem como pela reapropriação de modos de pertencer que vão sendo agenciados, desde as periferias.

Porque agora, todo dia, todo final de semana, que tem um evento *Flashback*, se tiver, a gente não fica só no trabalho, ralando, né? Ainda tem uma diferença, né? Vai lá, esfria a cabeça, ri, se diverte, ri, brinca, conversa com os amigos e

vai levando... Aí é... Como que se fala, né? Não é aquele... Todo dia repetido que faz igual, faz no serviço (sic) (Betim, 2023)⁶.

O Flashback vira um lugar nosso de vida, porque não dá para viajar, nas férias por exemplo, porque se torna financeiramente mais caro... e aqui não é uma cidade turística. Qualquer outro lugar que você vai, financeiramente se torna mais caro. Então a maioria vem para o movimento (sic) (Cida, 2023)⁷.

Nas narrativas acima, integrantes do grupo *Mania Funk* destacam a participação nos bailes por fatores que remetem às dificuldades e precariedades no que tange ao trabalho e ao fator financeiro. Como lugar de lazer e socialidade, esse território se torna familiar, por possibilitar outras relações, baseadas na quebra da rotina, bem como se constitui uma alternativa de diversão e prazer, quando outras opções parecem distantes das pessoas que lá frequentam.

Pensar a mediação dos elementos entre culturas diferentes, aqui situadas, especificamente, nas relações entre musicalidades, modos de dançar e os processos de identificação e pertencimento, que globalmente se conectam através dos meios de comunicação, é uma forma de refletir sobre os diferentes modos de interpelação e de representação dos vínculos que constituem a sociedade. Essa mediação passa a fazer parte da trama socialmente produtiva, e o que ela produz é a densificação das dimensões rituais e teatrais da política, da vida. Essas conexões passam a constituir uma cena fundamental da vida pública (Martín-Barbero, 2001).

Halifu Osumare, estudiosa das culturas negras nos Estados Unidos, em seu artigo intitulado *Global Breakdancing and the Intercultural Body*, publicado no ano de 2002 na *Dance Research Journal*⁸, problematiza e explora os meandros das dimensões apropriativas culturais resultantes da trajetória global da cultura *hip hop*, especificamente em um estudo recortado para a região do Havaí, mas de onde se pode compreender muitas das tensões e nuances para pensarmos questões relacionadas às diásporas e à transnacionalização de elementos culturais que globalmente se conectam entre muitas localidades do globo.

⁶ Entrevista com João Roberto Alves da Silva (Betim), 35 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

⁷ Entrevista com Aparecida Rodrigues Cardoso Sousa (Cida), 49 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

⁸ Ver: OSUMARE, Halifu. **Global Breakdancing and the Intercultural Body**. In: *Dance Research Journal*, Volume 34, Issue 2, Winter 2002, pp. 30 – 45. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1478458>.

Uma das perguntas feitas pela pesquisadora nos incita a pensar: Como a mistura de referenciamento cultural consciente e inconsciente flexiona a maneira como entendemos essas expressões em relação à noção de apropriação? E tal questão perpassa dimensões como gosto pela música, influência da mídia e do mercado, identidade cultural e social, questões étnicas e de classe. Nos enlaces entre as referências culturais globalizantes, constantemente estão sendo negociados usos, modos de apropriação e reapropriação que não podem ser lidos de maneira verticalizada ou simplesmente operando por dualidades.

Em conexão com Osumare (2002), podemos pensar que as práticas sociais corporais, desde as culturas das periferias, são performativizadas a partir de ações, modos de ser profundamente impactados pelo espaço midiático, pelas imagens corporais que definem as tendências da mídia televisiva, bem como pelo consumo de filmes, videoclipes, dentre outros formatos de mídias que chegam às populações nos diferentes países do globo. E aqui, destacamos a noção de corpo intercultural utilizado pela autora para refletirmos sobre esse resultado que irrompe performativamente nas linguagens corporais, nos “(...) gestos corporais cotidianos extraídos do *habitus* e do campo, tornando-se identidade social corporificada, formando a performatividade, muitas vezes inconsciente, da prática social” (Osumare, 2002, p. 39, tradução nossa). Para a autora, o que se tem como resultado, nesse contexto, é um duplo processo de performance e performatividade⁹. Assim, compreendemos que se trata da assimilação e apropriação de certos códigos de movimento, mas, também, um modo de reapropriação e fabricação de identificações por meio dessa performatividade.

Certamente, em cada local onde as diásporas se deram é preciso buscar compreender os processos de assimilação, apropriação e reapropriação. No que tange aos saberes-fazerem que vão sendo assimilados nas diferentes geolocalidades onde as colonizações se deram, permanece a expansão do conhecimento, onde “(...) existe um

⁹ E, aqui, em consonância com a autora, compreendemos a diferença entre performance e performatividade pelo viés dos estudos da performance. Particularmente em relação à noção de performatividade, Osumare dialoga com a perspectiva de Judith Butler para quem a performatividade insinua as produções e corporificações da práxis social. Osumare toma a performatividade para pensar como operam os modos de ser, agir e fabricar-se, sejam pelos discursos, como por seus atos e disposições atitudinais tornadas visíveis através da postura e da gestualidade, ou seja, de “como as práticas sociais corporais podem ser tornadas mais visíveis através da dança” (OSUMARE, 2002, p. 31, tradução nossa).

centro irradiador localizado no norte global, que expande seu modo de pensar, conhecer e agir para o sul global. Uma vez presente, no sul's, o conhecimento norte global instala-se, primeiro nos grandes centros urbanos e, em seguida, expande-se aos interiores” (Guarato, 2023, p. 13).

O debate entre norte e sul global nos permite compreender que novas formas de imperialismo foram sendo constituídas com a dominância dos Estados Unidos em diferentes escalas e níveis globais. Conforme aponta Luciana Ballestrin:

O movimento de descolonização de 1960 é simbolicamente importante para o entendimento da transição dos imperialismos ocidentais: o continente “Europa” cedeu lugar para o “país” Estados Unidos. Em ambos os casos, a região que em 1856 foi batizada como “América Latina” pelo jornalista colombiano José María Torres Caicedo foi duplamente o primeiro grande laboratório da experiência colonial e imperial moderna: do colonialismo europeu do século XVI e do imperialismo estadunidense do século XX (Ballestrin, 2017, p. 507).

Como aponta a autora, o reconhecimento do fenômeno do colonialismo não acompanhou, contudo, o mesmo reconhecimento em relação ao imperialismo; isso porque a descolonização, embora oficialmente reconhecida como incompleta, teria eliminado formalmente o imperialismo moderno europeu. Um concerto não necessariamente harmônico de agentes, atores e organizações conjugam, traduzem e compatibilizam as macro e microdinâmicas imperiais e coloniais, através de diferentes expedientes, arranjos, discursos, práticas, instituições, níveis e escalas (BALLESTRIN, 2017).

As práticas coloniais sempre foram caracterizadas pela exigência da imperialidade sobre o cruzamento e o contato entre territórios diferentes e distantes, antes mesmo da consolidação da figura Estado-nação e as consequentes práticas denominadas transnacionais e internacionais (Ballestrin, 2017, p. 532).

Para a autora, é preciso considerar, então, as novas formas de imperialismo que se conjugam na noção de imperialidade, sendo os Estados Unidos, o país de mais extensa dominância nesse cenário.

É possível pensar que no contato entre as culturas brasileiras e estadunidenses, por meio das mediações midiáticas, das relações estabelecidas com músicas e modos de socialidade provenientes das diásporas afro-estadunidenses, no contexto dos bailes

Flashback, são forjados processos de absorção desses elementos que vão sendo assimilados, fazendo com que as pessoas se identifiquem, se reconheçam e reconfigurem seus gostos e dinâmicas de pertencimento no seio de seus grupos sociais, sendo atravessadas e mediadas por elementos culturais estrangeiros. Nesse sentido, destacamos que os processos de recepção por meio do contato com elementos culturais presentes nos meios midiáticos não ocorrem somente de maneira passiva pelas pessoas que consomem e passam a assimilar esses gostos musicais. Tais processos parecem se dar muito mais por aproximações geradoras de identificação e pertencimento do que por imposições, opressões ou silenciamentos.

Para compreendermos e refletirmos sobre os processos de mediação cultural nos territórios dos bailes é preciso problematizar os usos sociais dos meios (aqui especificamente pensando que as musicalidades chegam aqui por meio da televisão, das rádios e, no tempo presente, também pela internet). Nos bailes, o saudosismo musical, a reencenação do tempo passado, é mediada pela ação das pessoas DJs que reinserem, através das músicas, um terreno simbólico em que passado e presente se conectam e possibilitam que as pessoas se reconheçam, se identifiquem e sintam-se pertencentes.

“A maioria das músicas são internacionais” – identificações com as musicalidades

(...) o consumo de discos importados era uma marca da cena black, não só em resposta à penetração no mercado nacional de música estrangeira. Mas demarcava também um impulso distintivo a partir do contato com uma produção globalizada, cosmopolita, anglófona, em que o inglês era compreendido como a língua que possibilitaria um ingresso na modernidade ocidental. No entanto, quase não existia conhecimento no idioma entre os participantes dos bailes, que ouviam e dançavam os sucessos do soul e do funk sem atentar para o conteúdo das canções, mais interessados no ritmo e na prática da dança (Oliveira, 2018, p. 256-257).

Aproximando essa reflexão dos bailes do *Movimento Flashback*, compreendemos que esse consumo está muito mais atrelado às características dançantes das músicas do que somente a uma importação da língua estrangeira. Algumas pessoas narram, por exemplo, que sequer conheciam alguns dos nomes dos grupos e bandas musicais ouvidas, pois o que mais importava era que aquelas músicas geravam um sentimento

de pertencimento atrelado aos ritmos e modos de dançar, partilhados naqueles locais, e com os quais as pessoas se identificavam por, justamente, querer fazer parte deles.

A maioria das músicas são músicas internacionais. Era o que rolava nas festas e que hoje a gente está revivendo. Foi nas festas que eu tive contato com essas músicas. Meus cantores prediletos são James Brown, Madonna, Cindy Lauper, Michael Jackson e outras bandas que eu nem sei dizer o nome, porque são todas estrangeiras. Eu gostava era daquele ritmo, das batidas, das pessoas dançando daquele jeito. As letras a gente nem sabe cantar, mas todo mundo gosta, todo mundo dança (sic) (Marco Antônio, 2023)¹⁰.

Essa reapropriação de musicalidades estrangeiras acontece, então, de modo particular, pois nem sempre se trata de interpretar o que se canta, ou mesmo conhecer os nomes de todos os artistas que são tocados nas festas. Fato curioso que nos permite compreender que a produção de sentidos, pela mediação da comunicação através das musicalidades estadunidenses, ocorre peculiarmente. As identificações, aqui, estão localizadas pela comunhão simbólica que esse tipo de festa provoca, quando as pessoas passam a consumir e a praticar gostos musicais, bem como dinâmicas corporais que vão sendo reapropriadas e reconstruídas nesses territórios de pertencimento.

Em um momento de questionamento das convenções e de movimentações sociais globais, a cena *black* e seus desmembramentos foram particularmente incentivados por um contexto social jovem, que valorizava o corpo, o desafio às convenções e apresentava diferentes formas de mobilização por vias alternativas, que também se davam no âmbito da intimidade e da subjetividade. Os bailes e a música ofereciam um refúgio simbólico para um grupo que se sentia excluído do discurso nacional baseado em uma identidade mestiça e harmônica. Os *blacks*, nos bailes, dançando e ouvindo *soul*, enfatizavam uma crítica não só ao autoritarismo do governo militar, mas também às tradicionais formas de luta e contestação, o que era visto por muitos como uma forma de escapismo despolitizado e por uma traição às tradições (Oliveira, 2018, pp. 186-187, *grifos da autora*).

No contexto dos bailes *black* dos anos 1970 na cidade do Rio de Janeiro, as críticas e apontamentos no que tange aos modos de identificação e aproximações com a musicalidade estadunidense esteviveram baseados em um discurso nacionalista e altamente repressivo que buscava invisibilizar e camuflar as diferenças raciais impostas pelo racismo e suas diferentes estratégias de manutenção dos privilégios da branquitude. Durante esse período, os bailes eram amplamente apontados como

¹⁰ Entrevista com Marco Antônio dos Santos, 49 anos, integrante do grupo *Máfia Funk*.

lugares de alienação e reprodução dos símbolos culturais estadunidenses, o que ficou conhecido como “o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”¹¹, em decorrência de uma reportagem escrita por Lena Frias, jornalista, negra, especializada em samba e cultura popular, publicada em 17 de julho de 1976, matéria de capa do *Caderno B do Jornal do Brasil*. Ao longo da reportagem questões como despolitização, “modismo” e “imitação” eram apontadas como justificativas para se criticar e denunciar os bailes como lugar de “importação” do orgulho negro estadunidense. “Vale notar que os *blacks*, naquele momento, recebiam críticas muito mais acirradas do que a juventude branca roqueira, influenciada, da mesma forma, por tendências americanas. Isso sugeria a escamoteação de um tom racista e discriminatório ao poupar dessas críticas as formas de lazer e consumo das elites e classes médias brancas” (OLIVEIRA, 2018, p. 166-167).

Ao construir seu estilo por meio de improvisações e mesclas com signos provenientes de uma cultura globalizada, conjugando modas em evidência com traços que diziam respeito a uma tradicionalidade, os participantes criavam um inventário autoexpressivo, realocando a si e suas comunidades no mundo, denunciando também suas condições de exclusão e desejo por maior mobilidade social. A ressignificação do espaço dos bailes, mediados pelas negociações com o mercado e pela oferta de uma multiplicidade estilística marginal e heterogênea era acionada por meio do prazer, da celebração, da alegria e da autoestima, e nesse ponto, a música ocupou lugar central como fator de aglutinação, mobilização e banco de símbolo de referências. (Oliveira, 2017, p. 235)

Na configuração desses bailes vão se constituindo novos exercícios de identificação, pois continuamente as pessoas estão reavaliando afiliações tradicionais e novas influências, conjugando os desejos individuais, estabelecendo narrativas e modos de pertencer aos territórios, baseados em suas próprias narrativas, jeitos peculiares e singulares de existir neles, agregando-se aos modos de reconhecimento coletivos que os bailes proporcionam. Nesses territórios, as lógicas do estilo se constituíam como táticas que ocupavam o lugar dos discursos (Oliveira, 2018). Ali se criavam e continuam a se criar canais de representações alternativas materializadas

¹¹ No texto a seguir são recuperados alguns trechos dessa reportagem e que se sugere para leitura: <https://marcelopinheiroreporter.wordpress.com/2021/10/28/movimento-black-rio-45-anos-de-uma-reportagem-historica/>

sobre a superfície cultural da vida cotidiana a partir da partilha coletiva de uma experiência de negritude (Oliveira, 2018).

Retomando a questão dessas identificações com elementos das culturas estadunidenses, é possível pensar que as pessoas se relacionam com essas musicalidades, pela mediação do inglês, como língua a ser praticada de forma modernizante, globalizadora, mas, parodicamente, elas as consomem, as usam a partir de suas próprias táticas, quais sejam, pelo forte fator dançante, sem interpretar letras ou mesmo cantarolar em sua forma original. Nos territórios dos bailes, “o original é importado como energia” (Martín-Barbero, 2001, p. 268).

Às vezes a única forma de assumir ativamente o que nos é imposto será a anticonfiguração, a configuração paródica que inscreve o objeto de tal imposição num jogo que o nega como valor em si. Em todo caso, quando a reconfiguração do aparato é impossível, que seja reconfigurada ao menos a função. (Martín-Barbero, 2001, p. 269)

A influência estadunidense em nosso país se dá por diferentes vias, em distintos setores da vida urbana e, especificamente, quando se trata dos movimentos de luta pelos direitos civis das populações negras, a identificação com os ativismos afro-estadunidenses é um elemento que precisa ser considerado para pensarmos sobre alguns processos de reconhecimento, assimilação e mediações culturais de elementos, signos e produções simbólicas que nos chegam por meio das mídias.

Essa identificação com as diásporas estadunidenses certamente está atravessada pelo forte elemento de resistência e luta de negros e negras daquele país, que se tornaram símbolo de força e enfrentamento e, ao mesmo tempo, essas aproximações estão circunscritas nas relações de supremacia estadunidense, desde as experiências midiáticas, pensando que grande parte o repertório musical e dançante entre as culturas populares urbanas vem dos Estados Unidos. Dessa forma, o que se tem é um complexo cenário de negociações, contatos, traduções que emergem das diferenças, demarcadas, sobretudo, pelas fabricações e táticas (Certeau, 1998), desde as periferias.

Destacamos, no próximo tópico, elementos que perpassam pelos traços estéticos dos bailes, especificamente em suas características e nuances no que tange à indumentária.

Indumentária dos bailes

Os bailes têm como elementos congregados não somente as musicalidades e os modos de dançar como, também, a incorporação de trajes e estilos veiculados, por exemplo, nas capas dos discos dos principais cantores e cantoras, que serviam para dar visibilidade ao movimento cultural pautado pelos elementos das culturas estadunidenses.

Tendo como referência o passado e na busca por reencená-lo, identifica-se nos bailes *Flashback* a reconstrução de referências estéticas que vão das roupas, às expressões verbais, passando pelas gestualidades, todas elas amalgamadas localmente, numa tentativa de reviver os tempos passados e, certamente, reatualizando esses elementos conforme as necessidades e o protagonismo das próprias pessoas que vão se reapropriando de todos eles.

Se nos bailes de antigamente como, por exemplo, nos clubes populares, as pessoas costumavam vestir roupas coloridas, utilizarem acessórios, bem como incorporarem alguns trajes específicos das artistas com quem se identificavam, ao longo do tempo, esses trajes passaram a acompanhar a própria rotina e casualidade, pois os bailes, nos tempos atuais, passaram a ser realizados no próprio espaço público e se diferenciando daqueles bailes dos clubes.

A estética do vestuário da década de 1980, conhecida comercialmente por ser protagonizada por uma “geração descolada”, tem como características principais a utilização de roupas coloridas e muita estampa. Entre as peças que marcavam tendências no consumo podem-se destacar roupas com sobreposições, paetês, mangas bufantes, polainas, pochetes, dentre outras. Como menciona a reportagem de Emilly Krishna para o site “Área de mulher” publicada no ano de 2023, “as peças eram muito coloridas e tomadas de detalhes. Inclusive as cores mais usadas eram laranja, verde, vermelho, roxo, rosa e azul” (Krishna, 2023, s.p). É possível destacar, também, composições e sobreposições com jeans, texturas, couro e tecidos mais pesados.

Artistas como Michael Jackson e Kool & the Gang eram referências em suas performatividades para as pessoas mais velhas com quem tivemos contato no

Movimento e que podem ser visualizadas esteticamente como influências no estilo de se vestir nos tempos dos bailes dos clubes¹².

Figura 1: Capas dos discos do Kool & The Gang e de Michael Jackson na década de 1980.



Fonte: <https://designculture.com.br/a-importancia-da-capa-de-album-na-atualidade/>

Essa relação com os modos de se vestir de artistas globalmente reconhecidos, que se tornavam a expressão do orgulho de ser uma pessoa negra, da autoafirmação através de uma estética de identificação com as performances nas capas dos discos, “contribuíram na construção ou nas representações de seus ‘iguais’”. Uma vez que nos demais espaços cotidianos as representações dos negros não produziam

¹² No vídeo, a seguir, em meados da década de 1980 no Clube Cruzeiro do Sul, extraído da página do Youtube do Portal de Notícias Argumento, é possível visualizar alguns traços estéticos dessas referências, no que tange à indumentária: <https://www.youtube.com/watch?v=aH88EWvswfY>.

reconhecimento e autoestima, mas sim repulsa e fuga de sua condição” (Garcia, 2007). “O conjunto vestimentário, acessórios, calçados, cabelos, cores, expressão corporal, dança, música etc., refletem a forma como o grupo quer ser visto e sentido. A composição estética é um dos demarcadores da coletividade; é um sinal de pertencimento, de exposição da diferença e definidor de práticas de consumo” (Sousa, 2011, p.66).

Como relatam muitas das pessoas frequentadoras, nos bailes de antigamente existia toda uma preparação para se chegar ao local, desde as roupas e o cabelo. “A gente escolhia a melhor roupa, o melhor penteado, o melhor calçado para ir ao baile (Ana Maria, 2022)”. Nos bailes de hoje, elas destacam que há uma diferença, pois o fato de os bailes serem na própria rua e muito do público participante serem as pessoas moradoras do próprio bairro, “as pessoas já não se arrumam tanto como antigamente!” (Ana Maria, 2022). Esse relato traz uma comparação com os bailes que aconteciam em espaços específicos, como os clubes, e que geravam uma movimentação “pré-baile” um pouco distinta do tempo presente. Certamente esses aspectos da vestimenta que circulavam nos bailes de antigamente estabelecem uma forte relação com o próprio espaço onde aconteciam. O fato de as pessoas se deslocarem para outros locais, como no caso dos clubes, fazia com que elas se arrumassem de acordo com as tendências e modos de identificação e pertencimento que circulavam nesses ambientes.

No entanto, identificamos que permanece existindo essa relação com os trajes, certamente com suas modificações e relações geracionais e territoriais, pois muitas das pessoas frequentadoras estão vestidas especificamente para o baile. Sendo assim, o rigor no vestir-se pode ser entendido como o uso de uma estratégia de autovalorização por parte da população negra dentro de um contexto racista, em que aquele tipo de traje é o outro da esfera do trabalho, na qual o racismo encerra o negro e na qual o corpo negro é colocado inferiormente em uma irracional hierarquia (Valvassori, 2018).

Stuart Hall (2013) enfatiza a dimensão da estética, do estilo como lugar de afirmação, de performatização e modos de existência das comunidades negras por meio do corpo, suas formas de habitar e constituir redes de identificação e pertencimento. Por esse viés, é possível pensar os corpos, a indumentária e todos os elementos que compõem os bailes como lugares de representação e fabricação de si, como aquilo que

anuncia laços, reconhecimentos e os diferentes vínculos entre os membros de uma comunidade.

Entre grupos de dança, nos bailes do tempo presente, é comum a utilização de camisetas ou uniformes personalizados que funcionam para identificar as pessoas integrantes e, entre as pessoas dançantes não participantes dos grupos, as roupas, em sua maioria, são trajes do próprio cotidiano. De diferentes modos, essas pessoas estão se afirmando por meio de suas corporeidades e constituindo sentidos aliados às suas próprias individualidades, bem como às relações entre seus grupos.

Figura 2: Camisetas e uniformes dos grupos *Dancemix* e *Mania Funk*.



Fonte: elaborado pelos autores (2023).

Figura 3: Vestuário das pessoas frequentadoras dos bailes do tempo presente.



Fonte: elaborado pelos autores (2023).

“Então geralmente era assim: você ia na festa, via uma coisa e emendava com outra” - entre mixagens, colagens e reapropriações

Então geralmente era assim: você ia na festa, via uma coisa e emendava com outra. Você via um cara fazendo alguma coisa, uma coisa que achava massa, emendava... você via uma pessoa fazendo uma coreografia, outra fazendo ali, você juntava as duas e já criava outra coisa. E era assim que a gente tinha acesso. E na televisão, também tinha muito. Claro que hoje é bem mais fácil porque tem internet. Inclusive, eu assisti ‘Flashdance’, ‘Nos embalos de sábado à noite’... então a gente via muito na televisão. Então você tirava da televisão e, ao vivo, quando via uma pessoa fazendo ali, outra acolá... às vezes emendava com aquilo que via na televisão e dali você criava a coreografia (Marco Antônio, 2023).

Essa espécie de mixagem¹³, de colagem de referências, vindas da própria experiência, das festas frequentadas, é um dos elementos que se pode citar de como as pessoas se reapropriam criativamente dos elementos vindos de outras culturas. Desde as periferias, essas táticas vão fabricando modos peculiares de lidar com gestualidades, modos de dançar e transitar referenciados nas culturas estadunidenses,

¹³ A ideia de mixagem é trazida, aqui, da prática musical no contexto das pessoas que atuam como DJ's, onde se trata de combinar estruturas sonoras, muitas vezes distintas, operando por meio de junção, justaposição, superposição, cortes, dentre outras táticas, gerando sonoridades caracterizadas pela hibridação, pelas misturas de possibilidades.

mas localmente combinadas, rearranjadas, a partir das possibilidades que se têm. Trata-se de um processo, em que dança e cotidiano, e portanto, os saberes e as pessoas não estão separados entre si.

No que tange aos processos de identificação e pertencimento, enredados por meio dos elementos das culturas estadunidenses, destaca-se que as pessoas, desde as periferias, não se relacionam com práticas dominantes de maneira isenta ou ingênua (Martín-Barbero, 2001). Ao consumirem, ou melhor, se reapropriarem de determinados elementos estéticos de uma outra cultura, essas pessoas as usam e fabricam seus próprios sentidos, sempre conectados aos seus territórios, aos seus interesses individuais, como, também em intercâmbio com os grupos, ao coletivo com os quais se identificam e formulam modos de pertencimento. Assim, os modos de dançar são fabricações cotidianas baseadas nos usos, combinações, ocasiões e contextos locais em contato com geolocalidades globais.

“Então essas danças, quando elas se difundiram no Brasil não tinha ninguém que ensinava. Então a galera tinha que ver aquilo ali e tentar fazer. E nas tentativas saíam outras coisas” (B’boy Marcelinho, 2023). Essa fala nos permite pensar nas astúcias que as pessoas, por meio daquilo que chega e do modo como acessam esses saberes, vão delineando e reorganizando corporalmente e localmente. “Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” (Certeau, 1998, p.48, grifos do autor).

A maneira como as pessoas vão se identificando com as matrizes culturais afroreferenciadas nas diásporas estadunidenses, que chegam aqui veiculadas pela grande mídia, não impede que essas referências sejam misturadas, recodificadas cotidianamente e criativamente, gerando, então, modos de dançar peculiares. Podemos compreender que no consumo desses elementos, atravessados por tais matrizes, “não existe apenas reprodução, mas também produção” (Martín-Barbero, 2001, p. 303). Ao se reapropriarem deles, as pessoas o fazem com suas leituras e releituras baseadas no prazer da repetição e do reconhecimento. E, aqui, pensamos que a repetição está envolta, desde já, pela mistura dessas referências, por essas mixagens, tornando-se, então, uma fabricação. Fabricar supõe, portanto, os usos, combinações, esquema de

operações, de inventividade técnica (Martín-Barbero, 2001) que dão forma e estilos próprios aos modos de dançar.

A gente via na televisão o Michael Jackson, James Brown e, também, o MC Hammer. Aí você ia vendo aquilo lá e ficava na cabeça os diferentes estilos de cada um. Quando você repara lá na Feira Coberta, os grupos de dança, cada um deles dança diferente. É a mesma música, mas o estilo é diferente, a passada é diferente. Então, o aprendizado vem dessas referências que a gente teve (Robinho, 2023)¹⁴.

Aí até outro dia, alguém falou assim... não, aqui a gente não inventa passo não, a gente copia. E realmente você copia... só que se os passos são três vezes para um lado, você pode fazer quatro, e aí já virou outra coisa. Então se você for analisar, as coisas estão ligadas entre si..., mas igual o meu colega falou: se você vir vários grupos dançando lá, não vai ser igual. Pode colocar a mesma música, uns vão jogar a perna, outros não, outros já vão girar... E é isso que eu sempre falo que eu acho bonito desse movimento nosso (Jean, 2023)¹⁵.

Ora, se essas referências chegam mediadas pelas tecnologias, essa reapropriação acontece de maneira criativamente dispersa, pois ao tentar imitar e copiar os artistas da televisão, ao fazê-lo, a incorporação de gestos e movimentos se dá de forma particular, pois cada pessoa que assiste, mistura, mixa aquelas gestualidades com outras que já viu e dançou anteriormente. E entre os próprios grupos e as pessoas dançantes, podem ser observadas particularidades, performatividades que incitam diferenças.

As performances particulares podem ser pensadas, aqui, como as negociações, os arranjos fabricados, circunstancialmente, por meio das reapropriações, das traduções culturais que os modos de dançar operam. É preciso, então, pensar sobre esse extenso campo de possibilidades, que nesse contexto particular, pode ser observado pelas diferenças, pelas singularidades individuais e em grupos que irrompem da mediação dos elementos, das referências que são reapropriadas gerando modos particulares, que só podem ser percebidos, às vezes, nas sutilezas, nas pequenas nuances das relações entre os saberes que aí se cruzam. Essa fabricação, então, é uma forma de protagonismo, de produção de culturas, desde as periferias.

Ambiguidades, contradições, tensões, mediações, tudo isso está amalgamado nesses territórios. Na luta pela constituição de sentidos, próprios à fabricação das

¹⁴ Entrevista com Robson Batista da Cruz, 56 anos, integrante do grupo *Dancemix*.

¹⁵ Entrevista com Jean Carlos da Cruz, 54 anos, integrante do grupo *Dancemix*.

peessoas que convivem e protagonizam os bailes, é preciso pensar nas dinâmicas e na complexidade que esse universo constitui. Assim, “pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência, um novo modo de funcionamento da hegemonia” (Martín-Barbero, 2001, p. 322).

Por isso, não é possível pensar nessas dinâmicas somente por oposições ou dualismos. Há que se levar em conta sempre os processos, as pessoas e como elas vão agenciando todas as relações que estão atravessadas pelos elementos mediados pelo massivo. Se desprezarmos e desconhecermos os sistemas simbólicos, de representações, imagens e modos de ler e se reapropriar desses elementos, com que as pessoas das periferias decodificam e fazem usos do que consomem, assumiremos como única, a representação que a cultura dominante oferece de si mesma e do “outro” (Martín-Barbero, 2001).

REFERÊNCIAS

- ANA MARIA. **Entrevista com Ana Maria Alves Fabiano**: depoimento. Youtube, 12 de maio de 2021. Documentário eletrônico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kznEO-08--s>. Acesso em: 05 abr. 2025.
- BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. In: **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 60, n. 2, 2017.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- B’BOY MARCELINHO. **Entrevista com B’boy Marcelinho [mar.2023]** concedida ao TRIÊRO- Centro de Pesquisa e Documentação em Dança. Acervo local. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Aparecida de Goiânia: 2023.
- BETIM – GRUPO MANIA FUNK. **Entrevista com João Roberto Alves da Silva - Betim – Grupo Mania Funk**: depoimento [abr.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.
- CERTEAU, Michel de. **Artes de fazer – a invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CIDA – GRUPO MANIA FUNK. **Entrevista com Aparecida Rodrigues Cardoso Sousa (Cida) - Gripo Mania Funk**: depoimento [abr.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.
- DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70**: a grande África soul. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.
- GARCIA, Allysson Fernandes. **Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra**: cultura hip-hop em Goiânia. Programa de Pós-Graduação em História. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=87696. Acesso em 10 de abr. de 2024.
- GUARATO, Rafael. Histórias da dança que nos contam: a história da dança como conteúdo curricular no ensino superior no brasil (1980-2020). In: **Revista da FUNDARTE**, n.53, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.19179/rdf.v53i53.1159>. Acesso em: 12 de maio de 2024.
- JEAN – DANCEMIX. **Entrevista com Jean Carlos da Cruz, integrante do grupo Dancemix. depoimento [dez.2023]**. Aparecida de Goiânia: 2023.

KRISHNA, Emilly. **Roupas anos 80**: tendências da época e como aderir. Área da mulher. Acervo digital publicado em 11 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://areademulher.r7.com/moda/roupas-anos-80/>. Acesso em: 18 de junho de 2024.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. 2 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARCO ANTÔNIO – MÁFIA FUNK. **Entrevista com Marco Antônio dos Santos, integrante do Grupo Máfia Funk [nov.2023]**. Aparecida de Goiânia: 2023.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio**: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26088> Acesso em: 03 de maio de 2024.

OSUMARE, Halifu. **Global Breakdancing and the Intercultural Body**. In: Dance Research Journal , Volume 34 , Issue 2 , Winter 2002 , pp. 30 – 45. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1478458>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2025.

PINHEIRO, Marcelo. **Movimento Black Rio**: 45 anos de uma reportagem histórica. Disponível em: <https://marcelopinheiroreporter.wordpress.com/2021/10/28/movimento-black-rio-45-ano-s-de-uma-reportagem-historica/>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2025.

ROBINHO - DANCEMIX. **Entrevista com Robson Batista da Cruz, integrante do grupo Dancemix [dez.2023]**. Aparecida de Goiânia: 2023.

SOUSA, Rafael Lopes de. As vozes da África: o gueto forja sua cultura. In: **Cultura Crítica -Revista Cultural da Apropuc- SP**, n.14 2º semestre de 2011. Disponível em: https://www.apropucsp.org.br/files/ugd/2a264a_06b8db75769c4205a8daa24fca503d54.pdf. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

VALVASSORI, Igor Santos. **Som de Valente**: bailes negros em São Paulo. Dissertação de mestrado. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

VITÃO. **Entrevista com José Victor dos Reis [mar.2023]**. Aparecida de Goiânia, 2023.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.



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 consequente 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, videocliques 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.



DOI: 1014393/issn2358-3703.v13na2026-9

**DE *THREE STEPS* A *PPURBAN*:
TRAJETÓRIA COLETIVA EM PRÁTICAS DE DANÇAS URBANAS NO
INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL**

**DE *THREE STEPS* A *PPURBAN*:
TRAYECTORIA COLECTIVA EN LAS PRÁCTICAS DE DANZAS URBANAS
EN EL INTERIOR DE RIO GRANDE DO SUL**

**FROM THREE STEPS TO *PPURBAN*:
COLLECTIVE TRAJECTORY IN URBAN DANCE PRACTICES IN THE
INTERIOR OF RIO GRANDE DO SUL STATE/BRAZIL**

Daniel Silva Aires¹

<https://orcid.org/0000-0002-2819-7517>

Verônica Maria Prokopp de Oliveira²

<https://orcid.org/0000-0003-4037-8748>

Felipe Soares Pereira dos Santos³

<https://orcid.org/0009-0001-0192-2109>

Resumo: Este estudo pretende relatar e refletir sobre as Danças Urbanas no interior do Estado do Rio Grande do Sul pela perspectiva do coletivo de Danças Urbanas PPUrban. Para isso, apresenta-se a iniciativa de três alunos do Curso de Dança Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que inicialmente propuseram um conjunto de dança denominado *Three Steps*, passando pelo seu registro como projeto de extensão, elaboração das suas linhas de ação, até a experiência profissional com o primeiro projeto de financiamento público aprovado para a criação do espetáculo **Em Visibilidade: para além das Danças Urbanas** (2024/2025). A conclusão aponta perspectivas e intentos relacionados às Danças Urbanas na universidade, bem como pistas para processos de profissionalização.

¹ Professor Adjunto do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa/Laboratório Kháos: danças, encruzilhadas e tecnologias (CNPq). Artista e pesquisador de danças e visualidades multimídia.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS). Integrante do Grupo de Pesquisa/Kháos: danças, encruzilhadas e tecnologias (CNPq). Artista da Dança e Produtora Cultural.

³ Graduando em Dança Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Integrante do Grupo de Pesquisa/Kháos: danças, encruzilhadas e tecnologias (CNPq). Gestor do PPURBAN - Coletivo de Danças Urbanas. Bailarino e coreógrafo.

Palavras-chave: danças urbanas, extensão universitária, universidade, PPUrban.

Resumen: Este estudio pretende informar y reflexionar sobre las Danzas Urbanas en el interior del Estado de Rio Grande do Sul desde la perspectiva del colectivo de Danza Urbana PPUrban. Para ello, pretendemos seguir la iniciativa de tres estudiantes de la Licenciatura en Danza, de la Universidad Federal de Santa Maria (UFSM), quienes propusieron inicialmente un conjunto de danza denominado Three Steps, pasando por su inscripción como proyecto de extensión, elaboración de sus líneas de acción, a la experiencia profesional con el primer proyecto de financiación pública aprobado para la creación del espectáculo **Em Visibilidade: para além das danças urbanas** (2024/2025). La conclusión señala perspectivas e intenciones relacionadas con las Danzas Urbanas en la universidad, así como pistas para procesos de profesionalización.

Palabras clave: danzas urbanas, extensión universitaria, universidad, PPUrban.

Abstract: This study intends to report and reflect on Urban Dances in the interior of the state of Rio Grande do Sul/Brazil from the perspective of the urban dances collective PPUrban. To this end, we intend to follow the initiative of three students from the Dance Undergraduate Course (Bachelor's degree), from the Federal University of Santa Maria (UFSM), who initially proposed a dance ensemble called Three Steps, going through its registration as an extension project, elaboration of its lines of action, to professional experience with the first public financing project approved for the creation of the work **Em Visibilidade: para além das Danças Urbanas** (In Visibility: beyond Urban Dances) (2024/2025). The conclusion points out perspectives and intentions related to Urban Dances at the university, as well as clues for professionalization processes.

Keywords: urban dances, university extension, university, PPUrban.

Three Steps à PPUrban: desejos e movimentos iniciais

Para descrever essa trajetória que une experiências, vivências e a subjetividade de vários sujeitos que juntos compõem o coletivo PPUrban, empregamos a primeira pessoa do plural para melhor desenvolver a escrita e o ato de concatenar as existências que integram a criação e atuação deste coletivo nas Danças Urbanas na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul.

Das andanças individuais até a formalização de um ajuntamento mais complexo, o coletivo surge dentro do contexto universitário a partir do nosso desejo,

enquanto discentes, em incluir as abordagens das Danças Urbanas no cenário da graduação, articulando-as ao Curso de Dança Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), para trazer e apresentar outra possibilidade de fazer dança. Nossas observações refletiam sobre uma certa escassez de práticas de Danças Urbanas na instituição de Ensino Superior, o que era um empecilho para a descoberta e entendimento das concepções deste estilo de dança, que traz consigo uma pauta de manifestação popular, de luta e resistência.

A partir disso, pela vontade de nos fazermos presentes enquanto praticantes interessados nas danças urbanas empenhados em proporcionar vivências além daquelas admitidas como caminhos possíveis no cenário da universidade, no ano de 2023 unem-se três discentes e um docente para materializar o sonho de inserção das Danças Urbanas naquele contexto, e que posteriormente se configurou como Projeto de Extensão PPUrban. Esses sujeitos eram Alex Morpheus, Estela de Paula, Lope Soares e Daniel Santos Costa, respectivamente. A ideia era propor um núcleo de estudos permanente de ensino, pesquisa e extensão vinculado à prática artística e produção cultural sobre a cultura *Hip Hop*, especialmente nas abordagens das Danças Urbanas e suas diversidades. Mas antes de seguir adiante, é imprescindível que tracemos uma contextualização histórica e local acerca dos movimentos em torno do *Hip Hop* e das Danças Urbanas, que contribuíram direta ou indiretamente para nossa coexistência dentro do cenário artístico de Santa Maria.

Em um levantamento sob um recorte regional, existem materiais que podem elucidar quanto aos aspectos históricos do movimento *Hip Hop* no Rio Grande do Sul, dos quais se destacam Reckziegel (2004) e Lacerda (2016). De acordo com Reckziegel (2004), a cultura *Hip Hop* se iniciou em Porto Alegre por volta de 1983, como em outras cidades do Brasil, partindo da Dança de Rua. Há destaque ao bailarino Gedair (dançarino de Soul) que “propôs e organizou” as primeiras rodas de *break*, na “esquina democrática” (Reckziegel, 2004, p. 53). Ainda, ele diz que o grafite estava presente em Porto Alegre desde a década de 80, elencando alguns artistas dessa cena: o artista plástico Gariba e Sílvio Ayala, com destaque na atualidade para Luiz Flávio.

Outras iniciativas artísticas são mencionadas pelo autor, como a criação do Centro Cultural Redenção, em 2001, e o Encontro Municipal de *Hip Hop* Cultura das Ruas (2004) que fomentou o Fórum Municipal do *Hip Hop* em Porto Alegre. Em sua abordagem acerca do Bairro Restinga, criado em 1969 para ‘resolver’ o problema da sub-habitação da capital de Porto Alegre, foi analisado que o *Hip Hop* chegou por meio do *Funk*, da cultura *Black*, expresso no depoimento do *B-Boy* Juquinha, integrante do grupo Restinga *Crew*, coletado no estudo de Reckziegel (2004):

O Hip-Hop no bairro evoluiu de grupos de dança funk, como o Diamante Negro, o grupo de dança funk mais antigo da Restinga em atuação até 1988, sob a coordenação de Mestre Sérgio, e o Pirofunk. Mais tarde surgiram Mário Pezão e Sarará cantando rap. A partir daí começaram a surgir muitos grupos de rap e também de dança (Reckziegel, 2004, p. 57).

Há destaque para o primeiro grupo de *DJs*, *MCs* e *B-Boy*: o *Black Time*. Posteriormente, formaram-se outros grupos como *Toper Black* (apenas *MCs*); Casa *Black* (integrantes que cantavam e dançavam), *MC Boing*; *Big Boys*, a *Big Charme*, entre outros. Ainda que estes outros grupos tenham surgido na cena, para Juquinha, “o Black Time era o peso do break na Restinga e em Porto Alegre também” (Reckziegel, 2004, p.59).

Em suas pesquisas, realizadas no ano de 2012, Lacerda (2016) mapeou os principais grupos da Dança de Rua do Rio Grande do Sul, partindo dos critérios de premiações nos diferentes festivais de dança e pelas próprias vivências do autor com as danças de rua. Alguns desses grupos foram: Trem do Sul (surgiu em fevereiro de 2006 com o Projeto Dança de Rua, em Pelotas-RS), *Urban Kings 7T* (criado em 2009 na cidade de Santa Rosa-RS, por um grupo vinculado à Prefeitura Municipal), *Art & Dança* (fundado em 1998 na cidade de Canoas-RS, e que existe há quatorze anos), *Urban Face* (teve início em 2008, na cidade de Canoas-RS, no colégio estadual Marechal Rondon), *Jet Project* (fundado em 2007 pelo coreógrafo e bailarino Getúlio Viana, em Caxias do Sul-RS), Expressão de Rua (criado em 2001, na cidade de Alvorada-RS, em que Leonardo Rosa e Jean Guerra eram os coreógrafos), *Troup Urbana* (surgiu em 2006, na cidade de Cachoeirinha-RS) e o Grupo Batida de Rua

(grupo iniciou no ano de 1997, na cidade de Cachoeirinha-RS por Carlos Nunes e o bailarino Maiquel). Sobre este último grupo, Lacerda (2016) enfatiza sua importância com relação à criação e expansão do estilo, uma vez que seus membros foram responsáveis pela formação de novos coletivos.

Em suas discussões, o autor enfatiza o papel dos festivais de dança para o estilo das Danças de Rua, pois pode-se perceber o grande reconhecimento que estes eventos trouxeram e ainda trazem para o surgimento, expansão e ascensão dos grupos de dança. Conjuntamente, aponta que: “pode-se perceber que no Sul do Brasil, as disputas por espaço e reconhecimento ocorreram através dos festivais de dança” (Lacerda; 2016, p.35).

Para adentrar no cenário das Danças Urbanas em Santa Maria-RS, utilizou-se o trabalho desenvolvido por Barrios (2022), que busca a historiografia da Dança de Rua na cidade. Na entrevista realizada pelo autor, Vitor Escobar expõe que o *breaking* chegou em Santa Maria através do grupo *Black Birds MC's*, em 1993, o qual trabalhava com um tipo de *Funk Soul*, fazendo referência às festas *Soul* e *Funk* realizadas em Porto Alegre por equipes da *Black Music* para disseminação da cultura *Hip Hop*. Nos relatos de Vitor Escobar (2020), ele contextualiza que a Dança de Rua surgiu em Santa Maria na Cohab⁴ da região leste, definindo-a como “berço do *Hip-Hop* de Santa Maria” e apresenta grupos de Danças Urbanas criados, sendo eles: *New Rhythm House*, Os Paquitos, *Cash Box* (grupo em que Vitor participou como dançarino), *Eletro Boys*, *Free Dance*, dentre outros que também surgiram em diferentes regiões da cidade.

Vitor elucida que os grupos se formavam pelos encontros em festas, nos quais faziam passinhos ou em duelos de rua, com passos de dança de modo recreativo. Vitor menciona Marcelo Cirino, coreógrafo de um dos grupos referência no Brasil dentro das Danças Urbanas, o Dança de Rua do Brasil, como de extrema importância para os estudos de palco, formação e técnica.

Outro indivíduo com destaque no estudo foi Alcione Gehrcke, também coreógrafo junto a Vitor Escobar. Ele explica que em 1984 houve treinos de *breaking*

⁴ Conjunto habitacional.

pela influência da novela Partido Alto (1984), que apresentava esta dança em sua vinheta de abertura, contribuindo para que o *breaking* adentrasse a cultura do Brasil. A partir disso e com esta influência, Gehrcke monta o primeiro grupo local, o Geração 3000 (depois constitui-se o *Cash Box*, em 1990) (Barrios, 2022).

De acordo com Paulo Coelho, outro entrevistado na pesquisa de Barrios (2022), enfatiza-se que o grupo *Cash Box* abordava o *House Dance* e o grupo *Black Bird* trabalhava com o *breaking*; e adiciona o papel das fitas VHS, dos festivais e dos programas de Televisão para o estudo e práticas da dança.

Paulo Xavier, fundador junto a Thaís Muller do evento Santa Maria em Dança, data de 1995 como sendo o ano de aparecimento das danças Urbanas no festival, presentes na categoria Estilo Livre. Barrios (2022) especifica que na cidade, o termo Danças Urbanas surgiu em 2005, apresentando a fala de Vitor Escobar (em entrevista) como complementação de sua afirmação:

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 (Barrios, 2022, p.88).

Nas definições dos entrevistados Escobar e Gehrcke, têm-se: *breaking*, *locking*, *house dance*, *popping*, *Hip Hop Dance*, *krumping*, *waacking*, *new style dance* e *dazz funk* como estilos mais praticados em Santa Maria (Barrios, 2022).

A autora conclui seu estudo colocando a dança como forma de patrimônio cultural imaterial, que objetiva e defende a importância cultural característica das muitas regiões. Ela salienta essa contribuição na preservação cultural e valorização da história local, relacionando seu papel na construção da trajetória das Danças Urbanas de Santa Maria: “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” (Barrios; 2022, p. 127).

Dos momentos iniciais até o presente (2025), longas trajetórias em diferentes frentes de atuação se estabeleceram na cidade, com ligações diretas ou indiretas com

os pioneiros nas Danças Urbanas. Alguns agrupamentos ocasionais se estabeleceram e se dissiparam no tempo, mas, das sementes plantadas, muitas delas se desdobraram em espaços potentes de produção e disseminação das Danças Urbanas, desde projetos sociais que atuam diretamente na promoção de qualidade de vida e formação de cidadãos de consciência artística e política nas periferias da cidade, a formação de escolas, estúdios e espaços formativos como a Vintage Dance Studio e Ritmos de Camobi, até a constituição de coletivos e companhias como Diácono 05 *Company*, Coletivo Movimento de Rua (MDR) e PPUrban, sendo este último o intento desta escrita.

Como mencionado anteriormente, em 2023, os recém ingressantes no Curso de Dança Bacharelado da UFSM, Alex, Estela e Felipe organizaram um primeiro grupo, que se dominava como *The Three Steps*, apresentando-se pela primeira vez dentro do evento Ajuntamentos para Dançar, dentro do cronograma Gira 10 Anos Dança Bacharelado, em comemoração aos dez anos do Curso, datado de 22 de junho de 2023, e que contou com mais de 20 estudantes da UFSM de distintos cursos.

A proposta consistia em desenvolver uma apresentação coreográfica que mesclasse os estilos pessoais de cada um dos integrantes do conjunto *The Three Steps*, num ato de apresentarem-se como proponentes das práticas das Danças Urbanas no Curso. Foi desenvolvida, posteriormente, uma oficina (figura 1) conjunta nos estilos *breaking* e *vogue*, e aqui iniciava-se um movimento de partilha desses conhecimentos em dança dentro da universidade.

Seguindo a jornada, decidimos nos apresentar publicamente como trio, na VII Noite da Dança (2023), evento realizado pelo Curso de Dança Licenciatura, e no evento Emaranhados do Corpo I. Esse último trata-se de uma mostra das performances de pesquisas e trabalhos desenvolvidos ao longo do semestre no curso Dança Bacharelado. Essas foram alguns momentos iniciais que, de grande relevância, articularam o nosso estar/fazer presente no cenário acadêmico enquanto parte de uma resistência, atrevidos numa produção de conhecimento das ruas, do movimento *Hip Hop* e da luta contra hegemônica.



Figura 1 - Ajuntamentos para dançar - UFSM 2023.

Nas continuidades do desejo, a ideia de formar um grupo maior de estudantes que partilhassem a vontade de tornar as Danças Urbanas pertencentes ao espaço universitário foi se intensificando. Então, nos reunimos com o Prof. Dr. Daniel Costa para constituir os fundamentos da nova proposta: a construção de um coletivo potente na atuação prática e de pesquisa em torno das Danças Urbanas, buscando promover o conhecimento relacionado a elas no contexto acadêmico (história, fundamentos, estilos, características etc) e destacar as manifestações que constituem a cultura *Hip Hop* (grafite, *breaking*, *DJ* e *MC*). Esta proposta seria efetivada no início do próximo semestre (2023/2).

Findado o período de recesso acadêmico e carregados de ideias e motivações, o foco estava na formação desse coletivo, tanto com estudos práticos (no que abarca o compartilhamento das danças pertencentes à cultura) quanto teóricos, (nas criações e discussões do arcabouço histórico de origem das manifestações relacionadas à cultura *Hip Hop*), para a construção de um território de permanência e de existência.

No folder de divulgação do projeto aos acadêmicos e comunidade universitária, foi dito que uma ‘novidade’ estava sendo constituída no prédio 40C⁵, convidando

⁵ Prédio dos Cursos de Dança da UFSM.

diversos personagens para compor esta proposta junto a nós. As inscrições foram disponibilizadas aos interessados mediante publicação no Instagram, com preenchimento do formulário no qual se apresentavam os objetivos do projeto, horários e periodicidade dos encontros. Após o período de inscrição, selecionamos os dez primeiros interessados para construção do corpo PPUrban. Isso representou uma grande conquista para o grupo, pois sentíamos que aos poucos essa linha de estudo estava se inserindo dentro do ambiente universitário, que apesar de público, por vezes parecia se manter afastado da cultura do seu entorno e desconsiderar valores dos conhecimentos populares.

No plano de atuação desenvolvido para aquele primeiro semestre do projeto, delineamos as seguintes projeções: inicialmente buscar abordagens sobre a história das Danças Urbanas e do movimento *Hip Hop*; utilizar de trabalhos e pesquisas para estudar outros estilos dentro desta linguagem de dança; trazer as vivências do grafite, do rap, dos DJ's e do *breaking*, apoiados em artistas da cidade ou da região para ampliar a imersão nessa cultura; acompanhar os processos de criação dos participantes; e constituir um grupo de performance para apresentações em espetáculos, eventos de competição e em intervenções artísticas.

Após a constituição do grupo, o nosso primeiro encontro com os participantes selecionados, agora enquanto coordenadores/co-autores do projeto, foi datado de 25 de agosto de 2023, momento este em que foram apresentadas as propostas do projeto, abrangendo seus objetivos, ideias, e ampliando o diálogo sobre os desejos pessoais de cada um dos integrantes dentro dessa nova formação. No encontro seguinte, introduzimos as contextualizações históricas do movimento *Hip Hop*, buscando conteúdos teóricos sobre isso para compartilhá-los em uma roda de conversa. Esse foi um passo de extrema importância para a compreensão do contexto anterior das Danças Urbanas, colocando em pauta determinados aspectos sociais sobre preconceito, marginalização e manifestações que também coexistem na atualidade.

Posterior a esse encontro, realizamos uma atividade prática de dança *Hip Hop*, com exploração de passos sociais⁶ como *Smurf*, *The Fila*, *Party Machine*, *Cabbage*

⁶ Para ampliar o entendimento, pontua-se que os passos sociais se referem a um conjunto de bases e fundamentos das Danças de Rua e que são característicos a cada um dos períodos do *Hip Hop Dance*:

Patch, Bart Simpson, Butterfly, Monastery, Harlem Shake, ATL Stomp entre outros, e ainda propomos a criação de pequenas sequências coreográficas para treino.

No decorrer do projeto, realizamos a primeira ação extensionista: a visita ao Campus Silveira Martins (UFSM) para ministrar uma oficina de *Hip Hop* enquanto trio *The Three Steps* para os participantes do projeto Expressando Arte (projeto da Fundação Ângelo Boseto com auxílio da Lei de Incentivo à Cultura da cidade de Santa Maria). O convite se deu por uma das professoras do projeto, Cheivane Tanski (professora de Dança Contemporânea e Jazz) para atender as crianças e pré-adolescentes participantes dessa ação. Partindo de uma prática de *bounce*⁷ e do estudo prático de alguns passos sociais, criamos uma mini sequência de treino para mesclar a diversão de dançar e o contato com as Danças Urbanas. Além disso, desenvolvemos uma prática para o estudo do passo *six step* (movimento de *footwork*⁸ dentro do *breaking*) com todos os presentes. Ao final, os participantes se organizaram em círculo para que realizássemos uma *Cypher*⁹ de dança, com experimentação individual, em duplas e trios, daquilo que foi absorvido com todas as atividades práticas, valorizando a liberdade genuína de cada um se expressar através da dança.

Houve um convite pela UFSM Cia de Dança (Programa de Extensão do Curso de Dança-Bacharelado, coordenado pela docente Tatiana Wonsik Recompensa Joseph), em parceria com o Coletivo Movimento de Rua (MDR), sob a direção artística do coreógrafo Paulo Coelho, para participarmos com o Projeto PPUrban do espetáculo Vozes do Corpo. Esse espetáculo tinha como proposta expressar corporalmente as trocas desenvolvidas em torno da luta antirracista para a construção de igualdade

Old School, Middle School e New School. Camargo *apud* Vieira (2018) apresenta que os passos, denominados como *Social Dance*, eram desenvolvidos por dançarinos de rua e não se detinham a uma técnica rígida em sua constituição. Eram dançados nos acentos rítmicos da batida e exploravam-se movimentos dentro dos elementos vocais, instrumentais e dos efeitos sonoros da música.

⁷ O *bounce* se caracteriza como elemento fundamental em danças urbanas, correspondendo a um balanço contínuo do corpo em relação à batida da música, onde a flexão e extensão dos joelhos busca de uma fluidez expressiva para os movimentos.

⁸ O *footwork* é um trabalho técnico específico dos pés e que busca enfatizar a agilidade, explorando diferentes direções e padrões rítmicos. No *breakdance* este elemento busca transições rápidas e precisas, além de ser utilizado com movimentos de chão e acrobacias.

⁹ A *Cypher* representa um agrupamento em círculo para jogar, brincar e improvisar, aqui dizendo mais respeito à dança. Sobretudo, a *Cypher* é o ato de “pedir emprestado e emprestar, brincar com a roda livre enquanto se tem um cuidado exato com cada palavra e se consideram cuidadosamente todos os sons, significados e interpretações” (WATKINS; CAINES, 2014, p. 1, tradução nossa).

racial como meio de enfrentamento. Assim, o convite foi aceito e no encontro seguinte iniciamos a primeira construção coreográfica da ideia de trabalho a ser apresentada. O intuito foi criar uma coreografia que apresentasse os elementos da cultura *Hip Hop*, bem como a história do surgimento dela para transmitir ao público alguns fundamentos desse movimento social e cultural, que circundam as Danças Urbanas e expressam uma manifestação de grande importância. Desse momento em diante, os encontros passaram a ser destinados para treino e ensaio das coreografias componentes da apresentação do espetáculo.

A apresentação foi realizada no dia 19 de dezembro de 2023 e colocou em exposição um trabalho completamente permeado pelas Danças Urbanas, demonstrando as potências do grupo, a visibilidade do projeto e a expansão da proposta para além da universidade. Em maior grau, o intuito de disseminar a arte e cultura *Hip Hop* através das nossas experiências, identidades e valores específicos trazia junto o objetivo de incentivar outros indivíduos a desenvolverem seus interesses nas Danças Urbanas.

Dadas as mudanças que acompanharam o novo ano de atuação do projeto, houve a troca do coordenador geral para o Prof. Dr. Daniel Aires, responsável também pelo Grupo de Pesquisa/Laboratório Kháos: danças, encruzilhadas e tecnologias (CNPq), ao qual o PPUrban se vinculou, assim como a adesão de mais um coautor para o coletivo, discente do Curso de Dança Bacharelado, Rafael Antônio Lira.

Com a adesão de um novo coordenador, advieram novas perspectivas a serem desdobradas no ano de 2024, buscando por estratégias de ocupação de espaços, desenvolvimento de frentes de trabalhos, como: *Cypher's* de dança periódicas; participação do coletivo em eventos; colaboração com outras instituições para a criação de intervenções e fazeres artísticos; criações de espetáculos relacionados às Danças Urbanas; formação de portfólio artístico com intento de profissionalização do coletivo e uma participação mais ativa do grupo em reflexões e produções teóricas. Tudo isso se concebeu a partir do olhar de um pesquisador em dança, o então coordenador Daniel Aires que acreditou nessa proposta de trabalho e que tem trabalhado ativamente pelo desenvolvimento da cena *Hip Hop* dentro da universidade. Nessa nova etapa, o projeto

conta com 19 (dezenove) membros participantes, oriundos de diferentes cursos da instituição universitária, em sua maioria ligados ao Centro de Artes e Letras (CAL).

Para que essa história pudesse se manter presente, houve várias mobilizações, articulação de interesses e desenvolvimento de ações que tanto acolhessem os desejos individuais dos sujeitos, quanto promovessem a permanência das Danças Urbanas como uma realidade dentro da universidade. É uma história viva, presente nos caminhos e trajetórias de cada um dos seus idealizadores e participantes, compondo um espaço para ações artístico-pedagógicas e produções correlatas às práticas das Danças Urbanas no Ensino Superior. Para além disso, aos poucos têm sido realizados diálogos com a comunidade praticante das Danças Urbanas na cidade, com desejos futuros de ampliar a relação com artistas do estado do Rio Grande do Sul e do Brasil.

Ensino, pesquisa, criação coreográfica e eventos: linhas de ação do coletivo

Atualmente (2025) o coletivo é composto por um total de 25 participantes, que inclui estudantes dos Cursos de Dança Bacharelado, Dança Licenciatura, Artes Cênicas e Relações Públicas, bem como pessoas externas à UFSM. Percorrendo alguns estilos como *vogue*, *Hip Hop*, *breaking* no contexto das Danças Urbanas, o projeto se organiza nas seguintes linhas: a) Ensino e Pesquisa em Danças Urbanas, b) Criação Coreográfica e c) Produção de Eventos.

Na linha de ensino e pesquisa, reunimos os participantes semanalmente para práticas regulares de distintas técnicas e estilos das Danças Urbanas, criando um espaço de estudo aprofundado para com a relação do corpo em movimento dentro desta linguagem (figura 2). Nesta linha abordamos a história do surgimento dos estilos, os fundamentos e as experimentações no corpo, buscando um movimento cheio da própria autenticidade dos indivíduos. Ainda dentro dessa linha, adotamos a produção acadêmica como veículo para difundir as narrativas intrínsecas dentro desta prática artística, com concepção e submissões de resumos e artigos ancorados em temáticas que incluam as discussões de gênero nas Danças Urbanas; a criação coreográfica como veículo de debate social. Mencionamos aqui alguns dos eventos participados: 39^a

Jornada Acadêmica Integrada¹⁰ - JAI (2023 e 2024) e o 13º Seminário de Pesquisas em Andamento¹¹ (SPA-USP-2024).

Figura 2: Registro dos encontros regulares para os estudos práticos em Danças Urbanas, 2024. Acervo do grupo.

Na linha de Criação Coreográfica, destacamos que o grupo concebeu um repertório de seis coreografias desenvolvidas coletivamente, versando sobre as temáticas LGBTQIAPN+, histórico do coletivo, históricos do *Hip Hop*, entre outras. Para isso, as concepções coreográficas visam sempre uma elaboração em que todos possam participar propondo ideias, fragmentos ou movimentos que auxiliem na desenvoltura das composições e no reforço da coletividade, um dos cernes de atuação do projeto PPUrban. Em geral, busca-se nos processos de montagem coreográfica o trabalho com alguns elementos nos quais a criação pode se fundamentar, como em elementos cenográficos, nos vestuários, nos movimentos ou ainda na simbologia inserida no ato de dançar. Dessas insurgências, o processo de criação ocorria para contemplar desejos, estéticas e momentos de diversão para os integrantes.

Tais criações foram apresentadas em eventos acadêmicos como a JAI Performativa, o Descubra-UFSM e o 11º Fenudi - Festival Nacional Universitário de Dança de Itajaí¹², ocorrido na cidade de Itajaí- SC, além de festivais não acadêmicos como 10º Panambi em Dança, (Figura 3).

¹⁰ Evento institucional da UFSM que objetiva divulgar trabalhos acadêmicos institucionais de ensino, pesquisa, inovação e extensão.

¹¹ Evento organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP) e que objetiva ampliar a difusão das pesquisas em andamento e recém-concluídas.

¹² Projeto realizado pela Associação Cultural Esportiva Univali (ACEU), com o apoio institucional e operacional Universidade do Vale do Itajaí (Univali) por meio da Vice-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão.



Figura 3: Apresentação no 10º Panambi em Dança, 2024. Acervo do grupo.

Com relação à linha dos eventos, o projeto constituiu uma agenda de participação em eventos externos que auxiliaram na propagação da sua atuação, tanto na cena local, regional como também fora das fronteiras do Rio Grande do Sul. Sobretudo, o foco desta linha de atuação é, não apenas a participação em eventos, mas a produção de seus próprios eventos, calcados no propósito de trazer traços da cultura *Hip Hop* e das comunidades atuantes neste cenário para dentro da universidade. Dessa forma, concebemos dois eventos: a *Cypher* de dança e a *JAM* de *Hip Hop* (figura 4), ocorridas em junho e agosto de 2024, respectivamente. Esses eventos mobilizaram mais de oitenta pessoas envolvidas com a cultura *Hip Hop* no âmbito interno e externo da universidade. Junto ao apoio dos organizadores da Batalha da Roraima (batalha de Rima e Rap localizadas no bairro Camobi, Santa Maria), do Dj PC, da Diácono 05 *Company* e do Coletivo Movimento de Rua, conseguimos desenvolver, pela ação, a potência participativa da comunidade das Danças Urbanas na produção de conhecimentos que se materializam no encontro, dando visibilidade aos saberes daqueles que trazem no corpo a luta e a voz por meio da cultura das ruas.



Figura 4: *JAM de Hip Hop* organizada pelo projeto PPUrban e realizada na Universidade Federal de Santa Maria, 2024. Acervo do grupo.

Percorrendo pelas linhas de ações citadas, notamos que o projeto tem conseguido mobilizar e articular interesses distintos dentro do coletivo. Tais aspectos revelam potência de transformação no que tange às realidades acadêmicas e extra-acadêmicas, mobilizando histórias vivas que fortalecem o espaço da produção artística e pedagógica, em diálogo com a comunidade e sua diversidade cultural, individual e coletiva. Os itinerários do coletivo PPUrban têm, deste modo, contribuído com a disseminação das Danças Urbanas, com o entendimento de sua origem, constituindo um espaço de colaboração entre estudantes, professores e membros da comunidade para promover a troca de conhecimentos e experiências nessa área de estudo.

Vamos falar de profissionalização: um projeto financiado

Em setembro de 2024 o Coletivo PPUrban teve seu projeto **Em Visibilidade: para além das Danças Urbanas** aprovado no edital público de fomento cultural Artes e Economia Criativa - Política Nacional Aldir Blanc de Fomento À Cultura – Santa Maria/2024, o que propiciou o desenvolvimento do seu primeiro espetáculo no setor cultural de dança na cidade.

O projeto **Em Visibilidade: para além das Danças Urbanas** foi constituído de duas fases, as quais originaram dois produtos distintos: um espetáculo de dança e

um ciclo de oficinas para estudantes do 6º ao 9º ano de escolas públicas municipais localizadas em regiões periféricas de Santa Maria-RS. O espetáculo, homônimo ao projeto, se compõe de cenas que abordam temas pertinentes ao universo das Danças Urbanas como: invisibilidade de identidades nas danças urbanas, machismos, hegemonias, feminismos e presença das mulheres na cena *Hip Hop*, diferentes estilos de danças urbanas, luta através da arte, o uso do grafite como manifestação e luta, questões relacionadas à pessoas LGBTQIAPN+ dentro das danças urbanas, midiaticização da dança e a potência da coletividade enquanto ferramenta de aprendizagem e transformação social. O espetáculo tem a direção geral de Lipe Soares e Rafael Lira, direção cênica de Daniel Aires e produção de Verônica Prokopp.

Há pelo menos 30 anos a prática artística envolvendo Danças Urbanas é desenvolvida em Santa Maria-RS, com grupos e profissionais que iniciaram seus trabalhos nessa linguagem de forma pioneira na cidade no início da década de 1990. Ainda que pioneiros, muitas vezes os profissionais, grupos, companhias e coletivos de Danças Urbanas são invisibilizados ou ainda marginalizados, por tratar-se de uma produção artística que tem na periferia (geográfica, econômica e social) o cerne de seu desenvolvimento. Da mesma forma, o ensino e estudo das Danças Urbanas é negligenciado dentro do ambiente escolar, sobretudo na Educação Básica. Muitas escolas privadas de dança oferecem aulas de Danças Urbanas em Santa Maria, porém, essa ação não atinge crianças, jovens e adolescentes das zonas periféricas da cidade, sobretudo aqueles que vivem em situação de vulnerabilidade social ou ainda com dificuldades financeiras.

Diante deste panorama, o projeto propôs transportar estudantes de quatro escolas da rede pública de ensino municipal até o Theatro Treze de Maio para apreciação do espetáculo. Além disso, realizou um ciclo de oficinas de *breaking* e *Hip Hop* ministradas pelos gestores do coletivo PPUrban, no qual foram abordados alguns temas discutidos no espetáculo.

O fato deste projeto ter sido contemplado em um edital de fomento representa um avanço em direção à visibilidade e valorização das Danças Urbanas no panorama cultural de Santa Maria-RS, uma vez que, mesmo com amplo histórico da cidade nessa

linguagem de dança, percebe-se certa escassez na produção e financiamento de projetos que envolvem grupos, companhias, coletivos e artistas ligados às Danças Urbanas, o que nos fez refletir novamente sobre a invisibilidade dessas produções no cenário artístico local. A realização deste projeto representou um movimento de resistência em direção às comunidades periféricas da cidade de Santa Maria que são, sobretudo, o lugar de fala (e de dança) desta linguagem artística. Além disso, a proposta do PPUrban explorou o ensino da dança dentro da Escola, a fim de destacar a importância do estudo e ensino da dança para crianças e jovens do Ensino Fundamental, oportunizando que os estudantes compreendam que a dança é também um caminho possível de (R)existência, expressão e sobrevivência. A execução deste projeto foi uma oportunidade de promover a cena artística periférica independente, dando continuidade ao legado deixado pelos pioneiros das Danças Urbanas na cidade de Santa Maria.

A escrita do projeto gerou diversas demandas novas para o PPUrban, principalmente por este ser seu primeiro projeto submetido a um edital de fomento. Tudo foi absolutamente novo, envolvendo ações como formatar um espetáculo que ainda não existia; definir o elenco, os profissionais da equipe, o cenário, o figurino, a escrita dos currículos do elenco; formalizar o grupo através da abertura de um Cadastro de Microempreendedor Individual (MEI) por um dos integrantes e a abertura de conta jurídica; compreender que o projeto precisava se desenvolver de acordo com um cronograma pré-estabelecido; organizar um orçamento devidamente distribuído.

Até então, o Coletivo realizava apenas participações em eventos, com coreografias ou produções artísticas pequenas. O projeto **Em Visibilidade: para além das Danças Urbanas** inaugurou uma fase para o PPUrban, proporcionando a inserção do Coletivo no cenário artístico local sob um novo olhar: o de uma companhia profissional de danças urbanas. A execução do projeto propôs um movimento de deslocamento da produção artística do coletivo, rompendo a fronteira daquilo que é produzido apenas dentro do circuito acadêmico e/ou apresentado em festivais de dança.

Esse projeto instaurou uma nova forma de trabalho para os integrantes do PPUrban, uma vez que propôs a composição de uma obra de dança com duração de 45

minutos, diferente do tipo de produção que vinha sendo feita, de coreografias que tinham em torno de 5 a 10 minutos. Além disso, oportunizou um intercâmbio de saberes, uma vez que, os participantes do coletivo tiveram contato com demais profissionais do campo da dança como técnicos de luz e som, artistas visuais, *filmmakers*, fotógrafos, entre outros. A realização deste projeto não só trouxe à luz do cenário da dança local o PPUrban, mas também o inseriu no mercado de trabalho da dança junto com demais agentes da cadeia produtiva cultural de Santa Maria-RS.

Na poética que engloba a subjetividade do processo criativo, quando utilizamos o subtítulo “para Além das Danças Urbanas”, também falamos da transformação de realidades, principalmente dos indivíduos que juntos fomentam esse espetáculo. Foram muitos caminhos percorridos até que se concebesse uma coerência simbólica naquilo que almejamos para a apresentação, uma vez que havia um grande desejo em fazer dos nossos saberes, das nossas danças e das nossas crenças um fruto que pudesse incentivar outros indivíduos a buscar nas artes das ruas uma compreensão maior de questões sociais e políticas, que pairam sobre nosso modo de ser/agir.

Com isso, a relação entre a formação acadêmica na graduação e o campo de trabalho tomou uma forma mais entrelaçada, colocando na prática nossas experiências formativas junto a novos aprendizados oriundos da vivência profissional, contribuindo para o aprofundamento da profissionalização desejada. Entendemos que por vezes o campo profissional não dispõe de abertura para muitos artistas, e aqui conseguimos criar uma brecha para atuar nesse campo. Por fim, o projeto Em Visibilidade não teve a pretensão de finalizar processos formativos, tampouco de se anunciar como profissional, uma vez que não era este seu propósito, mas que se fez como projeto ambientador do campo profissional para a experiência formativa dos bailarinos envolvidos.

Considerações: o individual, o coletivo e a permanência

A trajetória do coletivo PPUrban nos mostra como uma ação, enraizada no agrupamento e na coletividade, possibilitou-nos ocupar espaços de grande relevância profissional e pessoal. Frisamos o papel da atuação coletiva para contrapor estruturas

que, por seu privilégio e hegemonia, acabam por invisibilizar ou menosprezar práticas e manifestações culturais e artísticas que nascem nas ruas, e que por elas se enraízam e se espriam para adentrar espaços e campos que antes estavam fechados. Ao percorrer as figuras e ações pioneiras das Danças Urbanas no contexto do interior do Rio Grande do Sul, acabamos por participar da construção de um legado, como agentes da cultura focados em amplificar as vozes e corpos de resistência, sem deixar, no entanto, de brindar os encontros com outros agentes que acreditaram e seguem acreditando na potência deste coletivo.

Se em outro momento a junção de três sujeitos foi movida pelo desejo de viver as Danças Urbanas também no contexto universitário, hoje podemos celebrar a conquista deste espaço como um Projeto Extensionista, vinculado a um Grupo de Pesquisa que compreende, promove e organiza os tantos outros desejos do coletivo. Esta coletividade também tem o compromisso de se fazer e refazer na escuta das concepções individuais, sem apagá-las, mas tendo como foco a continuidade, pois hoje percebemos as responsabilidades inerentes a estes novos lugares de ocupação.

Seguimos experimentando novos feitos, e dentro deles, nos qualificando através das várias atuações propostas pelo projeto na convergência do ensino, pesquisa e extensão. Seja pelas aulas regulares, pelas criações e concepção coreográficas, pela produção e participação em eventos ou ainda, pela produção cultural, colocamos corpos distintos para apresentarem os seus dizeres à comunidade interna ou externa da academia.

Do mesmo jeito, tráfegar entre prática e teoria também contempla a receptividade para estudos e composições de outros indivíduos. Podemos exemplificar o desenvolvimento do Estágio Supervisionado realizado em 2024 por um discente do Curso de Dança Licenciatura da UFSM, junto ao grupo, que demonstra como o PPUrban vem se expandindo não apenas enquanto um coletivo, mas como um projeto complexo que, com suas distintas linhas de ação, cria um campo favorável à pesquisa e a ampliação do campo em si.

Além disso, as temáticas sociais começam a mobilizar cada vez mais as nossas criações, englobando a discussão social por meio da dança para além das Danças

Urbanas. Com isso queremos seguir nos enunciando nesta linguagem, pois nisso há um posicionamento político e originário desta junção de agentes, sem com isso ignorar outras movenças que dos fazeres e sabenças populares e periféricos, também possam emergir. Nossas ações querem se alinhar a um pensamento contemporâneo, que não crie oposições entre um ou outro estilo, mas com um desejo de que em perspectivas futuras possamos ampliar a nossa área de atuação para outros fazeres em Dança, em uma continuidade plural e de reinvenção, tal qual nos ensinam os agentes e frentes dentro da cultura *Hip Hop*.

REFERÊNCIAS

- BARRIOS, Jessica Lóss. **O palco agora é rua: a identidade das danças urbanas na cidade de Santa Maria/RS em sua trajetória histórica**. 2022. 143 f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/26378/DIS_PPGPC_2022_BARRIOS_JESSICA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 12 de maio de 2024.
- LACERDA, Tauani de Aquino. **A Dança de Rua no Rio Grande do Sul a partir da trajetória do Grupo Batida de Rua de 1997 a 2009**. 2016. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/157245/001017377.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 de junho de 2024.
- RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. **Dança de Rua: lazer e cultura jovem na Restinga**. 2024. 198 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8669/000585569.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 de junho de 2024.

VIEIRA, David Ferreira. **Hip Hop Dance: vocabulário poético e possibilidades de criação**. 2018. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança Licenciatura) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2018/08/TCC-David-Fevii-2018-Finalizado.pdf>.

Acesso em: 11 de maio de 2024.

WATKINS, Paulo; CAINES, Rebeca. Cyphers: Hip-Hop and Improvisatin. **Critical Studies in Improvisation / Études critiques em improvisation**, v. 10, n.1, 1-5, 2014. DOI: <https://doi.org/10.21083/csieci.v10i1.3518>



**COMPOSIÇÕES IMAGÉTICAS NA SALA L.U.A.
PERCEPÇÕES, SIMBOLOGIAS E REPRESENTATIVIDADE**

**COMPOSICIONES DE IMÁGENES EN EL SALÓN L.U.A.
PERCEPCIONES, SIMBOLOGÍAS Y REPRESENTACIÓN**

**IMAGE COMPOSITIONS IN THE ROOM L.U.A.
PERCEPTIONS, SYMBOLOGIES AND REPRESENTATION**

Ana Cristina Ribeiro Silva¹

<https://orcid.org/0000-0001-8370-0704>

Carla Gisele Corrêa Silveira²

<https://orcid.org/0009-0009-0563-3281>

RESUMO

Este Ensaio Visual apresenta o percurso de criação do projeto de pesquisa L.U.A. (Laboratório . Ubuntu . 4A: Afeto, Arte, Afrodiáspóricas e Américas) e a ocupação de sua sala na UFPel (Universidade Federal de Pelotas). A arte do grafite da artista Carla Gisele transmutou em obras visuais os mergulhos do coletivo de estudantes-artistas-pesquisadores acerca da Cultura Hip-hop, a partir da cosmopercepção (Oyěwùmí, 2002) e das perspectivas afrorreferenciadas.

Palavras-chave: Cultura Hip-hop; grafite; cosmopercepção; ubuntu; afrorreferenciada.

RESUMEN

Este ensayo visual presenta la trayectoria de creación de la L.U.A. (Laboratorio . Ubuntu . 4A: Afecto, Arte, Afrodiáspórica y Américas) proyecto de investigación y la ocupación de su salón en la UFPel (Universidad Federal de Pelotas). El arte del graffiti de la artista Carla Gisele transformó las exploraciones del colectivo de estudiantes-artistas-investigadores sobre la Cultura Hip-hop desde la cosmopercepción (Oyěwùmí, 2002) y perspectivas afro-referenciadas en obras visuales.

Palabras clave: Cultura hip-hop; grafito; percepción del mundo; ubuntu; Afro-referenciado.

¹ Universidade Federal de Pelotas. Docente. Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). <https://www.eclipse.art.br/cris-pesquisas> ana.cristina@ufpel.edu.br

² Universidade Federal de Pelotas. Graduando Licenciatura em Artes Visuais. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) da FAPERGS. Artista e pesquisadora do projeto de pesquisa L.U.A..

ABSTRACT

This Visual Essay presents the creation of the research project L.U.A. (Laboratório . Ubuntu . 4A: Afeto, Arte, Afrodiasporicas e Américas) and the occupation of its room at UFPel (Universidade Federal de Pelotas). The graffiti art of artist Carla Gisele transformed into visual works the collective of student-artist-researchers dives into Hip-hop Culture from world-sense (Oyěwùmí, 2002) and Afro-referenced perspectives.

Keywords: Hip-hop culture; graffiti; world-sense; ubuntu; Afro-referenced.

Ensaio

Criado em 2022, o projeto de pesquisa L.U.A. (Laboratório . Ubuntu . 4A: Afeto, Arte, Afrodiaspóricas e Américas) conta com a colaboração e participação de inúmeras(os) *hip-hoppers* de Pelotas-RS, um desdobramento de anos de trabalho com a ‘Cia Eclipse Cultura e Arte’ da cidade de Campinas-SP, com histórico de atuação que soma 23 anos com diversas produções artísticas, culturais e acadêmicas. De acordo com Silva e Cardoso (2021), “a frase de criação: Eclipse, um fenômeno da natureza, Cia Eclipse um fenômeno em movimento. Como metáfora, é a gênese dos nossos trabalhos.” Da mesma maneira, manifesta-se a equipe de pesquisadoras(es) do L.U.A. em constante mobilidade e transmutação.

Ao criar o projeto, no curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), conseguimos a cessão de duas salas em um antigo prédio da universidade, totalmente deteriorado e, posteriormente, com um grupo de discentes da Licenciatura em Dança e Artes Visuais da UFPeL restauramos o espaço para a criação do nosso laboratório de pesquisas corporais e encontros para estudos teóricos. Assim, paralelamente a esta reconstrução das salas em um espaço acolhedor para o coletivo, estudamos Oyěwùmí (2002) através da tradução do professor Wanderson Flor do Nascimento da Universidade de Brasília que interpreta a expressão da autora “world-sense” por “cosmopercepção”, por entender que a palavra “sense”, indica tanto os sentidos físicos, quanto a capacidade de percepção que informa o corpo e o pensamento. Assim, a palavra “percepção” pode indicar tanto um aspecto cognitivo, quanto sensorial. E o uso da palavra “cosmopercepção” também busca seguir uma

diferenciação – proposta por Oyěwùmí – com a palavra “worldview”, que é, usualmente, traduzida para o português como “cosmovisão”.

Em nosso laboratório de pesquisa L.U.A., na primeira sala há uma mesa circular centralizada, bancos e cadeiras próximas às paredes, reforçando a referência da roda/*cypher*³, e estantes com materiais pedagógicos; na segunda sala há um espelho, caixa de som e espaços livres para laboratórios práticos. Na sala prática encontra-se a Figura 1: “Dimensões do ser e estar”, que referencia o nome-sigla do projeto L.U.A. a obra apresenta uma pessoa não binária em destaque em um ambiente urbano. Segundo a artista Carla Gisele, a escolha de uma pessoa não binária poeticamente fortalece a equidade do projeto e a pluralidade da Cultura Hip-hop.

Somada a esta percepção de mundo, as ações da equipe de pesquisadoras(es) se inspira-se e fortalece-se nas metodologias afroreferenciadas e na ética Ubuntu, que, de acordo com Ntumba (2014), é uma palavra existente nos idiomas sul-africanos zulu e xhosa, que significa “humanidade para todos”. Isto significa a denominação de uma ética coletiva, cujo sentido é a conexão das pessoas com a vida, com a natureza, com o divino e com as outras pessoas em formas comunitárias. A preocupação com o outro, a solidariedade, a partilha e a vida em comunidade são princípios fundamentais da ética Ubuntu.

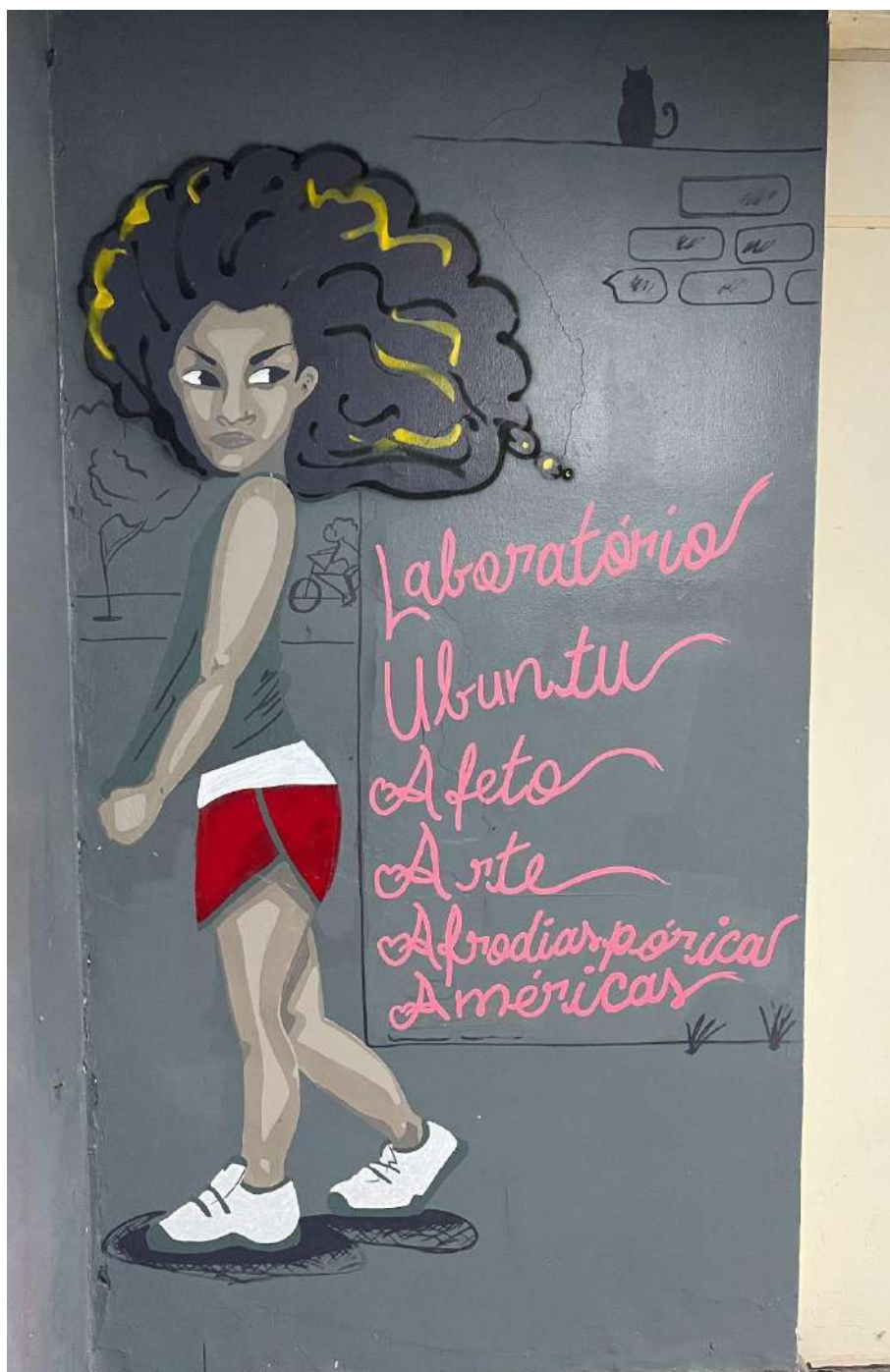
Nesta harmonia do ‘nós’, a L.U.A., feminina, representa o matriarcado africano e a negritude que a noite ostenta. Influencia nossas águas, e seus ciclos nos permitem identificar padrões, motrizes, estéticas e compreender os processos artístico-pedagógicos neste Atlântico Negro que dança, grafita, canta... Transbordando a necessidade de mudança das epistemologias para um olhar afetoso da arte afrodiaspórica nas Américas, a partir das epistemologias do Sul, decoloniais, contracoloniais e afrodiaspóricas.

Figura 1: Dimensões do ser e estar

#paratodasverem #paratodosverem – Pintura em parede com tinta acrílica. Fundo cinza. Pessoa não binária negra, cabelos *black power*, à frente da imagem e à esquerda,

³ Como a roda na Capoeira, a *cypher* é, para a Cultura Hip-hop, um espaço circular de trocas, proteção, confraternização, improvisação e criação. Seja na *cypher* das danças (*Breaking* e *Hip-hop dance*) ou na *cypher* de MCs (Mestres de Cerimônia).

usando tênis, short e regata. Muro em segundo plano, com um gato preto se equilibrando e com as palavras escritas na cor rosa no muro: Laboratório, Ubuntu, Afeto, Arte, Afrodiáspóricas e Américas. Em terceiro plano, uma ciclovia com árvores e uma pessoa andando de bicicleta.



Fonte: Paredes da sala L.U.A. Artista Carla Gisele Corrêa Silveira

A obra, Figura 2: ‘Tentáculos do Olho de Hórus’, da filha, mulher negra, mãe periférica e grafiteira Carla Gisele compõe uma das paredes da sala prática do projeto L.U.A. Com inúmeros atravessamentos poéticos por ter sido elaborada no mesmo período em que o grupo de pesquisa mergulhava nos mares alquímicos e se conectava ao Kemet (antigo Egito). Simbolicamente, o Olho de Hórus representa proteção, poder, sabedoria, saúde e onisciência. Também era associado à medicina e usado como um símbolo mágico para cura no Kemet. Sua elaboração com triângulos remete às bases de apoio da dança *Breaking*, ao equilíbrio e à alquimia. Os tentáculos são o grande órgão tátil, cinestésico e proprioceptivo, para percepção, locomoção e criação do nosso laboratório.

Além disso, Carla Gisele também teve inspiração na história de Nefertiti e Akhenaton, também conhecido como Amenófis IV (Amenhotep IV), faraó que governou no período de 1352-1336 a.C., devido ao protagonismo que o faraó concede à sua rainha. Sua esposa, Nefertiti, teve um papel de destaque durante seu reinado, e algumas fontes indicam que Akhenaton a tratou como igual, concedendo-lhe direitos e status elevado. Considero que esse foi um ato de respeito, política e amor. E sim, a rainha Nefertiti era africana, conforme pesquisas realizadas nas “Biografias de Mulheres Africanas”, realizado pela Rede Multidisciplinar de Estudos Africanos do Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ILEA-UFRGS) e do Departamento de Educação e Desenvolvimento Social da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DEDS-PROEXT-UFRGS), com o apoio do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Indígenas e Africanos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (NEAB-UFRGS).

Figura 2: Tentáculos do Olho de Hórus

#paratodasverem #paratodosverem – Pintura em parede com tinta acrílica. Fundo verde imagem fractal com triângulos, nas cores rosa e azul. Com imagem de um olho ao centro.



Fonte: Paredes da sala L.U.A. Artista Carla Gisele Corrêa Silveira

Além disso, a L.U.A., o único satélite natural da Terra e o quinto maior do Sistema Solar, representa também, neste projeto, metaforicamente, o quinto elemento da Cultura Hip-hop: o conhecimento, ou seja, “a razão pela qual somos quem somos de onde vêm as nossas raízes”. Como escolhemos a expressão artística do Hip-hop e encontramos nosso propósito na vida!” (Zulu Nation, s/d).

Os tentáculos da obra, Figura 2: “Tentáculos do Olho de Hórus”, estendem-se para a sala *cypher* na Figura 3: “Projeto L.U.A.”, preenchendo toda uma parede onde há mesas e cadeiras. Como desdobramentos dos tentáculos há o texto 'Projeto L.U.A.' e uma L.U.A. nova que na astrologia, é associada a novos começos, planos e realizações. É um momento para refletir, definir metas e iniciar projetos, momentos de renovação, introspecção e planejamento. Dessa maneira, nos apoia a estabelecer metas, definir intenções e semear sementes para o futuro em nossa sala "teórica".

Figura 3: Projeto L.U.A.

#paratodasverem #paratodosverem – Pintura em parede com tinta acrílica. Fundo amarelo imagem fractal com triângulos, nas cores cinza, amarelo e vermelho. Ao lado esquerdo, um texto com o nome Projeto LUA, nas cores rosa, com contorno amarelo. À direita a imagem circular de uma lua nova branca, com contornos amarelos e vermelhos esfumados.



Fonte: Paredes da sala L.U.A. Artista Carla Gisele Corrêa Silveira

Dessa maneira, apoiada nas metáforas poéticas e honrando o passado, a obra na Figura 4: ‘Mulher ancestral’, de Carla Gisele, dentro de uma L.U.A. cheia, olhando para o mesmo lado do símbolo Adinkra Sankofa em seu peito, representa a importância de aprender com o passado para construir o presente e o futuro. Assim, investigamos a ancestralidade e a atualidade para melhor prosseguir com as sensações que refletem essa agitação interna que permeia os artistas-professores-pesquisadores destas artes. Celebrar a L.U.A. cheia com amigas(os) e familiares pode ser uma forma de fortalecer os laços, um momento de ver os projetos concretizados e de celebrar os resultados alcançados.

Figura 4: Mulher ancestral

#paratodasverem #paratodosverem – Pintura em parede com tinta acrílica. Fundo amarelo, com trepadeiras superiores e plantas na parte inferior. No centro, um círculo branco com fundo amarelo e rosado, com uma mulher negra de cabelos presos olhando para o mesmo lado do pássaro Sankofa. À frente da parede, há um expositor de livros.



Fonte: Paredes da sala L.U.A. Artista Carla Gisele Corrêa Silveira

Essa arte foi elaborada com base nas culturas matrilineares, onde o conhecimento feminino é resguardado e valorizado. A artista imaginou um lugar onde saberes sobre ervas, chás, a criação das(os) filhas(os), o cuidado com as crianças, a alimentação e a gestão da casa são colocados em destaque. Em homenagem a essa linha de pensamento, que se equipara ao movimento do feminismo negro, na parte superior, há imagens de plantas que remetem às folhas de guaco. Nas memórias da

artista há sempre a avó, já falecida, que dizia que as folhas de guaco eram valiosas para prevenir gripes, uma sabedoria ancestral.

Na parte inferior, desenhos de folhas da planta conhecida como costela-de-eva, para representar plantas que existiam desde o período jurássico. Essas plantas, que estão no planeta Terra há muito tempo, frequentemente passam despercebidas pelo ritmo da sociedade na atualidade. No centro da composição, a imagem de uma mulher negra, vestindo uma roupa que simboliza o conhecimento compartilhado no projeto L.U.A. Essa mulher está sempre atenta à sua ancestralidade e, por isso, preparada para olhar para o futuro, rememorando tecnologias ancestrais e criando novas tecnologias afrorreferenciadas para apoiar o bem viver social.

Sabe-se que a dança é um instrumento da consciência corporal, cultural e social. Trata-se de um elemento transfigurador. Toda dança tem uma hereditariedade que reflete as ideias de cada período de sua cultura. Cada sociedade, cada grupo de pessoas, desenvolve suas próprias regras sobre as quais as estruturas das danças são definidas (Santos, 2002).

Desta maneira, o grupo de pesquisa não realiza investigações de uma única dança⁴ ou um único elemento, mas busca refletir sobre a pluralidade e os vetores coletivos: culturais, socioeconômicos, políticas públicas, educacionais, privados-midiáticos, entre outros. Nesta narrativa, que a princípio pode parecer heterogênea, considera-se a multiplicidade, reflete-se sobre a coletividade a partir da transversalidade, ou seja, procura contextualizar os conteúdos por meio do resgate dos acontecimentos, por estar interessada em suas origens, causas, consequências e significações.

Outrora, gratidão pela vida, dança. Abertura de caminhos, dança. Que não falte o alimento material e espiritual, dança. A alegria do nascimento, dança. Festejo da liberdade, dança. Pedido por sabedoria, dança. Gratidão, dança! Transmissão de saberes. Reunião de conhecimento. Tradução da sonoridade percussiva.

⁴ Entende-se que a Cultura Hip-hop possui duas danças diretas: o *Breaking* e o *Hip-hop dance*. E inúmeras encruzilhadas com outros movimentos culturais: *Popping*, *Locking*, *House dance*, *Whacking*, *Vogue*, *Krump*, entre outras.

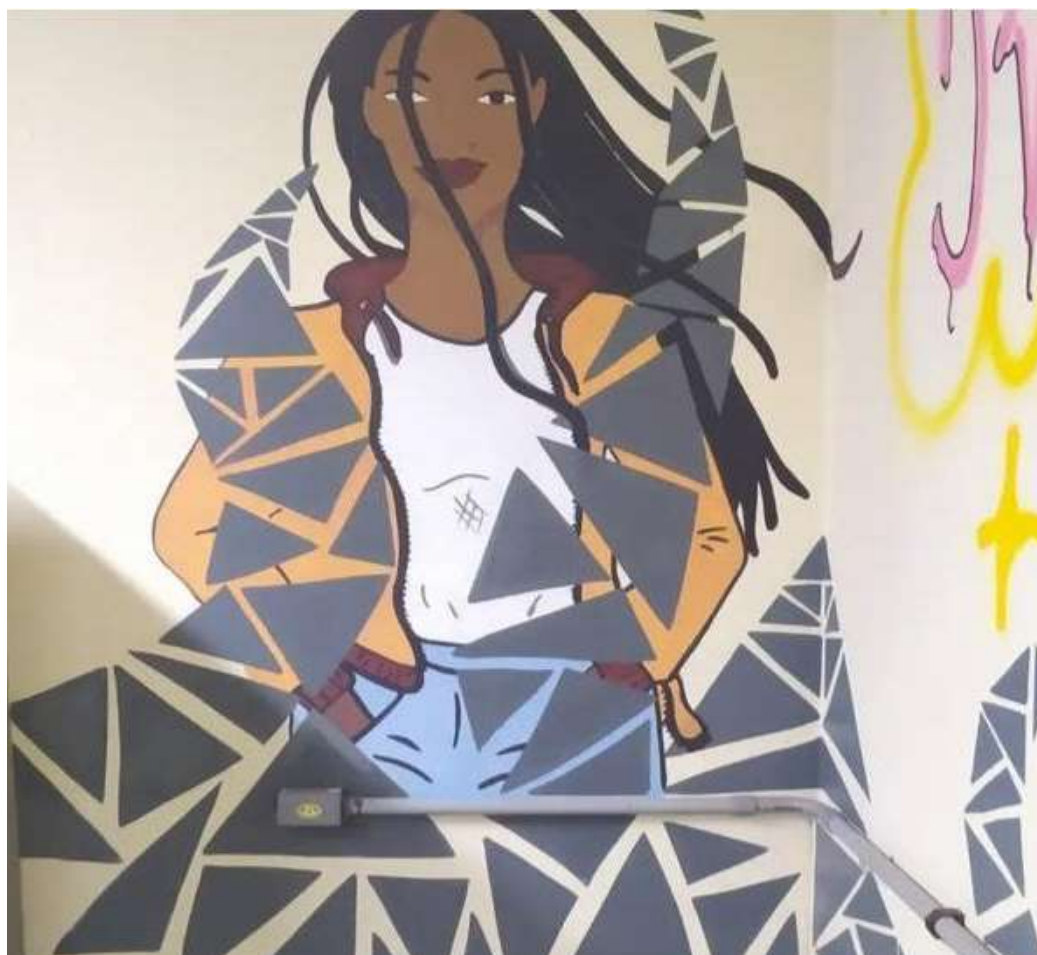
Bodas de ouro de uma geração programada a ser extinta, privada do letramento, todavia, dotada de da riqueza da sabedoria da transmissão corpo-oral.

Legado genético da herança Africana. A transmissão oral sob o Baobá não se esgota. A difusão do conhecimento não se encerra. Dança de Rua continua, na fusão do notório saber e o saber acadêmico. Da vivência e da pesquisa. Da realidade e do estudo. Da teoria e da prática (Santos in Cardoso e Silva, 2025 p. 13).

A obra Figura 5: 'Mulher *hip-hopper*', destaca o matriarcado. A Figura 2: 'Tentáculos do Olho de Hórus' chega até ela, dá base e a sustenta partir da cosmopercepção (Oyěwùmí, 2002). A mulher com uma face serena e autoconfiante, insere as mãos no bolso relaxando os membros superiores para focar em pensamentos complexos e nas soluções criativas.

Figura 5: Mulher *hip-hopper*

#paratodasverem #paratodosverem – Grafite de uma personagem negra com tranças longas, roupas laranja, brancas e azuis. No desenho tem uma arte com triângulos na cor cinza.



Fonte: Paredes da sala L.U.A. Artista Carla Gisele Corrêa Silveira

Para a criação da obra, a artista Carla Gisele se inspirou nas relações que encontrou na Cultura Hip-hop, seja na universidade, ao conhecer o projeto L.U.A., ou em outras ocasiões, em encruzilhadas com diversas mulheres *hip-hoppers* que vivem e apoiam essa cultura. A troca de experiências e a colaboração para o bem social, tornam-se um diferencial significativo em suas comunidades. Essas mulheres transbordam conhecimento e empoderamento para seus lares e escolas, fortalecendo a transmissão para as futuras gerações. Assim, reforçam os aspectos da Cultura Hip-hop enquanto um espaço de liberdade, identificação e política, pois, através dessa expressão cultural-artística-pedagógica, as mulheres conquistam visibilidade, desafiando estereótipos e fortalecendo suas identidades.

A artista Carla Gisele possui um cuidado singular em suas obras que enfatizam a mulher negra e os detalhes que realçam a pluralidade das peles, cabelos e feições

faciais. Além disso, desenvolveu um estilo fractal com triângulos, resultado e inspiração das investigações do projeto L.U.A. Suas criações transpassam as salas do L.U.A., por exemplo na próxima imagem, Figura 6: ‘Minha Arte é da Rua’ é possível ver como esse estilo foi além das paredes da sala, sendo aplicado em um mural durante um evento no centro da cidade de Pelotas-RS.

Nestes trabalhos artísticos, que incluem a arte fractal, a artista Carla Gisele afirma que uniu conhecimentos sobre a ancestralidade e movimentos das danças da Cultura Hip-hop, juntamente com o estudo de objetos geométricos na licenciatura em Artes Visuais, além de compartilhar experiências estéticas e percepções particulares acerca da Cultura Hip-hop, ou seja, da cultura de rua, periférica, que resultam nessas artes. Enfatizando sempre a origem do grafite e sua efemeridade, celebrando, assim, os saberes periféricos e o povo periférico produzindo e pesquisando nas universidades.

De forma geral existe um confronto entre essas duas escolas de saberes, e o Hip-hop naturalmente ocupa o lado de fora da universidade, enquanto cultura de rua. Houve um aumento considerável da produção cultural nesta área principalmente nos últimos anos. O Hip-hop acabou sendo acessado como objeto de estudo em diversas áreas e contextos de atuação, um exemplo é o disco sobrevivendo no inferno, dos racionais mcs, que passou a ser conteúdo obrigatório no vestibular da Unicamp (Gomes, 2019, p. 48).

Dessa maneira, destacamos a relevância das(os) *hip-hoppers* como sujeitos e protagonistas de suas produções e pesquisas acerca da Cultura Hip-hop, seja na cena artístico-cultural, seja também no ambiente acadêmico, respeitando o embasamento das experiências-vivências periféricas e criando encruzilhadas com conceitos epistemológicos.

Figura 6: Minha Arte é da Rua

#paratodasverem #paratodosverem – Grafite nas cores rosa, azul, amarelo e preto em muro, arte fractal com triângulos. Rosto feminino negro ao centro e frases: é “Hip-hop na rua”; “Essa é a nossa cultura”.



Fonte: Arte no evento urbano em Pelotas-RS. Artista Carla Gisele Corrêa Silveira

Concluindo, este ensaio visual incorporou saberes ancestrais, considerando a prática artístico-cultural, o histórico da Cultura Hip-hop, a tradição oral e as epistemologias do sul, estudados pelo L.U.A. e presentes nas obras artísticas da grafiteira Carla Gisele que foram esmiuçadas processualmente e traduzidas como texto nesta investigação. Também ressaltamos a importância da conexão dos elementos da Cultura Hip-hop para potencializar artistas, produções e pesquisas, além de contribuir com a prática docente a formação e a capacitação dos artistas-pesquisadores da cena, em especial no eixo das danças conectadas direta e indiretamente à Cultura Hip-hop, foco das pesquisas do projeto L.U.A.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, José Ricardo; SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Eclipse**. São Paulo: Editora Literatura. 2021.

GOMES, André Luiz Marques. **R/E/P: Rimador-Educador-Pesquisador: procedimentos artísticos e práticas educacionais**. 2019. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2019.

NTUMBA, Tshamalenga M. **Le réel comme procès multiforme: pour une philosophie du Nous processuel, englobant et plural**. Paris: Edilivre-Aparis, 2014.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects** in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

SANTOS, INAICYRA FALCÃO. **Corpo e Ancestralidade - uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Marcio "Tchuckrdc". Prefácio in CARDOSO, Jose Ricardo; SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Dança de Rua**. Campinas: Editora Átomo, 2025.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. 6.ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaia, 2020.

ZULU NATION. **What Is The Mission Of The Universal Zulu Nation?** Disponível em: <http://www.zulunation.com/infinity>. Acesso em: 19 set. 2024.

_____. **Biografias de mulheres africanas**. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/nefertiti-seculo-xiv-a-c/>. Acesso em: 19 set. 2024.



**CORPO E RESISTÊNCIA
A DANÇA COMO ATO POLÍTICO COM KICO BROWN**

**CUERPO Y RESISTENCIA:
LA DANZA COMO ACTO POLÍTICO CON KICO BROWN**

**BODY AND RESISTANCE:
DANCE AS A POLITICAL ACT WITH KICO BROWN**

Ana Cristina Ribeiro Silva¹

<https://orcid.org/0000-0001-8370-0704>

Daniel Santos Costa²

<https://orcid.org/0000-0003-3733-471X>

Jose Ricardo Cardoso³

<https://orcid.org/0009-0003-5130-5904>

Marcia Souza Oliveira⁴

<https://orcid.org/0009-0001-8150-1581>

¹ Doutorado em Artes da Cena (2021) Unicamp. Mestrado em Artes da Cena (2014) Unicamp. Licenciatura Plena em Educação Física (2004) Puc-Campinas. Professora do Magistério Superior Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Dedicção exclusiva. Artista e estudiosa das conexões da Cultura Hip-hop com educação somática, anatomia, fásia, preparação corporal e diáspora africana. Autora dos livros Dança de Rua (segunda edição revisada e ampliada 2025), Laboratório Hip-hop (2021), Eclipse (2021), Dança de Rua (2011). <https://www.eclipse.art.br/cris-pesquisas> / ana.cristina@ufpel.edu.br

² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente efetivo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na carreira do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), atua na Escola de Educação Básica – Colégio de Aplicação (ESEBA/UFU). Integra o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e o Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes), vinculados ao Instituto de Artes (Iarte/UFU). Possui formação em Dança, Teatro, Pedagogia e Educação Especial. Atua como bailarino, ator, professor e pesquisador, desenvolvendo práticas e investigações que articulam artes da cena, educação, corporeidade, inclusão e processos formativos, com ênfase nas pedagogias críticas e no diálogo entre criação artística e contextos educativos. Pós-doutorando em Educação (PPGED - FAGED - UFU). E-mail: grdcosta@gmail.com. Site: <http://www.danielcosta.art/>.

³ Idealizador e diretor da Cia Eclipse Cultura e Arte, desde 2002. Gerente de Desenvolvimento da CNDD Breaking (Confederação Nacional de Dança Desportiva – Breaking) (2021). Gerente de Esportes da Federação Paulista de Breaking, desde 2022. Especialização em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado, SENAC (2016). Licenciado em Educação Física pela PUC-Campinas (2004). Autor dos livros Dança de Rua (segunda edição revisada e ampliada, 2025), Eclipse (2021) e Dança de Rua (2011). <https://www.eclipse.art.br> / kico@eclipse.art.br

⁴ Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFU). Bolsista CAPES. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas. Atua como professora de Arte no Município de Uberlândia. E-mail: marciaolivira1962@gmail.com

RESUMO

A entrevista com o artista, dançarino, coreógrafo, produtor cultural e empresário Kico Brown, fundador e diretor da Cia Eclipse (Campinas–SP), apresenta reflexões sobre o percurso das “*danças urbanas*” no Brasil, sua dimensão política e suas interseções com o campo educacional e esportivo. Realizada por Ana Cristina Ribeiro e Daniel Santos Costa, com edição de texto de Márcia Oliveira, a conversa evidencia a dança como prática de resistência e construção identitária no contexto da Cultura Hip-hop. Ao narrar sua trajetória desde a infância até a consolidação da companhia, Kico discute processos de formação de elencos, estratégias de permanência coletiva e a importância da criação compartilhada. A entrevista aborda ainda marcos institucionais da carreira, como a participação na Copa do Mundo de 2014, nos Jogos Olímpicos de 2016 e o reconhecimento em editais e premiações nacionais, além da atuação na consolidação do *Breaking* como modalidade esportiva. O diálogo destaca a persistência como princípio ético e poético da Cia Eclipse, reafirmando a dança como linguagem de transformação social, ancestralidade e futuro.

Palavras-chave: Danças urbanas. Hip-hop. Cia Eclipse. Afrofuturismo. Resistência cultural.

RESUMEN

La entrevista con el artista, bailarín, coreógrafo, productor cultural y empresario Kico Brown, fundador y director de la Cia Eclipse (Campinas–SP), presenta reflexiones sobre el recorrido de las “*danzas urbanas*” en Brasil, su dimensión política y sus intersecciones con los campos educativo y deportivo. Realizada por Ana Cristina Ribeiro y Daniel Santos Costa, con edición de texto de Márcia Oliveira, la conversación evidencia la danza como práctica de resistencia y construcción identitaria en el contexto de la Cultura Hip-hop. Al narrar su trayectoria desde la infancia hasta la consolidación de la compañía, Kico analiza los procesos de formación de elencos, las estrategias de permanencia colectiva y la importancia de la creación compartida. La entrevista aborda también hitos institucionales de su carrera, como la participación en la Copa del Mundo de 2014, en los Juegos Olímpicos de 2016 y el reconocimiento en convocatorias y premios nacionales, además de su actuación en la consolidación del *Breaking* como disciplina deportiva. El diálogo destaca la persistencia como principio ético y poético de la Cia Eclipse, reafirmando la danza como lenguaje de transformación social, ancestralidad y futuro.

Palabras clave: Danzas urbanas. Hip-hop. Cia Eclipse. Afrofuturismo. Resistencia cultural.

ABSTRACT

The interview with the artist, dancer, choreographer, cultural producer and businessman Kico Brown, founder and director of Cia Eclipse (Campinas–SP), presents reflections on the trajectory of “*urban dances*” in Brazil, their political dimension, and their intersections with the educational and sports fields. Conducted by Ana Cristina Ribeiro and Daniel Santos Costa, with text editing by Márcia Oliveira, the conversation highlights dance as a practice of resistance and identity construction within Hip-hop Culture. As he recounts his journey from childhood to the consolidation of the company, Kico discusses the processes of ensemble formation, strategies for collective continuity, and the importance of shared creation. The interview also addresses institutional milestones in his career, such as participation in the 2014 FIFA World Cup, the 2016 Olympic Games, and recognition through national awards and cultural grants, as well as his role in establishing *Breaking* as an Olympic sport. The dialogue emphasizes persistence as both an ethical and poetic principle of Cia Eclipse, reaffirming dance as a language of social transformation, ancestry, and futurity.

Keywords: Urban dances. Hip-hop. Cia Eclipse. Afrofuturism. Cultural resistance.

Daniel Santos Costa: Boa noite! Boa noite a todos e todas! Vou agradecer a parceria aqui hoje com Kico Brown e Ana Cristina. O encontro de hoje no canal, *Corpo e Diásporas Performativas*, tem o objetivo de fomentar a ideia de diálogos em torno das diásporas, dos deslocamentos e das performatividades e das histórias e trajetórias de artistas, pesquisadores e docentes, promovendo encontros e reflexões nesse campo. Vou chamar para a roda, então, a colega Cris para dar continuidade às apresentações. Bem-vinda!

Ana Cristina Ribeiro: (*deslizando para a roda*) Obrigada! Quero agradecer pelo convite para estar aqui mediando essa roda. (*buscando o flow*). É uma alegria ouvir um pouco do Kico Brown, parceiro de caminhada e também de vida. Esse lugar de escuta, como espectadora-entrevistadora, é diferente, e muito especial. Estamos aqui para ouvir o Brown. Antes de passar a bola para ele se apresentar, quero destacar alguns pontos da sua minibio. Kico é graduado em Educação Física, com especialização em produção cultural e produção artística. É diretor e idealizador da Cia. Eclipse desde 2002. Participou ativamente da inserção do *Breaking* como esporte olímpico, por meio da Confederação Nacional de Dança Desportiva⁵ (CNDD) e também da Federação Paulista. É autor do livro *Dança de Rua*⁶, que teve sua segunda edição lançada agora em 2025, e também do livro *Eclipse*⁷. Vou passar a bola para o Kico, pra ele entrar aqui na nossa roda, na nossa *cypher*... Pra falar um pouquinho mais sobre sua trajetória nessa breve apresentação, que, aliás, vocês também podem acessar por meio dos links de seu *podcast*⁸. Muito obrigada a todas as pessoas que estão nos acompanhando! Obrigada! (*chamando pra batalha*). E com vocês... **Kico Brown!**

Kico Brown: (*solicitando a transição com fluidez*) Peço licença pra chegar e agradecer pelo convite. Uma ótima noite pra todas as pessoas presentes *online*, e também pra quem vai assistir esse bate-papo num futuro breve. Espero poder contribuir e somar.

⁵ <https://www.cndd.org.br/>. Acesso em: 04 out. 2025.

⁶ <https://www.grupoatomoealinea.com.br/danca-de-rua.html>. Acesso em: 04 out. 2025.

⁷ <https://literarua.commercesuite.com.br/livros/eclipse>. Acesso em: 04 out. 2025.

⁸ Podcast Prof Kico Brown

<https://creators.spotify.com/pod/profile/cia-eclipse/episodes/Prof-Kico-Brown--Episdio-1-e1dnj75>. Acesso em: 04 out. 2025.

Uma coisa que eu amo fazer é compartilhar experiências, especialmente aquelas ligadas às “danças urbanas”, às danças do *Hip-hop*, direta e indiretamente. É um caminho que ainda tem muito a ser percorrido, e muito a ser construído. Então, eu sou Kico Brown. Tenho 53 anos. Sou uma pessoa negra, hoje usando óculos, o que é uma novidade pra mim, algo bem recente na minha história. Cabelo bem curtinho, cavanhaque, um bigodinho ralinho, mas existe. Tô vestindo uma camiseta vermelha com fundo preto, com o logo da Cia Eclipse, que é minha obra-prima, digamos assim. Uma vida que se consolida em arte. É uma grande satisfação estar aqui. Tô à disposição para trocar com vocês e aproveitar esses minutos juntos. *(pausa)* Querem que eu fale mais? Tem muito mais de onde veio isso. Fiquem à vontade pra me estimular e mostrar os caminhos, tá bem?

Ana Cristina Ribeiro: Se tiver mais algum destaque da sua trajetória que você queira compartilhar, além dos pontos que eu mencionei, fique totalmente à vontade.

Kico Brown: Vou aproveitar esse momento pra fazer um resumo desses cinquenta e três aninhos. Danço desde criança. Venho de uma família em que minha avó teve treze filhos, então, treze famílias negras. Consequentemente, muitos primos, muito samba, muita “*black music*”, muito ritmo o tempo todo. Principalmente nas festas de família. E isso me acompanhou. Me vejo dançando desde os sete anos de idade. Com onze pra doze anos, ganhei o apelido de *Nego Breaking*, lá em Santo Amaro, São Paulo, onde eu morava. Porque eu fazia isso o tempo todo na escola. Enfim, minha primeira vivência com o movimento foi a capoeira. Depois veio a música popular (*pop*), veio o *Breaking*... e aí nunca mais parou. Foi uma coisa que veio e tomou conta de mim. Até me aventurei, me arrisquei a ser treinador de futebol, preparador físico. Rodei um pouco. Mas quando chegou o momento, eu falei: agora é só a dança. E aí foi onde eu me debrucei de corpo e alma na dança, em todas as vertentes. Participei de grupos, de vários projetos, de várias experiências com dança e, consequentemente, virei produtor de eventos, de festas, de casas noturnas, procurando me encontrar e, ao mesmo tempo, buscando minha graduação. Que também foi uma luta. Como eu disse, vindo de uma família tão grande, ainda assim, fui o primeiro a entrar numa universidade. E fui

buscar essa graduação que sempre andou comigo. Por causa da capoeira lá atrás, do futebol no meio do caminho, e da dança, que sempre permeou minha trajetória. Então, a Educação Física veio de encontro aos meus anseios. Porque minhas brincadeiras sempre foram acrobacias, dança e movimento. E eu sempre fui um educador nato, digamos assim. Sempre tinha uma galera de jovens comigo, aprendendo, querendo aprender mais, querendo estar por perto. Esse processo foi muito rico e tomou muito da minha trajetória... *(silêncio)*.

Daniel Santos Costa: Obrigado, Kico. Antes de passar pro próximo eixo da conversa, queria fazer um adendo: eu já te falei... quando comecei a me interessar pela dança como carreira acadêmica, tive aula contigo lá na Academia Livre Espaço. *(Kico pega a fala: “Nossa mãe do céu!”)* Foi em Campinas, no comecinho dos anos dois mil... ali mesmo *(risos de Daniel e Kico que diz: “Eu não me lembrava.”)*. Isso marcou o início da minha trajetória. E já que a questão é sobre trajetória: como surgiu seu interesse pela dança? Você já destacou esse eixo familiar, em termos de configuração, e nesse contexto da dança como possibilidade de existir. Mas como esse interesse se formou? E esse percurso, como ele se consolida até chegar nesse lugar de hoje, academicamente e artisticamente?

Kico Brown: Nesse caminho nós participamos de várias situações. De vários coletivos e, num primeiro momento, sem saber exatamente pra onde tudo isso ia levar. Você tá ali pra fazer o que gosta, por satisfação pessoal... e somente. Não tinha esse pensamento de profissionalizar, de ser um artista renomado. Eram apenas os primeiros passos. E, a partir desses primeiros passos, fui percebendo que aquilo fazia parte mesmo da alma, do ser. Não tinha como desvincular. Sempre fui uma pessoa muito brincalhona, muito extrovertida, apesar de me achar tímido. Sempre fui muito brincalhão. E a dança sempre foi a matéria-prima das minhas brincadeiras. Os movimentos, de maneira geral, sempre foram a matéria prima. E nesse percurso, nós tivemos, e quando eu digo “nós”, é porque você não dança sozinho. Sempre tem muita gente à sua volta: pessoas que você admira, que começaram antes, ou que você acaba estimulando, pessoas que vieram depois. E, querendo ou não, tanto os que vieram

antes quanto os que vieram depois te impulsionam a continuar. Então esse “nós” é sempre por causa do conjunto, do grupo, do coletivo. Na minha história, fazer dança sempre foi coletivo. Raros momentos não foram. Apesar de eu gostar de treinar escondido, como meus amigos falam, pra aparecer com novidades... o lugar de compartilhar é onde você se realiza. E não simplesmente o lugar onde você estuda, analisa, experimenta possibilidades. Então, nesse começo, tivemos alguns grupos, alguns coletivos amadores, cem por cento de diversão. E, no decorrer do trajeto, descobrimos que, poxa, dava pra pegar essa diversão e transformar em algo mais. No final da universidade, fui vendo que precisava achar um caminho. Tinha alguns caminhos naquele momento: a parte do *fitness*, que conheci por causa da Faculdade de Educação Física; o futebol, que foi o motivo de eu procurar entrar na faculdade, que era uma das paixões. Só que, por ironia do destino, a faculdade me apresentou ‘*Fitness Brasil*’, me apresentou o ‘ENAF’, que são congressos de Educação Física onde estavam inseridos grandes festivais de dança naquela época. Principalmente das “danças urbanas”. Porque eu venho de um tempo em que não existiam festivais específicos de “danças urbanas”, ou, se existiam, eram poucos. Eu mesmo não conhecia. E aí tive a oportunidade de conhecer grandes nomes, não só da Educação Física, mas também da Dança. E, a partir daí, abriu-se aos meus olhos um mundo de possibilidades pela dança. A Educação Física me levou por um caminho que me condicionou a experimentar a arte em si. E quando me formei, em 1999, já estava participando de coletivos, em algumas construções, mas ainda não profissionalmente com dança. Só que já tinha sofrido “a picadinha” da dança, e não saiu mais de mim. Fui procurar como viver da dança, através da dança, com a dança. E aí fui explorar o mundo. Literalmente explorar o mundo todo para entender como era possível trabalhar com isso, viver disso, encontrar caminhos com a dança. Porque não era uma realidade à minha volta. E, quando conversava com amigos, com outras pessoas, também não era uma realidade de ninguém. A dança era simplesmente uma satisfação pessoal, ou uma satisfação coletiva de participar de festivais, competições, batalhas, campeonatos. Mas raramente com um olhar de alavancar ou impulsionar o fazer artístico: a dança como algo que pudesse, de repente, sustentar minha vida, minha família, meus filhos. Eu não almejava isso naquele momento. Foi uma busca muito insana, porque eu não via,

à minha volta, em outras companhias ou grupos, essas possibilidades. Então iniciei algumas pesquisas internacionais para ver se existia algo, e como alcançar essas possibilidades. E foi isso que foi me levando, cada vez mais, a ficar totalmente focado na dança, de uma forma holística. Que se apoderou de mim. A gente foi buscando caminhos e foi afunilando. Porque, no início, eu fazia muitas coisas: Educação Física, futebol, companhia de dança, eram muitos fazeres. E só depois de uma certa experiência internacional que eu fui buscando esse caminho, fui afunilando, centrando minhas energias pro universo da dança.

Ana Cristina Ribeiro: *(numa performance b.girl)* Aproveitando, então, essa apresentação que você fez ... Ah, é estranho esse lugar de entrevistar e estar junto *(risos)*. Mas vamos lá *(risos)*. A gente conversa muito, mas é legal registrar. Então, dentro de todo esse caminhar, a gente queria ouvir de você: a Cia Eclipse completou, agora em agosto, vinte e três anos de existência. E dentro dessa trajetória, o que você descreveria como essencial para a manutenção de elencos permanentes ao longo do tempo, nesses vinte e três anos? A gente sabe que é complexo, não só na nossa área, de atuação dentro da Cultura *Hip-hop*, manter um elenco e uma história de vinte e três anos. Mas também, ampliando para a Dança, é difícil manter uma trajetória tão longa de trabalho. E tem ainda a questão dos elencos permanentes, que é uma outra batalha, não só para nós, da Cultura *Hip-hop*, como também para a dança de maneira geral. Então, conta um pouquinho sobre isso.

Kico Brown: *(canto e resposta, ação e reação, Kico apresenta seu repertório)* É lógico que não existe uma receita que vai dar certo para todo mundo, mas ter participado dos coletivos que iam para festivais e competições foi muito importante para mim. Porque me fez ser muito cobrado como elenco: de limpeza, de qualidade de movimento, de energia, de expressão... E muitas dessas cobranças eram legítimas, eram importantes. Mas muitas também estavam disfarçando o nervosismo do diretor, do coreógrafo e da pessoa que estava à frente. Então eram cobranças, em alguns momentos, exageradas, mas com a intenção de acertar, de fazer o melhor. Porém, eu venho de um momento onde as “danças urbanas” não tinham base acadêmica, não tinham bases de formação,

digamos, regulamentadas. Então, nós viemos na tentativa e erro. Com experiências de irmãos, de vida, de trajetórias. Aquela pessoa que tinha um pouco mais de acesso ao VHS, a vídeos, ou um pouco mais de discernimento do certo e do errado, acabava tomando as rédeas desse caminho, dessas experiências. Não por ser mais do que o outro, na verdade, a gente falava isso o tempo todo: que todo mundo era igual ali no coletivo. Porém, alguém precisava exigir, cobrar, estimular para que as coisas acontecessem. E, muitas vezes, acabava em brigas e discussões, em alguém pegar sua mochila, suas coisas e ir embora pela cobrança excessiva em certos momentos, ou até mesmo pelo fato de não receber nada para isso e estar abrindo mão do final de semana, dos seus horários em família, da sua vida social para estar ali. E aquela exigência sempre muito pesada. Essas experiências me ajudaram a lapidar o Kico Brown que hoje é o artista, né... a lidar com situações. Eu tive muitas discussões já na posição de líder, de diretor artístico, de ter que me impor por uma fala um pouco mais firme, mas num outro formato. No formato de: calma, respira, entende, e aí sim nós vamos para um outro passo. Eu acho que esse discernimento, além de eu ser uma pessoa brincalhona, mas ao mesmo tempo levar muito a sério o meu fazer artístico, a Cia Eclipse, isso foi fazendo com que o elenco entendesse que o importante é dar certo. Nem todas as ideias vêm da minha cabeça, e nem todas as vezes eu tenho que estar certo. Mas isso foi um processo que foi se consolidando a partir de 2009. Até 2009, eu coreografava tudo da companhia. Então, gastava — não era investir, era gastar —, literalmente, horas elaborando formações, transições e desenhos coreográficos, estudando música e pesquisando possibilidades. A partir de 2009 eu trouxe para o elenco a questão da composição compartilhada, e foi um desastre. Porque ninguém ficava satisfeito. Porque, quando era o Kico Brown falando, todos paravam e ouviam. A partir do momento em que eles tinham que se ouvir, eles queriam que fosse aceita imediatamente a ideia de cada um. Então foi um processo de falar: “nós lançamos as ideias no ar, algumas são experimentadas, outras continuam no ar, que podem vir a complementar todo o processo lá no final, ou podem não ser utilizadas nesse momento”. Isso, para o ego individual, foi muito difícil de ser assimilado, de ser compreendido. Mas, a partir do momento em que esses anseios foram entendidos, com uma direção, porque sem a direção esse processo não seria superado, a partir do

momento em que esses anseios foram compreendidos, a companhia começou a ficar mais sólida. Porque o elenco se via dentro dos processos criativos. E, a partir do momento em que eles se vêem, eles passam a acreditar um pouco mais também. Porque é diferente quando você lida com alunos(as) que não têm bagagem nenhuma, ou muito pouca, que, entre aspas, “obedecem”. Seguem o que é pra fazer: de qualidade de movimento, de possibilidades, de padrões, de transições, eles só ouvem e aceitam. A partir de um certo momento nós tivemos um processo de capacitação: inicialmente de formação, posteriormente de capacitação do elenco. E, a partir daí, você tem que demonstrar que acredita e confia no elenco. Então, nesses primeiros momentos, eu era a referência: de ensinar, de explicar, de mostrar. E eu discuti e passei pro elenco: agora é a vez de vocês passarem e compartilhar o fazer artístico de vocês com os novos. Então, a paciência que eu tive com vocês, agora é o momento de vocês compartilhar e terem a paciência, respirar fundo, e entender que ninguém nasce pronto, que vai ter que participar e fazer parte de um processo. Então, eu acredito que a companhia está viva hoje foi em alguns momentos, foi engolir sapo, mesmo querendo chutar o balde, querendo mandar embora, respirar fundo, entender que estamos amadurecendo juntos, que estamos participando de processos juntos. Então eu não nasci pronto, estou aprendendo com vocês, vocês comigo. Então, nessa hora que a gente surta, é hora de falar: compensa jogar tudo pro ar e virar as costas? Ou, respira fundo, abaixa a bola, literalmente, ou então, até vai embora, respira, depois a gente retoma, porque hoje não dá pra ensaiar mais. Então, acho que esses caminhos de amadurecimento foram o que consolidou e o que manteve a companhia viva até os dias atuais.

Ana Cristina Ribeiro: *(escuta, percepção e reação)* A companhia tem esses vinte e três anos de trajetória e três elencos permanentes. Nessa transição de um elenco para outro sempre ficam pessoas do primeiro elenco para o segundo. Agora a companhia está vivendo o terceiro elenco, mas que tem mais de cinquenta por cento da segunda geração. Então tem pessoas novas e boa parte da segunda geração de elenco. E dentro desses processos, você destacou os desafios de trabalho compartilhado. É legal

também, nós temos, a Cia Eclipse⁹ tem um documentário de vinte anos que tem vários capítulos, episódios, e vocês que estão assistindo à palestra podem acessar depois para ouvir o próprio elenco participando e falando desses desafios, desses processos a partir das suas vivências. Só para a gente fechar esse eixo: você falou dos desafios e que conquistas você destacaria nesses vinte e três anos, nesse trabalho mais relacionado ao elenco, essas três gerações mescladas entre si, mas que hoje se encontram numa terceira geração atravessada pela primeira porque a gente teve o Léo Mologni, por exemplo, até pouco tempo conosco, da primeira geração, e boa parte da segunda geração da companhia junto agora com esse terceiro momento.

Kico Brown: Quando a gente para pra pensar nessa história toda, iniciada em 2002, nós recebemos adolescentes que amavam dançar e não sabiam onde encontrar a informação e como se desenvolver na dança. Então, essa primeira geração foi um momento em que a gente foi criando uma identidade de companhia Eclipse. A companhia Eclipse vem com um nome nada ortodoxo no meio das “danças urbanas”, no início dos anos 2000. Não era considerado um nome totalmente dentro dos padrões. Esse nome veio de uma flexibilidade artística, então a gente buscou um nome que não nos “engessasse”, que nos permitisse ter muitas e vastas experiências em diversos mundos: o mundo do circo, o mundo das artes em geral, da música, dos acrobáticos, da capoeira. E esse caminho foi muito questionado na época, porque a maioria dos grupos — sem ser uma crítica — tinha um certo padrão de movimento. Nós começamos a Cia Eclipse quebrando esses padrões. Então fizemos algumas coisas que não eram, no primeiro momento, vistas como “Nossa, muito legal!”, mas ao mesmo tempo eram caminhos criativos que foram trazendo o elenco para um jeito próprio. Por exemplo: de que jeito? Quem dançava *Locking*, dançava só *Locking*. Quem dançava *Popping*, dançava só *Popping*. Quem dançava *Breaking*, dançava só *Breaking*. Já o *Hip-hop* era considerado, na época, o pessoal das coreografias, dos festivais. E a gente veio com um caminho de misturar tudo isso. Então, a primeira geração foi muito importante, porque você pegava pessoas que estavam iniciando. E no segundo momento, essas

⁹ Cia Eclipse 20 anos

https://www.youtube.com/watch?v=riIo_5dtF0&list=PLsLhTsI7S_yzGVsUxjPnOeupXTTFQrEUC&index=2. Acesso em: 04 out. 2025.

peessoas dançavam *Popping*, *Locking*, *Breaking*, *Hip-hop dance*, *House dance*, a ideia era se abrir para o todo para depois se especializar. E aí foi uma faísca muito forte que alimentou a segunda geração. A segunda geração eram alunos da primeira geração. Então eles olhavam a primeira geração com aquele olhar de: “como eles conseguem dançar *Breaking* e dançar *Hip-hop dance*, como eles conseguem dançar *House* e dançar *Locking*?”. E esse olhar fascinado, esse olho brilhando, fez com que eles também viessem com essa mesma pegada. E aí foi se formando. Essa primeira geração foi duradoura, foi bem longa. Eu estou muito orgulhoso de cada um deles. Eles tiveram uma formação que eu costumo dizer carregada de carinho, carregada de empenho, porque também tínhamos mais tempo juntos para compartilhar as experiências. Então hoje vários deles estão com experiências internacionais, sendo que as primeiras experiências foram na companhia. A segunda geração já veio com ambição, com um sonho de ser igual à primeira. Então, quando a gente passa para a segunda geração, eles estão pré-prontos com o fazer artístico da Cia Eclipse. Consequentemente, para a terceira foi mais fácil ainda. Fácil, entre aspas, porque ele já estava no processo de formação. Então eu tenho uma satisfação imensa. Foi na primeira geração que a gente criou o nosso primeiro festival de dança, foi onde a gente mostrou um pouco do que a gente imaginava como arte. E a gente continuou isso nos processos com a segunda geração, muito mais pronta nesses processos de iniciação. A primeira geração, digamos assim, estava crua. A segunda já não estava crua porque, na época, a gente procurava dançarinos/as de “danças urbanas” e não encontrava. Já no segundo momento não, já tínhamos uma formação caseira, um pessoal pré-pronto. Na terceira, o pessoal falava: “Nossa, agora eu vou fazer parte do Eclipse!”. Já era algo que se almejava, coisa que a gente não tinha na primeira. Na segunda, ainda estava no processo de convencimento do que a gente buscava. Era algo interessante, era algo legal, era algo que tinha possibilidade futuras. E na terceira, agora, já é um desejo, um sonho, pois o pessoal já almeja fazer parte da companhia. Nesse momento já estamos com várias experiências internacionais, com vários processos criativos, e isso se torna satisfatório tanto para mim, como cabeça desse processo, quanto para eles(as), de ter visto também, mesmo de fora, como alunos(as) num primeiro momento, a trajetória e o decorrer de tudo isso. Então assim, nós tivemos vários momentos muito importantes. Mas, para elencar, o

primeiro elenco teve a experiência em 2010 de competir no *Hip-hop International*¹⁰ em Las Vegas, nos Estados Unidos. Isso foi um marco, porque essa primeira geração eram jovens da periferia, não tinham passaportes, não tinham uma formação e não tinham sequer emprego. E, de repente, estão em Las Vegas, nos Estados Unidos, representando o Brasil em um dos mais importantes eventos do mundo. Então foi um marco muito, muito importante. Lógico que antes disso houve outras experiências, mas essa foi muito grande. Quando a gente fala de ir para Las Vegas, a gente pensa em alto poder aquisitivo, a gente pensa em passaporte, no visto americano, que para jovens é muito difícil de se adquirir. E a dança oportunizou isso para eles. Então foi fantástico. Já na segunda geração nós tivemos a BATTLE OF THE YEAR BRAZIL¹¹ (BOTY BRAZIL), que foi o grande evento internacional, um dos principais a vir para o Brasil, e também marcou época. Depois dele vieram outros eventos internacionais. Então sim, foi muito importante. O primeiro elenco ainda estava, nesse momento, e ali a gente já entrelaçava o primeiro com o segundo elenco. Dali para frente foi onde a gente teve o acesso à oportunidade maravilhosa da Copa do Mundo de Futebol, como uma das poucas companhias de dança a estar presente contratada via Funarte, e posteriormente Rio 2016 também, como um grande boom para nossa história. Tem muita coisa que permeia esse caminho. Eu vou falar cada coisa, tipo coisas que me marcaram. Por exemplo, criamos um filme, um curta-metragem *Escolhas*¹², que foi lá atrás. Eu tenho muitas primeiras vezes e isso me deixou muito realizado nessa trajetória toda.

Daniel Santos Costa: Kico, é muita história. Eu fico aqui querendo ouvir tudo. A gente vai entrar já, já na questão da Copa e das Olimpíadas, mas, aproveitando um pouco desse resgate, resgate não, desse contar histórias que você traz pra gente a partir da sua trajetória, tem alguma referência, ou alguns nomes, que ecoavam nesse início de vontade pela dança? Seja do universo específico da dança, ou nomes que estavam ali e que te estimularam, de alguma maneira, a seguir, seja nessa relação

¹⁰ <https://hiphopinternational.com/>. Acesso em: 04 out. 2025.

¹¹ BOTY Brazil <https://www.battlebrazil.com.br/boty> BOTY Worldwide <https://sixstep.de/en/references/battle-of-the-year>. Acesso em: 04 out. 2025.

¹² Escolhas <https://www.youtube.com/watch?v=A5A-WFWQktY>. Acesso em: 04 out. 2025.

mais próxima, ou até numa relação com um ídolo, ou nomes do campo. Tem alguma referência, assim, de artista que te inspirou?

Kico Brown: Na verdade, tem várias, várias. Tem algumas coisas que a gente tenta não lembrar, mas não pode esquecer também, porque fizeram parte em determinado momento. Como eu disse, sempre amei dançar desde criança, e eu procurava ansiosamente referências. Então, pela minha idade, a primeira referência, (*respira fundo*) eu vou falar, (*risos*), eu vou falar, não tinha muitas opções, mas a primeira referência que eu me lembro, como pessoa, foi Sidney Magal. Porque eu olhava, procurava pessoas que fossem o máximo mais parecidas comigo. Eu não queria simplesmente alguém que dançasse. Apesar de ser negro, e não é “apesar”, mas mesmo sendo negro, na infância meu cabelo era muito ondulado, era encaracolado, era praticamente liso. E aí, o meu cabelo era muito parecido com o do Sidney Magal, na época. Então, quando ele cantava *Sandra Rosa Madalena*, eu arrumava uma blusa parecida e ia imitando, literalmente. Mas isso foi na infância, tá gente, não se empolguem (*risos*). Eu tinha aí sete anos, um pouquinho mais, sei lá. Mas, já indo para o universo que me cativou, aí eu conheci James Brown, que também tava bombando nessa época, ainda estava em seu auge e, posteriormente, Michael Jackson, que tinha muitas competições no Raul Gil.

Ana Cristina Ribeiro: (*dando o toque pessoal*) Deixa eu aproveitar aqui resgatando o Sidney Magal, tem um vídeo com o Rincon Sapiência que é muito bom. É legal a gente ver esses cruzamentos. Você falou agora e eu lembrei do vídeo com o Rincon¹³.

Kico Brown: Nesse processo passou por James Brown, entrou o Michael Jackson e, conseqüentemente, era o mesmo momento em que eu estava iniciando na capoeira. Até então eram os passos de *funk... funk soul...* que se dançava, as danças sociais. Não tinha informação nenhuma de técnicas, nomes de técnicas de base. E aí eu adentrei a prática da capoeira. Juntamente com isso, veio o *boom* do *Breaking*, que foi onde eu comecei a dançar *Breaking*. Eu dançava nos intervalos das escolas, nos pátios, em

¹³ Sidney Magal - Um Brinde à Vida ft. Rincon Sapiência (Clipes Oficiais) https://www.youtube.com/watch?v=RaKqCGrWhpw&list=RDRaKqCGrWhpw&start_radio=1. Acesso em: 04 out. 2025.

todos os lugares, e isso foi me acompanhando por toda a vida. Onde eu tava, eu tava dançando. A minha primeira escola foi no Jardim Veloso, em Osasco. Então, ali, eu já estava experimentando algumas coisas. Aí eu mudei, fui pra um lugar que eu não imaginava na minha vida, que foi interiorzão, Rio das Minas, ali pro lado de Cananéia, Pariquera, um lugar de São Paulo, onde não existia nada. Depois de um tempo lá, no meio do nada, no isolamento, eu fui pra São Paulo, voltei pra Santo Amaro, onde eu recebi o apelido de Nego Break. E ali foi onde eu me identifiquei totalmente. Dançava em todas as festas, em todos os eventos. E aí tava no máximo do *Breaking*: tinha Menudo de um lado, tinha os campeonatos do Raul Gil do outro, a dança tava muito efervescente nos anos 80. Fiquei ali um tempo. De lá voltei para Osasco, só que aí já tinha acabado a febre da dança do *Breaking*. Depois eu vim pra Campinas, e também já tinha acabado a febre. E aí, eu encontrei uns amigos ali por causa da escola e tal. Conheci o Japão, o Japonês, que era o mais velho na época e treinava *Breaking* em cima do papelão na frente da escola. Ali eu conheci o irmão dele, que a gente chama de Eca, né... um apelido. Conheci o Ari que é o Arymaté (Ary MOS Crew¹⁴) tinha um outro rapaz que a gente chamava de Serginho Neguin. Aí tinha também o Gu que a gente chamava de Taigos.

E ali a gente criou a nossa primeira *crew*, nossa *crew* de *Breaking*, que era a *Five Breakers*. Tudo moleque, entre quinze e dezoito anos, dançando *Breaking* no asfalto, até na linha do trem, em cima das pedras a gente dançava. E super durou vários anos, também foi bastante importante na minha trajetória. E foi seguindo, alguns que se tornaram amigos da vida, como o Ary. A gente teve, nesse final de semana agora, produção de eventos, participando juntos de ações de *Breaking* e tal. Mas, por eu ser, digamos assim, um dos “vovôs” porque eu sou mais velho que o Ary ainda, poucas pessoas me viram nesse momento de *Breaking*. Eu fui conhecer o *Hip Hop Dance* as outras danças só após entrar na universidade, só após os vinte e cinco anos. Então, até os vinte e três, vinte e quatro anos, era só o *Popping*, *Locking*, *Breaking* e danças sociais. Então isso é de onde veio tudo, esse rolê. Ah, importante: não posso esquecer,

¹⁴ <https://www.instagram.com/arymos74/>. Acesso em: 04 out. 2025.

eu tive um grupo que se chamava Caretas Funk, de danças sociais. Gente, se eu esquecer de alguma ou pular alguma coisa, pode me dar um alô pra eu retornar.

Ana Cristina Ribeiro: *(marcando com seu freeze)* Eu já falei para o Daniel, o Kico fala muito a gente vai ter que dar uma intervenção porque vai chegar no teto do nosso horário. Só para destacar que você não chegou nos artistas referências da Cia Eclipse, e eu estou nessa criação da Cia Eclipse também e é destacar também a crew francesa "Wanted Posse"¹⁵, também dos Estados Unidos o "Culture Shock"¹⁶ que foram referências para a Cia Eclipse que foi quando a Cris chegou *(risadas)* nessa sua caminhada.

Daniel Santos Costa: Depois Cris tem que ser você, invertendo o jogo, não é Kico? Você já pincelou, mas brevemente, que vocês tiveram experiência na Copa do Mundo de 2014 nas Olimpíadas de 2016, que são ações de grande visibilidade. Como foi essa experiência de integrar com as “danças urbanas” esses eventos de magnitude tão grande e que impactos trouxe para projeção da companhia?

Kico Brown: Eu acredito que a Copa do Mundo de 2014 foi um marco histórico. Eu vou fazer um adendo: em 2009 nós recebemos o Prêmio Klauss Vianna de Dança, que também foi muito importante. Porque, assim, dentro da trajetória da companhia, até 2006, começou em 2002, né, até 2006, nós estávamos formando os adolescentes que estavam com a gente nesse primeiro elenco. A partir de 2006 a gente começou os nossos processos criativos de espetáculo, procurando outros caminhos que fossem diferentes das competições de festivais. Isso se deu em 2006, E, em 2009, fomos contemplados com o Prêmio Klauss Vianna de Dança. Aí a gente abriu aquele bocão, aquela carona: “Nossa! Um prêmio nacional de dança com danças urbanas!” Isso foi um estalo muito importante pra gente. A mesma coisa aconteceu na Copa do Mundo de Futebol, porque nós não tínhamos segurança, nem confiança de que, ao mandar um projeto para um evento tão grande e sermos contemplados. A gente mandou meio que

¹⁵ <https://www.wanted-posse.com/>. Acesso em: 04 out. 2025.

¹⁶ <https://cultureshocksandiego.org/>. Acesso em: 04 out. 2025.

pensando: “Ah, tem tantas companhias, tem tantos coletivos, tem tantos fazeres artísticos no Brasil, vão escolher a gente?”. Então, o Klauss Vianna deu esse *boom* pra gente no fazer artístico da dança. E a Copa do Mundo¹⁷ deu esse *boom* de confiança: de podermos acreditar que sim, somos capazes de tudo. A Copa do Mundo falou: “Vocês podem ser o que vocês quiserem, podem estar onde vocês quiserem, desde que continuem organizados, disciplinados e buscando fazer de forma diferente”. Até brinco com o grupo: “A dança de rua do Brasil não é melhor nem pior, é apenas diferente”¹⁸. Isso virou um mantra pra gente de procurar formas diferentes de fazer. Porque a gente vê as “danças urbanas” como muito rica, muito diversa, muito presente no Brasil todo, com grupos muito potentes. E a gente buscou, como a gente vai conseguir criar caminhos que nos levem a lugares diferentes? Se a gente fizer a mesma coisa, não vai dar certo. Então fomos acessando outras possibilidades. E a Copa do Mundo veio quando a gente já estava se organizando como companhia e também como produtora, porque tivemos que produzir parte disso tudo: passagem aérea, cidade-sede de Salvador, hospedagem, alimentação, traslado. Onde a gente vai estar se apresentando? Como vai ser tudo isso? Foi uma transformação gigantesca como companhia de dança. Porque a gente já vinha de outros processos anteriores, como produtora. Mas, quando o investimento e a iniciativa são seus, é uma coisa; quando são outras pessoas apostando e acreditando em você, a responsabilidade aumenta. A Copa do Mundo trouxe essa maturidade, esse entendimento de que era possível, sim, acessar outros degraus, outras possibilidades. Já os Jogos Olímpicos foi assim: “Poxa, se a Copa do Mundo aceitou, as Olimpíadas também têm grande chance”. E aí a gente já estava mais *bala*, mais marrento, mais confiantes. Fomos pra cima sem pensar duas vezes. Mas também foi outra experiência gigantesca, um outro desafio monumental. Porque, na proposta, além de levar a Companhia Eclipse e seus espetáculos, nós levamos outras *crews* (coletivos) de *Breaking*¹⁹, não só de Campinas, mas também de outros lugares do Brasil. Teve grupo de Belém, teve grupo de Brasília, teve de São

¹⁷ Cia Eclipse Workshops em Salvador-BA - atração cultural Copa do Mundo 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=1rYg9jAbdOw>. Acesso em: 04 out. 2025.

¹⁸ Parafraseando Marcelo Cirino do Dança de Rua do Brasil.

¹⁹ Battle Brazil edição especial Olimpíadas Rio 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=7HnLJy-tmkl>. Acesso em: 04 out. 2025.

Paulo. Nós levamos uma pequena versão do nosso evento, a *Battle Brazil*²⁰, para acontecer dentro dos Jogos Olímpicos, além dos espetáculos da Companhia. Então, foi um *boom* na nossa cabeça: “Estamos grandões nesse momento!”. Foi aquela sensação de que dá pra acreditar, dá pra sonhar e, sim, dá pra viver da nossa arte. Isso reverberou em outros coletivos do nosso entorno também, não só na Cia Eclipse, mas em outros grupos que falaram: “Mano, é possível sim, vamos fazer!” Porque a grande dificuldade, não só da Cia Eclipse, mas da Cultura *Hip-hop* e das “danças urbanas” em geral, é se organizar. Não só o fazer artístico, mas o se organizar institucionalmente: CNPJ, documentação, todos esses trâmites burocráticos. Esse sempre foi o hiato, a lacuna que o *Hip-hop* e as ações culturais até hoje têm dificuldade de ocupar, de completar, de transpor, para, assim, atingir novas possibilidades.

Ana Cristina Ribeiro: Dando continuidade no *Breaking*, porque você falou das Olimpíadas e da edição do *Battle Brazil* no Rio de Janeiro. Você também participou de todas as políticas, aqui no Brasil, relacionadas à inserção do *Breaking* como esporte olímpico. Conta pra gente um pouco desse processo, de como ele tem se consolidado enquanto modalidade esportiva, e da sua participação, tanto na Confederação quanto, atualmente, na Federação Paulista de *Breaking*.

Kico Brown: Não só no Brasil, como em boa parte dos países do mundo, foi um choque, foi um susto o *Breaking* como esporte olímpico, a modalidade em si, os artistas ficaram chocados. Houve muito debate se a cena aceitaria, se se via como esporte, ou se era outra coisa, outro universo. Eu acho que o grande *boom* foi: *Breaking* como esporte. Independente de estar nas Olimpíadas ou não, foi o que cutucou muitas pessoas que vinham fazendo *Breaking* desde criança e de repente, isso se tornou “o esporte”. E, como havia muita gente que fazia isso, como produtor, como praticante, desde lá de trás, nós temos muitos donos, muitas pessoas que se apropriaram do *Breaking* como seu. Quando se torna esporte olímpico, o esporte em si precisa de uma única estrutura organizacional para gerir. Essa foi a grande dificuldade: o *Breaking* se centrar em uma única entidade. E, naquele momento, a entidade CNDD, ela nunca

²⁰ <https://www.battlebrazil.com.br/edicao-especial-rio-janeiro-rj> Acesso em: 04 out. 2025.

tinha lidado com *Breaking* na vida, na sua existência. Isso criou uma distância enorme entre a entidade responsável pela modalidade e os próprios praticantes. Mas, de consolação, serve notar que isso aconteceu também nos Estados Unidos e em diversos países da Europa. Ainda assim, é muito difícil aceitar que vai surgir uma pessoa que nunca praticou, que nunca desenvolveu atividades de *Breaking*, e de repente se torna “responsável” pela modalidade. Isso gerou um racha muito grande entre praticantes e a entidade. Mas foi um processo inevitável, não tinha outra forma, não existia outra maneira. E essa entidade acabou me convidando para estar entre os profissionais que levassem isso adiante. Foi uma satisfação muito grande ter participado, ter contribuído. Minha principal função foi como gerente de desenvolvimento da modalidade. Fiquei responsável por alguns setores: um deles ligado aos ingressos do *Breaking* como modalidade nas Olimpíadas; outro era levar jovens praticantes a eventos internacionais de formação e capacitação, já pensando nos próximos Jogos Olímpicos. Ao mesmo tempo, contribuí muito na estruturação da entidade em si. Por vir da Educação Física, por já ter participado de time de futebol, e também por já ter, nesse momento, uma entidade uma ONG, a Associação Família Eclipse, eu entendia um pouco desse processo de estatuto e organização. Então, pude contribuir naquele momento com a estruturação política, também, da entidade para que ela caminhasse nesse terreno esportivo. Isso se consolidou com experiências internacionais: com a Seleção Brasileira, com encontros no Centro de Treinamento do COB, no Rio de Janeiro. Era novidade para todos. Tentamos, e buscamos, ter profissionais dentro da CNDD que viessem da rua, com formação no *Breaking*, mas que também tivessem formação em áreas como fisioterapeutas, com um entendimento maior, no contexto mundial do *Breaking*. Foi uma luta muito grande: lidar com o recurso do COB e, ao mesmo tempo, com a cena do *Breaking*, que naturalmente não aceitava naturalmente esse momento. Então muita luta. Resumindo em poucas palavras: foi, e ainda é, muita luta. Estamos indo para o segundo mandato, com uma nova diretoria no CNDD. Eles também estão participando de um processo de resistência da cena, de muita luta para se consolidar o *Breaking* como modalidade esportiva. É um processo árduo, que ainda deve levar alguns anos até se tornar natural e espontâneo, no olhar dos praticantes e no olhar dos dirigentes. Hoje, dando continuidade, estou como gerente da Federação

Paulista de *Breaking*. Também é algo novo, recente, que deve fomentar a modalidade dentro do Estado de São Paulo. Já estamos com iniciativas de Campeonato Paulista, com etapas regionais, e consolidando o trabalho com CNPJ, com políticas públicas, para que a modalidade *Breaking* se solidifique e se estruture nas próximas competições. Apesar de não estar nas próximas Olimpíadas, ainda está presente nos Jogos da Juventude, Pan-Americanos, Sul-Americanos, Jogos Mundiais e em diversas outras competições de nível mundial.

Daniel Santos Costa: Obrigado Kico. Boa elucidação, ainda é um campo que merece debate e certamente teremos. Você abriu já falando de premiações, mas, nesse ano, vocês tiveram a indicação ao Prêmio Governador do Estado de São Paulo. Eu queria te perguntar: o que significa esse reconhecimento pra você? E já deixando a pergunta no ar, de que maneira esses prêmios contribuem para fortalecer o campo artístico e o trabalho coletivo da Eclipse?

Kico Brown: Esses prêmios, incluindo os editais de uma forma geral, são objetos de muita discussão e de muita polêmica. Lógico que não há intenção de defender, digamos, iniciativas governamentais, mas, ao mesmo tempo, na minha trajetória, foi um processo de mais reprovação do que aprovação, em prêmios e editais. Nessa caminhada houve momentos em que se pensa: “Desistir, não participar mais... isso não é para mim, é carta marcada”. Enfim, existem muitas barreiras nos processos. E, principalmente... como o Ary falou para mim há um tempo atrás: “Kico, podem falar o que quiserem de você, mas uma coisa ninguém pode negar, você é persistente.” E a persistência nos ajudou. Ela me fez aprender, entender e acreditar nos processos. Porque é muito fácil reclamar de tudo, né? Se tem política pública, a gente reclama que tem; se não tem, a gente reclama que não tem. Então, nesse momento, ser indicado para o prêmio Governo do Estado de São Paulo²¹ é uma satisfação gigantesca. Pelo fato de uma companhia de dança de rua estar entre os indicados. E os indicados eram apenas cinco companhias de dança, independentemente de gêneros ou modalidades, de todo o Estado de São Paulo. Então nós estávamos dialogando com

²¹ Indicados 2025 https://www.instagram.com/p/DKh2coSxooH/?img_index=3. Acesso em: 04 out. 2025.

outras linguagens de dança, e não somente com dança de rua, “danças urbanas” ou Cultura *Hip-hop*. Isso para mim é muito importante, porque abre portas para outros. É uma coisa que gosto de falar, assim como *‘Battle Of The Year’*, que a gente trouxe para o Brasil em 2007, abriu portas para ver outros eventos internacionais. A Cia Eclipse, estar entre os indicados para um prêmio tão importante, abre portas para outras companhias também estarem. Não sei se houve outras companhias de dança de rua indicadas anteriormente, provavelmente e espero que sim, mas, que seja apenas uma porta de entrada para muitas outras. Nesse sentido, é uma satisfação ver que depois de vinte e três anos, ainda estamos experimentando caminhos, ainda abrindo portas, ainda vislumbrando estar aceitos entre as modalidades linguagens de dança formais, acadêmicas ou não. E isso é muito satisfatório. Eu acho que é um prêmio para a dança de rua, além da Companhia Eclipse. E eu gosto de falar um pouquinho. Então vou falar um pouco mais. Dentro dessa história, fui convidado para ser avaliador de alguns editais, e foi ali que entendi que o processo é mais complexo do que parece. Dentre os editais que participei, havia no mínimo cinco avaliadores, cada um de uma região. Cada um avalia os mesmos editais, e, no final, vocês se encontram. Cada um dá o seu parecer. E neste parecer, você seleciona os mais votados entre todos. Não há como o meu gosto pessoal e particular prevalecer. Ele precisa estar entre os mais bem avaliados pelos outros avaliadores, e daí sim gerar toda uma discussão sobre os premiados. Então, justo, nunca vai ser “a gente sempre quer mais prêmios para mais coletivos, que seja mais diverso”. Mas, no que eu participei, vi como algo muito justo, muito aberto e pontual. Quem foi avaliado, foi premiado ali naquele momento. No segundo momento, de repente, o mesmo projeto não seria aprovado ou avaliado da mesma forma por outro grupo de avaliadores. O principal que eu digo para todo mundo é: tente se formalizar, se for possível, se organizar documentalmente, e participar do máximo de oportunidades possíveis. Isso vai ajudar a acertar a mão e vai dar certo.

Ana Cristina Ribeiro: Falando de editais, acho que tem a ver com o nosso próximo eixo também, que é o espetáculo *Afrokosmos*²². Ele recebeu a maior nota no Proac

²² AFROKOSMOS teaser <https://www.youtube.com/watch?v=UphGn2LrXAw>. Acesso em: 04 out. 2025.
Acesso em: 04 out. 2025.

Produção de Dança de 2021²³, se eu não me engano, e teve vários atravessamentos. Inicialmente era um projeto nacional, que depois teve atravessamento da França com o prêmio no edital da Aliança Francesa. E, no meio do caminho, parte do elenco foi para a Noruega. Então ficou um espetáculo com o envolvimento de três países, com esse diálogo intercultural. Como foi isso? Quais foram os aprendizados desse trabalho, dessa obra afrofuturista? Quais foram os atravessamentos e sensações que essa produção quis tentar gerar no público? A gente sabe que a arte é subjetiva, que cada um vai sentir de uma maneira, mas onde a Cia Eclipse tentou chegar com o *Afrokosmos*?

Kico Brown: Continuando com a minha fala anterior, ser contemplado em um edital todo mundo quer. Mas o trabalho e a demanda que isso dá... socorro! Esse foi um exemplo da complexidade que um projeto pode tomar. Então, eu penso: como aprendizado, valeu... mas, socorro, foi realmente surreal. Depois de concluído, foi incrível, maravilhoso, depois de concluído, satisfação total. Mas o processo foi muito cansativo, muito difícil, de muita exigência mental, psicológica e criativa. Foi tipo assim: “Até onde vocês podem chegar com isso?” Foi bem isso. Inicialmente, o prêmio era de um edital do Governo do Estado de São Paulo, que já estávamos adaptados, não nos tiraria da zona de conforto. Aí, de repente, tivemos atravessamentos, como a Ana Cristina citou: da Funarte, do Centro Cultural da França, entre outras questões. Juntou-se isso com uma experiência anterior: conhecemos um artista francês, Jamzy²⁴, e foi potencializando tudo de tal maneira que foi fabuloso. Dentro da proposta do afrofuturismo, vieram algumas inquietações, algumas ansiedades que o elenco já tinha. O elenco da Eclipse é predominante de pessoas negras, com experiências individuais em *Dancehall*, Capoeira, *Krump* e outras vertentes. E queríamos dialogar diretamente, não só presencialmente, mas também nessa interlocução intercontinental. Tivemos duas pessoas do elenco um mês na França, trabalhando e dialogando com o Jamzy. Ao mesmo tempo, dois integrantes foram para a Noruega, e o restante do elenco e direção ficaram em Campinas, São Paulo. E tivemos que criar

²³ <https://storageproac.blob.core.windows.net/uploads/Edital-04-2021.pdf>. Acesso em: 04 out. 2025.

²⁴ https://www.instagram.com/jamzy._/. Acesso em: 04 out. 2025.

essa interlocução verbalmente, via falas, vídeos... Teve vídeo que trouxe a Torre Eiffel, espaços de Paris, junto às intérpretes da Noruega, e o elenco atuando no espaço cênico no teatro fazendo toda essa parte audiovisual. Se não fosse o amadurecimento do elenco, teríamos dado nó nas próprias pernas. Mas foi fabuloso. Esse amadurecimento trouxe segurança de palco, presença de palco, que deixa pronto para praticamente tudo. Criamos inclusive um vídeo com teatro de sombras que foi colocado no trabalho. Foram muitas conversas, muitas formas diferentes de fazer arte. A proposta *Afrokosmos*, o afrofuturismo, trouxe muita reflexão sobre os antepassados, sobre de onde viemos e, principalmente, para onde vamos. O que podemos fazer com essa experiência e com esse caminho que estamos traçando ao longo das nossas vidas? O que podemos atingir com a dança de rua? Eu penso que a Cia Eclipse está trazendo dúvidas, indagações, possibilidades, aquele leque de caminhos que se pode seguir, eu vejo mais como questionamentos do que como afirmações. O caminho da Cia Eclipse é de falar: podemos fazer isso? Sim, podemos. O que não podemos fazer? É isso o que vamos tentar. É esse caminho, e o que os atravessamentos nos trouxeram oportunidades de amadurecer, abrir possibilidades e instigar novos artistas. Esse é o nosso anseio.

Ana Cristina Ribeiro: O *Afrokosmos* teve uma circulação online, teve uma circulação presencial, e o restante da circulação foi virtual a gente deixa o teaser e acompanhar.

Daniel Santos Costa: Maravilha. Kico, nós vamos para o último bloco. Vamos precisar de muitos momentos para ouvir essa trajetória riquíssima e de muitos atravessamentos. Te ouvindo, fui escrevendo e fiquei imaginando uma nuvem de palavras, tantas frentes, tantas experiências. É processo de formação, um processo de embate para estar à frente, no desenvolvimento de um campo, das linguagens... A partir das escolhas, desses aspectos da produção cultural, à frente da Confederação, da Federação Paulista de *Breaking*. Você trouxe uma palavra, que Ary te trouxe que é a persistência. Eu vou ficar com essa imagem, gosto de pensar as coisas também enquanto imagem. E ao ouvir me veio a imagem da persistência. E, por fim, deixo esse espaço final para você trazer outras coisas que acha que faltaram. Sobre perspectiva, a

ideia de futuro, fazendo desde hoje também. Mas quais são os próximos passos e sonhos da Cia Eclipse? Como vocês enxergam o futuro das “danças urbanas” no Brasil, dentro dos campos artístico, educacional e esportivo?

Kico Brown: Vamos lá. Na minha trajetória, tive diversos momentos: do *underground* ao educacional e ao *mainstream*. Vejo as “danças urbanas” cada vez mais presentes, mais potentes ainda nesses lugares. Pessoalmente, dei muitas aulas em Centro de Referência e Assistência Social (CRAS), núcleos de menores, ONGs, projetos sociais diversos, em academias simples e grandes, estúdios de dança dos mais locais nos bairros, nos maiores estúdios, não só no Brasil, mas fora dele. Esse lugar de Jogos Olímpicos, Copa do Mundo, Las Vegas, e agora estamos buscando outras possibilidades que vêm pela frente. Primeiramente, vejo as “danças urbanas”, a Cultura *Hip-hop* e a dança de rua ocupando todos esses lugares com mais merecimento, com mais pertencimento. Não só pela capacidade dos fazedores, que ao longo do tempo de capacitação. Hoje, temos diversas pessoas buscando a formação acadêmica, mestrado, doutorado e, em breve, pós-doc. Eu era um dos primeiros da área com formação acadêmica, hoje isso é comum em todos os estados, temos pessoas formadas e buscando ir além. Dentro da Cia Eclipse, o nosso caminho, o que estamos buscando, além de manter o que fazemos hoje, que é muito importante, temos isso em mente manter o que já fazemos cada vez mais consolidado. Mas buscando uma turnê internacional, uma vivência fora do Brasil, um pouco mais intensa. Exatamente para que os artistas motivem outros núcleos, os seus alunos, que eles estão iniciando, a falar: é possível. Porque quando a gente iniciou os pais do nosso elenco falavam, “olha vai arrumar um emprego vai fazer outra coisa, se tá se divertindo, mas tá na hora de pagar as suas contas”. E hoje, aqueles mesmos pais olham para o nosso elenco, falam “meu filho é artista” e têm orgulho imenso de seus filhos. Então agora esses filhos estão buscando novos degraus para motivar e inspirar a geração que vem em seguida. Então é aumentar a qualidade do nosso fazer, dia a dia, estar em palcos maiores, sim. Porque não? Estar em outros espaços pouco utilizados pela dança de rua. Assim como nosso amigo Jamzy esteve conosco no espetáculo *Afrokosmos*, esteve na Ópera de Paris com

dança de rua, com *krump*²⁵. Por que não a Cia Eclipse? Por que não outros coletivos, podem estar ocupando o Teatro Municipal de São Paulo ou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ou outros teatros municipais que ainda hoje são distantes para a dança de rua? De uma forma frequente né, porque hipoteticamente, esporadicamente, uma vezinha teve alguém. É diferente de: assim como as outras linguagens frequentam assiduamente, porque não a dança de rua? É um degrau que temos pela frente a conquistar. Dentro das políticas públicas, é importante, eu vejo que, as políticas públicas também estão se aprimorando e possibilitando que coletivos que não teriam acesso a produções maiores, assim como a Cia Eclipse, a fazer que gerem investimento para produzir. Eu vejo que as políticas públicas estão se aprimorando e que tende a estimular jovens negros(as), periféricos(as), comunidades quilombolas, e outros a ascender a acessar possibilidade do fazer artístico reconhecido e consolidado na academia e em outros núcleos. Eu vejo que temos possibilidades também de buscar esses caminhos. Quero agradecer à Companhia Eclipse — primeira, segunda e terceira geração — à minha companheira de vida, Ana Cristina, importantíssima nesse processo, e a cada pessoa que cruzou nossa trajetória e deixou uma sementinha de confiança mesmo e falar: “pode ir eu acredito em vocês, vocês são muito bons, vocês podem”. Isso com certeza estimulou. As minhas experiências internacionais de ver espetáculos solos, duos, trios, coletivos em um momento em que não existia isso com tanta frequência no Brasil foi o que me deu e a fé da companhia em desbravar novos caminhos. Então eu vejo que, esses caminhos de persistência e de fé foi o que nos trouxe aqui, até hoje. Uma patrocinadora nova, recente com a gente, disse: “Como vocês aguentaram e duraram vinte e três anos sem apoio, sem patrocínio, dependendo de uma iniciativa ou outra?” E volto a palavra que o Daniel gostou: persistência e muita fé. Minha parceira Ana Cristina também reconheceu isso, mesmo após ter pensado em desistir: eu continuei persistente. Persistência é a palavra-chave.

Ana Cristina Ribeiro: É, Daniel, eu falei que já tinha desistido. Verdade, faz pouco tempo. São muitas camadas de atuação. Em uma delas, eu pensei: “Já tentei de tudo”, e o Kico continuou persistindo nessa última frente de trabalho — e conseguiu. Quero

²⁵ 2:08 Jamsy Noix <https://www.youtube.com/watch?v=9h9HP-VOJv4>. Acesso em: 04 out. 2025.

agradecer ao Kico pela fala. A gente conversa muito, mas é diferente quando aberto, e com a mediação de outras pessoas. Agradecer ao Daniel pela parceria, fortalecendo o intercâmbio entre universidades (UFU e UFPEL) e essas linguagens dentro de projetos de pesquisa acadêmica. Cada vez mais, recebemos alunos, alunas e alunes que dialogam com essas linguagens diversas. É muito bom trocar e fortalecer as redes. Outra palavra que a gente leva: manter forte os coletivos e valorizar o mútuo presente na nossa cultura. O *nós* é muito importante; sem o *nós*, não conseguimos caminhar.

Daniel Santos Costa: Também agradeço a parceria de vocês. Kico, por aceitar estar aqui e abrir esse debate, podemos continuar a conversa em outros âmbitos, e Cris, pela parceria também acadêmica, fortalecendo a possibilidade de dialogar. É necessário trazer essa discussão para dentro da universidade, refletir nos grupos e nas nossas ações. Parabenizo o trabalho de vocês enquanto Companhia, pela persistência, resistência e existência nesses vinte e três anos. Que venham muitos outros anos e processos.

Kico Brown: Nesse meu final, acho muito importante agradecer à minha mãe, que foi uma apoiadora incondicional. Mesmo quando tudo dava errado, ela dizia: “Se você acredita, eu acredito”. Isso me ajudou demais. Porque no mínimo eu não tinha que me preocupar com local para comer, beber e dormir, podia dar certo, podia dar errado, podia ter dinheiro, podia não ter, a minha mãe sempre estava lá, me dando suporte. No segundo momento, agradecer a um grande amigo, que se tornou amigo da vida, Benê Black, que conheci na faculdade, foi o primeiro grupo já pensando danças urbanas, antes disso eu não conhecia danças urbanas, no cenário nacional muito menos, antes disso era underground, na quebrada com os amigos. Quero agradecer à Ana Cristina, parceira de vida, que fez parte do primeiro grupo na faculdade, depois desse chamado Grupo Campinas Street Dance, veio *Hip Street Hop*, e, só depois, veio a Cia Eclipse, com nome, plano de negócio e plano de trabalho. O Eclipse nasceu após um ano subindo e descendo ruas, pensando no que poderia fazer com minha experiência de vida. Deixo isso como inspiração: para quem está assistindo, procura o que ama, o que faz bem, o que faz os olhos brilharem, o que faz ignorar sábado,

domingo e feriado. Agradeço o convite, a paciência de todos que participaram do processo: professores, alunos(as), elenco. E agradecer a Deus. E támo junto. Beijo no coração.



QRCode Entrevista completa com Kico Brown (02/09/2025)

Canal Youtube: Corpo e Diásporas Performativas

<https://www.youtube.com/watch?v=ETm3IQGTWuY>



DOI: 1014393/issn2358-3703.v13na2026-12

**IMPROVISACÃO EM DANÇA NA EDUCAÇÃO BÁSICA:
UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA COM ESTUDANTES DO ENSINO
FUNDAMENTAL**

**IMPROVISACIÓN EN DANZA EN LA ENSEÑANZA BASICA:
UNA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA CON ESTUDIANTES DE LA
EDUCACIÓN PRIMARIA**

**DANCE IMPROVISATION IN PRIMARY EDUCATION:
A PEDAGOGICAL EXPERIENCE WITH STUDENTS OF ELEMENTARY
SCHOOL**

Rafael Gouveia Bueno¹

<https://orcid.org/0000-0002-2877-7634>

Daniel Santos Costa²

<https://orcid.org/0000-0003-3733-471X>

RESUMO

Este estudo analisa o potencial da dança como ferramenta pedagógica no ambiente escolar, destacando sua contribuição para a criatividade, interpretação e liberdade de movimento das crianças. A pesquisa explora abordagens contemporâneas aplicadas às aulas de dança em uma escola pública de tempo integral de Itumbiara (GO), com alunos do ensino fundamental. Fundamenta-se em articulações práticas e teórico-metodológicas com autores que investigam a dança na escola, especialmente aqueles que exploram a improvisação como recurso criativo e pedagógico. Com essa abordagem, os artistas-docentes assumem papel ativo na construção do conhecimento,

¹ Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Estácio de Sá. Licenciado em Educação Física pelo Instituto Luterano de Ensino Superior de Itumbiara. Professor de Dança da Rede Municipal de Ensino de Itumbiara-GO. E-mail: rafaelgbueno@yahoo.com.br.

² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente efetivo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na carreira do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), atua na Escola de Educação Básica – Colégio de Aplicação (ESEBA/UFU). Integra o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e o Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes), vinculados ao Instituto de Artes (Iarte/UFU). Possui formação em Dança, Teatro, Pedagogia e Educação Especial. Atua como bailarino, ator, professor e pesquisador, desenvolvendo práticas e investigações que articulam artes da cena, educação, corporeidade, inclusão e processos formativos, com ênfase nas pedagogias críticas e no diálogo entre criação artística e contextos educativos. Pós-doutorando em Educação (PPGED - FAGED - UFU). E-mail: grdcosta@gmail.com. Site: <http://www.danielcosta.art/>.

atravessados por experiências singulares no contexto educacional. Por fim, apresenta uma experiência que dialoga com desafios e possibilidades da dança na educação básica.

Palavras-chave: Dança, Educação básica, Experiência pedagógica, Ensino de dança, Improvisação em dança.

RESUMEN

Este trabajo hace un análisis de la potencia de la danza como herramienta pedagógica en el ambiente escolar, sobre todo por su contribución en lo que concierne la creatividad, la interpretación y la libertad de movimientos de los niños. La investigación explora abordajes contemporáneos durante las clases de danza de una escuela pública de turno completo en Itumbiara (GO), con alumnos de la primaria. Las fundamentaciones prácticas y teórico-prácticas están articuladas con autores que investigan la danza en la escuela, especialmente aquellos que recurren a la improvisación como recurso creativo y pedagógico. A partir de esta mirada, los profesores-artistas asumen un rol activo en la construcción del conocimiento, atravesados por experiencias singulares en el contexto educativo. Por fin, presenta una experiencia que dialoga con los desafíos y posibilidades de la danza en la enseñanza básica.

Palabras clave: Danza, Educación básica, Experiencia pedagógica, Enseñanza de la danza, Improvisación en danza.

ABSTRACT

This article analyzes dancing as a potential tool for pedagogical aims, in the school environment, emphasizing its contribution to creativity, interpretation, and freedom of movement of children. This research explores contemporary approaches applied to dance classes at a full-time public school in Itumbiara (GO), with students at elementary school. It is based on practical and theoretical-methodological articulations with authors who investigate dance in schools, especially those who explore improvisation as a creative and pedagogical resource. Through this approach, artist-professors becomes operative in the knowledge construction, crossed by a singular experience in the educational context. At last, introduces an experience with dialogues with challenges and possibilities of dance during the primary education.

Keywords: Dance, primary education, Pedagogical experience, Dance teaching, Dance improvisation.

Introdução

A dança, enquanto componente curricular, pode ser trabalhada no ambiente escolar, da educação básica, com alunos de diferentes etapas de ensino e distintas faixas etárias, proporcionando um desenvolvimento tanto de habilidades motoras

quanto cognitivas, além de resgatar valores culturais. A dança na escola pode levar o/a estudante a vivenciar seu corpo em múltiplas dimensões, ampliando seus conhecimentos através de uma relação consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

A dança, muitas vezes, se limita a apresentações em eventos escolares ou à reprodução de modelos amplamente difundidos pela mídia. Para transformar essa realidade, acreditamos na riqueza de conteúdos e possibilidades que podem ser explorados no contexto escolar. É fundamental apresentar e discutir propostas pedagógicas que ampliem as bases conceituais e procedimentais da dança na educação, contribuindo não apenas para o aprendizado dos alunos, mas também para a formação de professores capacitados a integrar essa linguagem artística ao currículo escolar de forma significativa.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais da Educação Física, a Dança é contemplada dentro do bloco "Atividades rítmicas e expressivas", que abrange manifestações da cultura corporal caracterizadas pela intenção de expressão e comunicação por meio de gestos. Além disso, esse bloco destaca a importância dos estímulos sonoros como referência para o movimento corporal, englobando tanto as danças quanto as brincadeiras cantadas (Brasil, 1997).

Por outro lado, nos Parâmetros Curriculares Nacionais da Arte (1997), a Dança é reconhecida como uma das linguagens artísticas, ao lado das Artes Visuais, Música e Teatro. Assim como as demais formas de expressão artística, sua finalidade é promover o desenvolvimento integrado do aluno. A experiência motora proporcionada pela dança possibilita a observação e análise das ações humanas, contribuindo para a construção da expressividade, que se estabelece como fundamento da criação estética.

Além dos destaques vinculados aos Parâmetros Curriculares Nacionais, a Lei 13.278/2016 inclui as Artes Visuais, a Dança, a Música e o Teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica. Essa legislação altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – Lei 9.394/1996), estabelecendo um prazo de cinco anos para que os sistemas de ensino promovam a formação de professores, garantindo a implementação desses componentes curriculares no ensino infantil, fundamental e médio.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), promulgada em 2017, é um documento normativo que define um conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais para todas as etapas da Educação Básica. Sua principal finalidade é orientar os currículos dos sistemas e redes de ensino em todo o Brasil. Assim como os Parâmetros Curriculares Nacionais, a BNCC contempla a Dança como conteúdo nos componentes curriculares Educação Física e Arte, dentro do eixo *Linguagens e suas tecnologias*.

De acordo com Gasparelo, Kronbauer e Gomes (2018), a interdisciplinaridade é uma ferramenta essencial para a dança, promovendo interlocuções entre diferentes áreas do conhecimento e ampliando sua representatividade dentro e fora do ambiente escolar. Em vez de ser objeto de disputas territoriais, a dança deve ser reconhecida como uma área específica do saber, dada sua multiplicidade e sua importância na formação de sujeitos críticos, autônomos e socialmente engajados.

Ao integrar a dança à educação, permite-se que o educando desenvolva o domínio do próprio corpo, aprimorando suas habilidades motoras, explorando novos espaços e formas de expressão, superando limitações e enfrentando desafios nos âmbitos motor, social, afetivo e cognitivo (Verderi, 2009). Os conteúdos propostos para a dança na escola estão relacionados à criatividade e à expressão, emergindo do corpo em comunhão com outros corpos, sem a exigência de um estilo específico. Barreto (2005) evidencia que essa abordagem pode minimizar processos de discriminação e exclusão, contribuindo para a formação de indivíduos mais equilibrados em suas formas de pensar, agir e sentir.

Marques (2010) estabelece um diálogo entre a dança e as ideias pedagógicas de Paulo Freire³. O educador propõe que a prática educativa seja consciente, crítica e, sobretudo, transformadora. Nesse sentido, ele diferencia duas formas fundamentais de interação com o conhecimento e com o mundo: os contatos e as relações. Os contatos são superficiais, reflexos e não transcendem, enquanto as relações são reflexivas,

³ Paulo Freire (1921–1997) foi um educador e filósofo brasileiro, reconhecido mundialmente por sua proposta de pedagogia libertadora. Em obras como *Pedagogia do Oprimido* (1970), propôs uma educação baseada no diálogo, na consciência crítica e na transformação social, rompendo com métodos tradicionais e autoritários de ensino.

dialógicas e capazes de gerar transformações significativas. Com base nessa distinção, é possível refletir sobre os impactos da prática pedagógica na educação em dança:

Professores, gestores, aulas, pais e artistas que sugerem e estabelecem e proporcionam apenas contatos entre a dança e a educação, dificilmente estarão contribuindo para a construção da cidadania transformadora potencializada no ensino de dança. Os contatos são individuais, pontuais, auto-centrados – passivos e reprodutores. Os contatos, dificilmente transformam. Ao contrário do estabelecimento de contatos, afirma Paulo Freire, a busca de estabelecimento de relações são eminentemente dialógicas, plurais – participantes e criativas. As relações proporcionam aprofundamento, ampliação, crítica e transformação do conhecimento. As relações dificilmente não transformam (Marques, 2010, p. 30-31).

Nesta pesquisa, a arte e a dança são abordadas a partir da vivência e da experiência. Larrosa (2014) considera a experiência um elemento essencial no campo pedagógico, reivindicando-a como um saber frequentemente subestimado pela filosofia e pela ciência. Para ele, a experiência se define como a forma de existir no mundo de um ser que se percebe em sua corporeidade, finitude e interação com o tempo, o espaço e os outros. Esse saber da experiência é subjetivo e indissociável de quem o vivencia, o que se conecta diretamente à prática docente.

Dewey (2010), por sua vez, define arte como experiência e linguagem, ressaltando que toda criação artística envolve um processo de fazer e criar. A arte utiliza materiais físicos, como o corpo ou elementos externos a ele, produzindo manifestações visíveis, audíveis ou tangíveis. Para que uma obra seja verdadeiramente artística, precisa também ser estética, pois a participação em experiências estéticas contribui para lapidar a imaginação e o poder criativo do indivíduo.

Nesse contexto, é fundamental que a escola conte com docentes capazes de despertar a sensibilidade dos alunos, orientar suas emoções e canalizar seus interesses, promovendo experiências pautadas pela qualidade estética. A/O docente, sob a ótica de Dewey, deve estar profundamente imerso nas tradições artísticas e seu contexto contemporâneo, reconhecendo os produtos culturais como expressões da vida cotidiana das sociedades em que são produzidos. Além disso, é essencial que compreenda que todo indivíduo, quando inserido em contextos carregados de

significado, pode tornar-se fazedores/produtores de arte, experimentadas em seu próprio processo.

As reflexões de Dewey também destacam que a arte e a estética devem atravessar todas as atividades escolares, não podendo ser limitadas a um único momento da rotina letiva reservado aos conteúdos materiais e processos artísticos (Andrade; Cunha, 2016). Com base nessa perspectiva, buscamos compreender como o corpo é concebido no contexto da escola de educação básica, quem são os sujeitos que nela atuam e de que modo é possível mediar a construção do conhecimento a fim de provocar experiências sensíveis nesse espaço.

Buscamos, assim, uma compreensão da educação como um processo criativo, permeado por docentes que também são artistas e que desempenham seu papel de forma unificada, promovendo um ambiente de aprendizagem que valoriza a experiência, a sensibilidade e a transformação tal qual a premissa CORPO-FESTA alicerçada em Costa (2018).

Nossas vivências com a dança contemporânea sempre nos inspiraram e orientaram nossos estudos e práticas. Em nossa trajetória de formação, despertou-se um interesse crescente pela improvisação, o que nos levou a aprofundar conhecimentos sobre suas técnicas, composição coreográfica a partir da improvisação e composição em tempo real. A escolha da improvisação como foco desta pesquisa justifica-se por sua potência em estimular a expressão autêntica, a criatividade e a autonomia dos corpos em movimento. Essa prática permite que os estudantes explorem possibilidades expressivas de forma espontânea e singular, favorecendo processos pedagógicos mais abertos, dinâmicos e participativos. A improvisação, assim, estimula o protagonismo e o desenvolvimento integral, configurando-se como ferramenta essencial para a construção de aprendizagens significativas na dança.

Improvisação em dança

A improvisação na dança vai muito além da ideia comum de agir sem planejamento; trata-se de uma abordagem pedagógica essencial que articula corpo, tempo, espaço e presença, promovendo uma escuta ativa e sensível ao momento. Neste estudo, exploramos a improvisação como linguagem, processo e metodologia de ensino,

evidenciando seu potencial para produzir conhecimento sensível e estimular experiências estéticas, éticas e políticas. Entendida como criação em tempo real, a improvisação desafia o intérprete a estar plenamente presente, abrindo-se ao inesperado e às interações com o outro e com o ambiente.

Do ponto de vista pedagógico, a improvisação opera como técnica, poética e ferramenta formativa, possibilitando aos estudantes o desenvolvimento da autonomia, da criatividade e do pensamento crítico. Ao integrá-la às práticas educativas, promovemos um deslocamento de paradigmas e reforçamos sua potência como um instrumento de liberdade e transformação, ampliando as possibilidades expressivas e reflexivas no ambiente escolar e articuladas ao contexto educacional mencionado.

No uso cotidiano, a palavra "improvisar" costuma estar associada a ações realizadas de forma repentina, sem preparação prévia, como uma solução rápida diante de imprevistos ou falhas no que havia sido planejado. Nesse sentido, o improviso surge como alternativa emergencial, não como intenção ou objetivo final. No entanto, nas artes, a improvisação ocupa um lugar central, podendo ser parte essencial do processo criativo ou mesmo configurar-se como a própria obra. Em qualquer linguagem artística, o ato de criar envolve experimentações e múltiplas tentativas, nas quais a subjetividade e a espontaneidade do artista se manifestam com intensidade, abrindo-se às possibilidades do instante presente (Santinho; Oliveira, 2013).

Passos (2015) destaca que, embora comumente se pense que improvisar seja fazer qualquer coisa, a ausência de planejamento não implica arbitrariedade. Toda improvisação segue regras – ainda que implícitas ou não preestabelecidas. Como seres culturais, nossas criações são atravessadas por normas, valores e referências que orientam nossas ações, tornando impossível qualquer produção totalmente aleatória.

Assim, destacamos a premissa da autora, que entende que:

criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. Ser livre é uma condição estruturada e altamente seletiva, sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconscientes, e a valores (individuais e sociais) de uma época. Ao se criar, define-se algo até então desconhecido, interligam-se aspectos múltiplos e às vezes divergentes entre si. Mas nada é feito ao acaso, as criações são orientadas pelas opções possíveis a um indivíduo em um determinado momento. Quando improvisamos com música, desenho, dança, texto escrito ou falado, a lógica interna, consciente ou inconsciente, de

nosso ser se revela e molda o material da criação. O inconsciente, uma das dimensões da psique humana, possui elementos individuais relacionados à trajetória de vida e experiências do indivíduo, mas também possui aspectos coletivos, relacionados à própria trajetória da humanidade (Passos, 2015, p. 138).

É fundamental compreender o significado da improvisação no contexto da dança pós-moderna, onde é amplamente reconhecida como um processo em que criação e execução ocorrem de forma simultânea, livre e espontânea. Para muitos autores, trata-se de uma prática investigativa, voltada à experimentação de novas formas de organizar o movimento dentro de propostas definidas, ou ainda como criação de um evento sem planejamento ou acordo prévio. Embora presente desde os primórdios da dança, a improvisação passou por importantes transformações ao longo do século XX, adquirindo novas funções e formas de aplicação. Nos Estados Unidos e na Europa, desenvolveu-se com características distintas, refletindo diferentes abordagens dentro da dança moderna e contemporânea. Nesse panorama, a improvisação tornou-se um símbolo de liberdade e espontaneidade (Muniz, 2004). Martins (2003) aponta que ela é utilizada tanto na criação coreográfica — integralmente ou em partes — quanto como recurso pedagógico por professores e companhias profissionais, servindo para preparar intérpretes ou gerar material coreográfico. Em alguns casos, é assumida como espetáculo em si, e não apenas como etapa do processo criativo tal como podemos observar nas ideias de Mara Guerreiro (2008, p. 14).

A improvisação pode ser assumida como um modo compositivo da dança, visto que é um dos modos de organizar espaço-temporalmente os movimentos para a cena. Sua distinção em relação a outros modos compositivos está em sua condição imprevista, pois não conta com uma composição previamente elaborada. Enquanto para outros modos compositivos da dança, as ações, encadeamentos, dinâmicas, entre outros componentes de uma composição, são selecionados e organizados em estruturas definidas, indicando ordenações a serem seguidas, na improvisação as escolhas de movimentos e composição são realizadas em cena, sem uma pré-determinação acerca de seu desenvolvimento e configuração.

Silva e Ramos (2015) apontam a improvisação como um campo de estudo transdisciplinar, abordado por áreas como Psicologia, Linguística, Educação e, especialmente, as Artes. No âmbito artístico, e em particular na Dança, a improvisação tem gerado produções conceituais e práticas relevantes. Para os autores,

vivenciar a improvisação é colocar-se em estado de pesquisa, com atenção e percepção ampliadas, buscando relações com o outro e com o ambiente, transformando essas interações em material cênico. De modo geral, os estudos sobre improvisação em dança se organizam em três eixos principais: como ferramenta de formação de bailarinos, como técnica de atuação — individual ou coletiva — e como poética de criação da cena.

Pensar a improvisação e os processos colaborativos de criação como práticas situadas no espaço da experiência implica reconhecer a experiência como fundamento para a compreensão da improvisação enquanto prática da liberdade no contexto da dança. Se a liberdade é condição ontológica da ética, e a ética se realiza como prática da liberdade, improvisar torna-se um ato que mobiliza o ser psicofísico a se abrir ao desconhecido, operando transformações pessoais e políticas. Cada experiência de improvisação é única e se constitui como um evento que constrói saberes no instante em que acontece, sendo profundamente atravessada pelo ambiente e suas condições. Nas vertentes da improvisação oriundas da dança pós-moderna, um dos princípios mais valorizados é o de desenvolver uma escuta ampliada, sensível ao espaço, buscando uma integração entre corpo e ambiente por meio da exploração de suas potencialidades e do cultivo de um estado de presença aberto às possibilidades do momento (Muniz, 2014).

Pensar a improvisação em dança articulada à criação em cena exige um deslocamento de paradigma tanto do intérprete-criador quanto do espectador, uma vez que a composição em tempo real implica estabelecer conexões instantâneas com o presente da ação. Trata-se de uma construção conjunta de imagens e signos, em que bailarino e público dialogam em um entrelaçamento de memórias e projeções. Compor em tempo real exige não apenas ação e proposição, mas também escuta, generosidade e exposição do corpo como agente de discursos políticos, sociais e culturais (Mundim; Meyer; Weber, 2013).

Ainda que próximas, improvisação e composição em tempo real não se confundem: a primeira pode ocorrer sem espectador, enquanto a segunda se constitui como obra em si, sendo escrita e lida diante do público. Em ambas, o movimento nasce do corpo no instante presente, mas, na composição em tempo real, essa emergência é

moldada pela presença do outro, tornando o aqui e agora o próprio palco da criação como podemos observar a seguir:

Experenciar a improvisação e a composição em tempo real é abrir espaço de interação, de diálogo, de intercâmbio, de percepção intensa, de criação. É como saltar de paraquedas: ter controle e perder controle, colocando-se aberto aos sentidos. É permitir-se o gozo e a frustração e, com base nessas ações, em princípio individuais, compartilhar os sentidos, exercitar ou desconstruir o outro por meio das relações que se estabelecem. A escrita e a leitura do movimento na improvisação, portanto, ocorrem simultaneamente, em estado de risco, nas possibilidades de falência e desestruturação de territórios de poder, na descentralização do eu, na prática profunda da experiência que isso pode gerar. [...] Os sentidos da experiência, na improvisação em Dança Contemporânea, ocorrem no próprio fazer, constroem-se e são reconhecidos enquanto se dança. Na composição em tempo real, as leituras sempre ocorrem de modo subjetivo, no entanto, a escrita deve ser objetiva. A concretude dos movimentos desenha o texto, com base na consciência de quem o escreve sobre o que diz, como diz, de onde diz e pra quem diz (Mundim, 2017, p. 138-139).

Ao relacionar improvisação em dança e pesquisa, Midgelow (2018) propõe que a pesquisa artística seja compreendida como um caminho em que o conhecimento é articulado na própria prática. A improvisação, nesse contexto, configura-se como um modo crítico de investigação, no qual o saber é gerado e compartilhado de maneira incorporada, emergente e verdadeiramente espontânea. Assim como em toda pesquisa, a improvisação se fortalece por meio de processos reflexivos, sendo necessário que essa reflexividade ocorra simultaneamente à percepção. O improvisador, ao dançar, opera em um estado elevado de atenção e consciência, atento à materialização de sua dança e às estruturas e ações que emergem a cada instante. Como pesquisador, ele desenvolve e se apropria de conhecimentos diretamente vinculados a uma investigação corporificada.

O poder da dança contemporânea e, em especial, da improvisação, reside na capacidade de levar ao limite a experiência como acontecimento, tanto para o dançarino-improvisador quanto para o espectador. Nesse contexto, a dança atua como força transformadora, afetando e modificando a consciência e a percepção, sincronizando corpo e pensamento em um fluxo contínuo de forças.

A experimentação se estabelece como um processo privilegiado de criação e aprendizado, no qual o improvisador "se expõe continuamente, nutrindo a dança que cria com os afetos que o atravessam de diferentes maneiras, criando uma linha de

continuidade que lhe permite fabricar potências para si" (Gouvêa, 2012, p. 112). Esse pensamento dialoga com as reflexões de Leite (2012), que ampliam a compreensão da improvisação enquanto prática de envolvimento sensível e construção estética como observa-se abaixo:

O que eu penso quando estou improvisando? Nada. Apenas sinto. Pois improvisar é sentir. E sentir é querer improvisar mais e mais... Até que o meu corpo me conduza, quase que involuntariamente, a improvisar mais uma vez, só se calando na hora de começar de novo (Leite, 2012, p. 1).

A partir da compreensão dos fundamentos históricos e conceituais da improvisação em dança, torna-se possível vislumbrar suas potências no campo da educação. Ao reconhecer a improvisação como uma prática que estimula a escuta sensível, a espontaneidade e a criatividade, percebe-se sua afinidade com os princípios de uma pedagogia que valoriza o sujeito em sua inteireza. Essa perspectiva abre caminho para pensar a improvisação não apenas como linguagem artística, mas como ferramenta pedagógica capaz de favorecer processos de aprendizagem mais significativos. Nesse contexto, o próximo tópico apresenta experiências e abordagens que evidenciam como a improvisação pode ser integrada ao cotidiano escolar, contribuindo para a formação estética, ética e relacional dos estudantes.

Experiências pedagógicas com a improvisação

A improvisação pode ser considerada um recurso pedagógico, assim como o jogo e a brincadeira. Ambos podem ser meios para se chegar à dança ou possibilidades de transformar a brincadeira em dança. A improvisação em dança apresenta muitos elementos de uma atividade de jogo, por seu caráter de experimentação e espontaneidade. Pode ser que haja o estabelecimento de regras, delimitando uma trajetória no espaço, uma qualidade de movimento, e até sequências e roteiros predefinidos. Dessa forma, a improvisação em dança pode contribuir com a imaginação, a criatividade e a expressão, buscando um conhecimento amplo das possibilidades de movimento, do espaço e da consciência corporal (Andrade; Godoy, 2018).

Com tantas possibilidades e riquezas que a prática da improvisação pode propor, sua aplicação na educação pode ser muito útil no que diz respeito ao aprendizado da dança. Ela pode ser usada no processo de consciência corporal, no processo criativo, como processo ou como finalidade; pode colaborar na observação e análise ativa do movimento estruturado; pode desenvolver rapidez de raciocínio para a cena; facilitar a descoberta de novos movimentos, descrystalizando corpos enrijecidos; possibilitar interação entre integrantes de um grupo e colaborar em muitos outros aspectos do processo educativo. Além disso, lembrando que improvisar é criar, a improvisação colabora diretamente com a criatividade de quem a pratica, transformando o indivíduo a cada momento, na medida em que atua diretamente em seu corpo, que é memória viva (Santinho; Oliveira, 2013, p. 59).

Vilas Boas (2012) nos apresenta uma experiência a partir da improvisação como proposta de iniciação à dança com crianças entre sete e dez anos de idade. Aborda procedimentos metodológicos que permitem a participação concreta da criança na elaboração de seu próprio aprendizado em dança. As aulas de dança pautadas na improvisação demonstram que é possível oportunizar às crianças um conhecimento sensível em dança e a construção de uma experiência estética autoral. Logo,

o processo de aprendizado de dança a partir da improvisação é uma maneira de proporcionar à criança um conhecimento em dança em que seus conhecimentos prévios, sua estrutura corporal e seus desejos são observados e respeitados. Desse modo, a criança participa de forma ativa da construção do seu conhecimento em dança por meio da investigação de movimentos, sem que existam padrões específicos a serem perseguidos (Vilas Boas, 2012, p. 68).

Miller (2012) aplica a técnica Klauss Vianna para o público infantil, abordando o ensino de dança e educação somática para crianças, fundamentada em experiências e vivências com alunos de cinco a doze anos. O foco é na pesquisa do movimento consciente a partir do uso da improvisação com procedimentos lúdicos, o que evidencia a fertilidade desse trabalho em um contexto infantil. A proposta é preservar a espontaneidade de movimento da criança, sem oferecer sequências coreográficas prontas, mas estimulando-a a incorporar a dinâmica de investigação do movimento ao dançar. Trabalha com a improvisação tanto em aula como em cena, tornando possível a construção de um corpo cênico.

Dentro do projeto “Corpo e(m) movimento”, Silva (2017) desenvolveu um trabalho focado no estudo do movimento dançado e na improvisação durante três anos em uma escola de Uberlândia com alunos do ensino fundamental associado à pesquisa

do grupo Dramaturgia do Corpore espaço. Acredita que estudos de movimento associados à improvisação em dança colaboram nos processos de formação de crianças e jovens, sendo que a atenção do ser dançante deve ser sensível, relacional e criativa. A atenção sensível envolve vivenciar a sensibilidade como experiência educativa, a capacidade de observação do educador para perceber as necessidades de intervenção com as crianças, em que o direcionamento da atenção estivesse no cuidado de si ou do outro. Desenvolver a atenção relacional na dança é buscar estabelecer relações mais sensíveis e refinadas com o próprio movimento, o outro ou o entorno. Já a atenção criativa está voltada para aquilo que se pode fazer, tornando possível criar e compor, oportunizando a construção de conhecimento. Durante o processo, as crianças foram compreendendo que podem criar e que isso pode ser muito agradável, não houve tempo hábil para um amadurecimento desse saber, mas aconteceu um despertar.

Principiamos, com as crianças, o entendimento de que improvisar não é fazer qualquer coisa, que dançar não é apenas ter a capacidade de se mover ao som de uma música, que compor não é unicamente juntar as “peças” de algo que conheço, que escolho. O conhecimento e a capacidade de criar existem como potência no ser humano, entretanto, precisam de certa dedicação para acontecer; principalmente se estiverem relacionados a um tipo de saber específico, a uma área de conhecimento (Silva, 2017, p. 67).

Inspirados nesses referenciais e movidos pelo interesse de trabalhar com a dança contemporânea e a improvisação na escola de educação básica, desenvolvemos propostas pedagógicas de improvisação dentro das aulas da oficina de Dança oferecidas em uma escola pública de tempo integral de Itumbiara (Goiás) com grupos de alunos do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental, com faixa etária entre seis e onze anos.

A escola conta com um total de 405 (quatrocentos e cinco) alunos, no período integral, do Pré I ao 5º ano do Ensino Fundamental. A escola atende basicamente a comunidade rural, uma vez que a Prefeitura disponibiliza o transporte escolar para trazer os alunos à escola. E neste ínterim, procura manter um diálogo diário com a clientela como forma de detectar e conhecer o que os alunos trazem de cultura e, a partir deste diálogo, são organizadas atividades que atendam e valorizem a cultura e os conhecimentos trazidos pelos alunos da zona rural.

Nesta escola de tempo integral, as disciplinas obrigatórias são realizadas no período matutino com os professores regentes. Já no período vespertino ocorrem as oficinas com professores específicos, que são divididas entre oficinas obrigatórias, com todos os alunos das turmas e oficinas por aptidão, nas quais os alunos são divididos em grupos. A oficina de Dança é de aptidão, e os alunos podem optar por participar dela ou escolher entre outras atividades, como Xadrez, Canto Coral, Teatro, Informática Educacional, Jogos e Brincadeiras.

As aulas/experiências desta pesquisa foram baseadas nas atividades de improvisação propostas por Santinho e Oliveira (2013) na obra *Improvisação em dança*, e Sá e Godoy (2009) na obra *Oficinas de dança e expressão corporal para o Ensino Fundamental*. Tais atividades foram adaptadas para a realidade dos alunos e da escola em que foram desenvolvidas, além de sofrerem as modificações que achamos necessárias ao serem conduzidas. Foram realizadas e analisadas três aulas/experiências com cada um dos oito grupos de alunos do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental (agrupados por faixa etária) durante o mês de setembro do ano de 2019.

Experiência 1: Bonecos em movimento

A primeira atividade trabalhou relaxamento e concentração, foi uma forma diferente de iniciar a aula, pois normalmente utilizava esse tipo de exercício no final das aulas. O objetivo era que os alunos se deitassem e voltassem a atenção para seu corpo, percebessem seu tamanho, peso e forma, para então iniciar a improvisação. Alguns alunos tiveram certa dificuldade para silenciar e ficar imóvel, mas através dos comandos e pedindo que fechassem os olhos fomos promovendo esse estado e a maioria conseguiu atender.

Ao atingir o relaxamento, solicitamos que iniciassem movimentos somente com os pés, ainda deitados, explorando o máximo de possibilidades possíveis. Pedimos que movimentassem as pernas e depois se sentassem, continuamos com a improvisação utilizando a cabeça, os ombros e os braços. Somente então demos o comando para ficarem em pé e novamente movimentar cada parte do corpo trabalhada. Percebemos que não tiveram muita dificuldade nessa atividade, durante todo o tempo fomos

incentivando que explorassem movimentos novos e não se preocupassem com o que o colega fazia.

Para a atividade “Bonecos de pano”, formamos duplas e explicamos o que deveriam fazer. Um deles seria o boneco de pano e o outro o manipulador, a ideia era que o boneco criasse um estado corporal disponível para que o colega conseguisse explorar suas articulações e possibilidades de movimentação. Depois de exemplificar a proposta com um dos alunos, colocamos a música para iniciar.

Após deixar que eles executassem a atividade por um tempo, fomos passando para observar as duplas de perto. Percebemos que alguns dos manipuladores se preocupavam com as duplas ao redor e tinham a tendência de repetir os movimentos. Então a todo momento dávamos comandos para que explorassem novos movimentos e se concentrassem no seu boneco, usando a criatividade. Atingindo o objetivo, pedimos para que trocassem as funções de boneco e manipulador, para que pudessem vivenciar o outro lado. Nesta proposta, trabalhamos sem movimentar as duplas pela sala de aula, eles exploraram a movimentação no seu lugar.

Figura 1 – Experiência 1: Atividade “Bonecos de pano”.



Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

Para finalizar a aula, realizamos a atividade “Trem do movimento”, na qual os alunos dispostos em fila, seguiam a movimentação que o primeiro da fila executasse. Inicialmente, nós realizamos o papel de condutor por um tempo, para então fazer a troca e passar a função para um dos alunos. De modo geral, poucos tiveram dificuldade ou negaram realizar a condução do trem, quando nós percebíamos que a criança que

estava na frente travava ou não conseguia, intervíamos dando sugestões e incentivando para que continuasse.

Figura 2 – Experiência 1: Atividade “Trem do movimento”.



Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

Experiência 2: Ganhando vida

Iniciamos a aula formando um círculo com os alunos de pé. Na primeira rodada cada aluno dizia para seu colega do lado: “Meu nome é... E o seu?” e assim percorremos toda a roda. Na segunda rodada pedimos para que os alunos ao dizerem seu nome acrescentassem movimentos para se apresentar. Em todas as turmas, os alunos não tiveram dificuldade em executar essas duas rodadas, já que os movimentos ainda eram rápidos e não precisavam necessariamente entrar na roda.

Continuando a atividade, explicamos que na próxima rodada os alunos não iriam se apresentar dizendo seus nomes, e sim através de movimentos e gestos no centro do círculo ao som de uma música. Percebemos nas primeiras aplicações que alguns alunos mais tímidos e retraídos ficaram ansiosos por estar em evidência dentro da roda, chegando a negar participar da atividade.

Adotamos então uma estratégia, aqueles que não quisessem entrar na roda e se apresentar poderiam se sentar na roda e observar, e aqueles que queriam participar ficassem de pé. Através do comando “troca”, aquele aluno que estava se apresentando finalizava e convidava outro colega que estivesse de pé para entrar na roda e dar continuidade, quem já tinha se apresentado se sentava. As trocas foram sendo feitas até todos se sentarem.

Nesse momento, realizamos uma roda de conversa para os alunos falarem da experiência de se apresentar no centro da roda e aqueles que não quiseram participar relataram seus motivos. De modo geral, a maioria dos alunos participou dessa etapa da atividade com sucesso e o motivo de não participar mais relatado foi a vergonha de se colocar em evidência.

Depois da conversa, realizamos a última rodada, na qual demos oportunidade para os alunos mais uma vez se movimentarem no centro do círculo com outra música mais agitada. Já percebemos um avanço nas formas de movimentação, pois tinham entendido a proposta, estavam mais soltos e apresentaram movimentos mais complexos. Damos também a oportunidade para aqueles que não participaram da rodada anterior e mudaram de ideia após observar os colegas e a conversa. Procuramos incentivar os alunos a participarem, mas sem forçar aqueles que se negaram a realizar a última parte da atividade.

Durante a realização dos movimentos pelos alunos, procuramos dar comandos para que utilizassem diferentes partes do corpo isoladamente ou combinadas, e o resultado foi muito satisfatório, pois apresentaram movimentos criativos. Em certos momentos, até precisamos pedir para tomarem cuidado pois queriam realizar acrobacias e movimentos mais complexos.

Figura 3 – Experiência 2: Atividade “Roda das apresentações”.



Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

Dando continuidade à aula, pedimos para que se espalhassem pela sala de aula e desfizessem o círculo. Na atividade “vontade própria”, deveriam escolher uma parte

do corpo para conduzir sua movimentação de modo livre por todo o espaço da sala. Como era uma atividade que não precisava ficar em evidência, praticamente todos os alunos participaram.

Após deixar eles experimentarem a proposta por um tempo, íamos pedindo para que trocassem a parte do corpo que conduzia os movimentos. E para finalizar, solicitamos que formassem duplas e que continuassem a movimentação comunicando as partes do corpo com seu colega, ou seja, tocando uma parte do seu corpo em outra parte do corpo do colega. Foi um momento em que percebemos que se divertiram ao entrarem em contato uns com os outros ao ritmo das músicas propostas.

Figura 4 – Experiência 2: Atividade “Vontade própria”.



Fonte: Arquivo dos autores.

Experiência 3: Em contato com o outro

Para iniciar a aula, pedimos que os alunos se espalhassem pela sala e se concentrassem no comando. Eles deveriam eleger uma parte do corpo: cabeça, ombros, braços, cintura, joelhos ou pernas; essa parte do corpo deveria conduzir a sua movimentação de forma livre pelo espaço da sala de aula. Para exemplificar, realizamos movimentos a partir de diversas partes do corpo para que pudessem entender a proposta.

Somente então colocamos uma música para tocar e solicitamos que iniciassem a atividade. Em um primeiro momento, orientamos que utilizassem somente o nível alto

(em pé), e após experimentarem a movimentação por um tempo, pedimos que trocassem a parte do corpo que conduzia. Não houve dificuldades nessa etapa da atividade, cada aluno se concentrava na sua parte do corpo e realizava seus movimentos. Através de comandos, incentivávamos que usassem a criatividade e criassem movimentos novos e inusitados.

Entendida a proposta, solicitamos que explorassem o nível médio, que de certa forma era mais desconfortável e desafiador, pois é uma forma diferente de se movimentar, em que as crianças não podiam ficar nem em pé e nem no chão, precisavam se abaixar. Tal desconforto foi manifestado por elas, ficaram mais agitadas e conversando umas com as outras. Ao nosso comando, trocavam a parte do corpo. Para finalizar, passamos ao nível baixo e também utilizaram diferentes partes do corpo. A atividade foi encerrada quando pedimos que se deitassem e relaxassem um pouco.

Figura 5 – Experiência 3: Possibilidades de movimentação no nível baixo.



Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

A partir da posição deitada, iniciamos a atividade “A correspondência”, em que se movimentando no nível baixo deveriam interagir entre si, conectando uma parte do seu corpo na mesma parte do corpo do colega, como por exemplo as mãos, os braços, as pernas e os pés. Aos poucos, os alunos iam se encontrando e explorando movimentações, havendo correspondência. Deixamos que experimentassem por um tempo a proposta no nível baixo.

Com novos comandos, solicitamos que explorassem outros níveis, passando para a posição sentada, agachada e por fim em pé, sempre mantendo alguma parte do corpo conectada. Os alunos perceberam que poderiam se unir de diferentes formas, pela cabeça, pelas costas, pelos ombros e pela cintura. Utilizamos músicas de diferentes ritmos e sempre pedimos que a velocidade dos seus movimentos deveria seguir o andamento da música proposta.

Ao final de cada aula, fazíamos uma roda de conversa sobre as experiências, e a maioria achou mais interessante explorar a movimentação junto com outro colega ou em grupos. Quanto aos níveis, acharam mais difícil se movimentar no nível médio, pois era mais desconfortável, pois tinham que se abaixar. Não houve alunos que se negaram a participar de alguma etapa dessa aula.

Figura 6 – Experiência 3: Atividade “A correspondência”.



Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

Considerações finais

Ao longo de nossas trajetórias como docentes, diante da diversidade de conteúdos e métodos possíveis no ensino da dança na escola, selecionamos aqueles que mais se alinhavam com nossas práticas e valores. Nosso objetivo é proporcionar aos alunos uma vivência corporal integral, despertando a criatividade, a livre expressão e a experimentação, permitindo que alcancem experiências com qualidade estética.

Com o propósito de explorar abordagens teórico-metodológicas contemporâneas em nossas aulas, promovemos o diálogo entre dança contemporânea e dança educativa.

Nesse contexto, elegemos a improvisação como foco desta pesquisa de mestrado, dado o nosso interesse pelo tema e sua relevância no ambiente escolar.

Através das atividades de improvisação desenvolvidas na escola, identificamos o potencial dessa prática associada a procedimentos lúdicos. A improvisação se mostrou uma ferramenta valiosa para o desenvolvimento da consciência corporal, a descoberta de novos movimentos, o estímulo ao processo criativo e a interação entre os alunos. Além disso, possibilitou que as crianças construíssem um conhecimento sensível e uma experiência estética autoral, respeitando seus desejos, suas estruturas corporais e seus saberes prévios.

Como artistas-docentes, levamos à escola nossa bagagem tanto como professores quanto como artistas — a atuação nessas duas dimensões não se separa, mas se complementa. Dessa forma, reafirmamos que a dança na escola deve ir além da simples montagem de coreografias para eventos comemorativos ou da reprodução de movimentos prontos, nos quais os alunos não participam do processo criativo.

Acreditamos que o educando deve ser protagonista do trabalho desenvolvido. Para isso, é essencial explorar seu potencial criativo e expressivo. Assim, a improvisação se apresenta como um recurso pedagógico potente, capaz de estimular a imaginação, a criatividade e a capacidade de expressão da criança. Por fim, destacamos a importância da improvisação como experiência pedagógica fundamentada em um olhar sensível e atuante, capaz de dialogar com desafios e possibilidades, consolidando a dança e a produção artística como linguagens essenciais no contexto escolar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carolina Romano de; GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Dança com crianças**: propostas, ensino e possibilidades. 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.

ANDRADE, Erika Natacha Fernandes de; CUNHA, Marcus Vinicius da. A contribuição de John Dewey ao ensino da arte no Brasil. **Espacio, Tiempo y Educación**, v. 3, n. 2, p. 301-319, jul. /dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.14516/ete.2016.003.002.013>.

BARRETO, Débora. **Dança... ensino, sentidos e possibilidades na escola**. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

BRASIL. **Base Nacional Curricular Comum** – versão homologada em 20 de dezembro de 2017. Brasília: MEC, 2017c. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 05 ago. 2025.

BRASIL. **Lei nº 13.278**, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6o do artigo 26 da Lei no 9.394/96, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Brasília, 2016.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: Arte** / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: Educação Física** / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

COSTA, Daniel Santos. Corpo-Festa: uma proposta poético-político-pedagógica no contexto da educação básica. **Revista Rascunhos** (UFU), v. 5, n. 3, 2018. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v5n3a2018-07>. Acesso em: 08 mar. 2026.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GASPARELO, Ana Caroline; KRONBAUER, Gláucia Andreza; GOMES, Debora. Arte e educação física: o caso da dança na escola. **EDUCA - Revista Multidisciplinar em Educação**, Porto Velho, v. 5, n. 10, p. 30-49, jan/abr, 2018. DOI: <https://doi.org/10.26568/2359-2087.2018.2580>.

GOUVÊA, Raquel Valente. **A improvisação de dança na (trans)formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação**. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2012. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2012.862246>.

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8154>. Acesso em: 22 ago. 2025.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEITE, Kauane Linassi. **Improviso na dança contemporânea**. Blog da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, 2012. Disponível em: <http://www.escolabolshoi.com.br>. Acesso em: 12 ago. 2025.

MARQUES, Isabel. Dança-educação ou dança e educação? Dos contatos às relações. In: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (org). **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010.

MARTINS, Cleide Fernandes. **Improvisação em dança: sistemas e evolução**. 2003. Disponível em: <http://idanca.net/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/>. Acesso em: 15 ago. 2025.

MIDGELOW, Vida L. Improvisação em Dança como Pesquisa: processos de saber líquidos e devir à linguagem. In: TEIXEIRA, Ana; SANTOS, Eleonora; HERCOLES, Rosa (orgs). **ANDA: 10 anos de pesquisas em Dança**. Salvador / ANDA, 2018.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? – dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

MUNDIM, Ana Carolina. Improvisação em dança: corpore espaço em experiência. In: MUNDIM, Ana Carolina (org). **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. Uberlândia: Composer, 2017.

MUNDIM, Ana Rocha; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Revista Cena** (UFRGS), n. 13, 2013. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.42090>.

MUNIZ, Zilá. **A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança**. 2014. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/11363>. Acesso em: 02 ago. 2025.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PASSOS, Juliana Cunha. **Rolf Gelewski: e a improvisação na criação em dança: formas, espaço e tempo**. 1. ed. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

SÁ, Ivo Ribeiro de; GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Oficinas de dança e expressão corporal para o Ensino Fundamental**. São Paulo: Cortez, 2009. (Oficinas aprender fazendo).

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SILVA, Patrícia Chavarelli Vilela da. Projeto corpo e(m) movimento - a criança e a composição em tempo real. In: MUNDIM, Ana Carolina. (org). **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. Uberlândia, Composer, 2017.

SILVA, Patrícia Chavarelli Vilela da; RAMOS, Jarbas Siqueira. A improvisação em dança como ato político. **Revista Rascunhos** (UFU), v. 2, n. 2, p. 140-154, dezembro 2015. DOI: <https://doi.org/10.14393/RR-v2n2a2015-11>. Acesso em: 30 mai. 2025.

VERDERI, Érica. **Dança na escola: uma abordagem pedagógica**. São Paulo: Phorte, 2009.

VILAS BOAS, Priscilla. **A improvisação em dança: um diálogo entre a criança e o artista professor**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/905734>. Acesso em: 21 ago. 2025.



**ENTRE PALMAS, PISADAS E BATIDAS:
PRÁTICAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM EM DANÇA DO COCO DE RODA
NO ENSINO MÉDIO EM RECIFE/PERNAMBUCO**

**ENTRE APLAUDES, PISOS Y LLAMADOS:
PRÁCTICAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN DANZA COCO DE RODA
EN LA ESCUELA SECUNDARIA DE RECIFE/PERNAMBUCO**

**AMONG CLAPING, STEMPING AND KNOCKING:
TEACHING-LEARNING PRACTICES IN COCO DE RODA DANCE IN HIGH
SCHOOL IN RECIFE/PERNAMBUCO**

Alexsander Barbozza da Silva¹

<https://orcid.org/0000-0002-1264-2241>

RESUMO

Este estudo dançante/educativo acompanha a experiência com o ensino-aprendizagem da Dança Coco de Roda, realizada em 2022 na Eletiva *Danças Tradicionais do Nordeste* da EREMSize (Recife/PE). O texto organiza-se em duas *Cocadas*: (1) *Os Cocos e o de Roda de Pernambuco* e (2) *Referências externas: o Ensino de Repertórios da Dança Coco na escola*. Nessas trilhas, refletimos sobre os processos pedagógicos da Dança Coco de Roda na Educação Básica e suas relações com questões sociais. Defendemos que o ensino de repertórios em Dança deve favorecer que estudantes se reconheçam criticamente como sujeitos em cena, capazes de transformar a si e o contexto, construindo experiências pautadas na criticidade e na transformação social, em contraposição a bases ainda marcadas pela injustiça.

Palavras-chave: Ensino da Dança, Coco de Roda, Ensino Médio, Recife.

RESUMEN

Este estudio danzante/educativo acompaña la experiencia de enseñanza-aprendizaje de la Danza Coco de Roda, realizada en 2022 en la optativa *Danzas Tradicionales del Nordeste* de la EREMSize (Recife/PE). El texto se organiza en dos *Cocadas*: (1) *Los*

¹ Artista-docente da Dança, Doutorando e Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA), Especialista em Arte/Educação pela Faculdade Venda Nova Imigrante (FAVENI) e Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tenho me dedicado a pesquisas sobre as pistas da inserção da Dança na Educação Básica, Currículo de Dança e Formação inicial de docentes em Dança. Bolsista de Doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB)

Cocos y el Coco de Roda de Pernambuco y (2) *Referencias externas: la enseñanza de repertorios de la Danza Coco en la escuela*. En estos recorridos, reflexionamos sobre los procesos pedagógicos de la Danza Coco de Roda en la Educación Básica y sus relaciones con cuestiones sociales. Defendemos que la enseñanza de repertorios en Danza debe posibilitar que los/las/les estudiantes se reconozcan críticamente como sujetos en escena, capaces de transformarse a sí mismos y a su contexto, construyendo experiencias basadas en la criticidad y en la transformación social, en contraposición a fundamentos aún marcados por la injusticia.

Palabras clave: Enseñanza de la Danza, Coco de Roda, Educación Secundaria, Recife.

ABSTRACT

This dancing/educational study accompanies the experience of teaching and learning the Coco de Roda Dance, carried out in 2022 in the elective course *Traditional Dances of the Northeast* at EREMSize (Recife/PE). The text is organized into two *Cocadas*: (1) *The Cocos and the Coco de Roda of Pernambuco* and (2) *External References: Teaching Coco Dance Repertoires in School*. Along these paths, we reflect on the pedagogical processes of the Coco de Roda Dance in Basic Education and its relations with social issues. We argue that the teaching of dance repertoires should enable students to critically recognize themselves as subjects on stage, capable of transforming both themselves and their context, thus building experiences grounded in criticality and social transformation, in contrast to foundations still marked by injustice.

Keywords: Dance Education, Coco de Roda, High School, Recife.

A Título de Introdução: A disputa do Ensino da Arte (Dança) no Currículo de Pernambuco do Ensino Médio e as estratégias com as Eletivas...

Com a implementação da Reforma do Ensino Médio, a partir da Lei nº 13.415/2017, juntamente ao *Currículo de Pernambuco: Ensino Médio* (2021)², novas orientações foram construídas para as instituições de Ensino Médio no estado de Pernambuco. Uma delas foi a alteração na carga horária, estabelecendo um maior quantitativo de horas para os Itinerários Formativos³ (IF) e a diminuição da Formação Geral Básica⁴ (FGB). Deste modo, o último nível da Educação Básica fica organizado

² Disponível em: <<https://portal.educacao.pe.gov.br/ensino-medio/>>. Acesso em: 26 nov. de 2024.

³ O Itinerário Formativo é estruturado por: Atividades Complementares (Protagonismo Juvenil, Atividade Socioemocional, Estudo Orientado, Nivelamento de Português e Matemática, e Laboratórios de aprendizagem); Projeto de Vida; Trilhas (Unidades Curriculares Obrigatórias e Optativas) e Eletivas.

⁴ A Formação Geral Básica é organizada pelos quatro áreas do conhecimento e seus respectivos componentes: Linguagens e suas Tecnologias (Arte, Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Educação

da seguinte maneira: 1º ano (200h IF - 800h FGB); 2º ano (400h IF e 600h FGB) e no 3º ano (600h IF - 400h FGB). Convém salientar que desde o ano de 2022 as instituições de Ensino Médio do citado estado encontram-se na implementação do Novo Ensino Médio.

Na nova estrutura curricular, constata-se uma significativa perda para o Ensino das Artes, pois o componente dessa área do conhecimento torna-se obrigatório apenas no primeiro ano do Ensino Médio, situação que será modificada a partir do início de 2025. Como resultado, somente os/as/es estudantes⁵ que optarem pelas Trilhas⁶ da área de Linguagens (formada por Português, Artes, Educação Física e Língua estrangeira moderna - Inglês e Espanhol) terão contato com os conhecimentos artísticos, durante o segundo e terceiro ano do Ensino Médio.

Essa estrutura legislativa e curricular molda a realidade da Escola de Referência em Ensino Médio Sizenando Silveira (EREM Size)⁷. Como resultado, além de lecionarem o componente de Arte para os primeiros anos, somos levados a complementar a carga horária com algumas Eletivas e Atividades Complementares. Em nosso caso, oferecemos para os/as/es discentes dos primeiros e segundos anos do Ensino Médio duas eletivas, são elas: **Danças Tradicionais do Nordeste** e **Arte e Movimento**. De forma estratégica, temos usado essas eletivas como meio para

Física), Matemática e suas tecnologias, Ciências Humanas e suas tecnologia (História, Geografia, Filosofia e Sociologia) e Ciências da Natureza e suas tecnologias (Biologia, Química e Física).

⁵ Neste escrito, optamos em não usar o masculino genérico como posicionamento político, afirmando na linguagem marcadores de gênero comprometidos com a diversidade. Por isso, ao longo do escrito serão adotados, separados pelo sinal de barra (/), variações no masculino, feminino e gênero neutro – este último identificado com a letra “e”, incluindo neologismos.

⁶ O Currículo de Pernambuco do Ensino Médio (2021) oferece o quantitativo de catorze (14) trilhas distribuídas entre as quatro áreas do conhecimento. Deste número de trilhas, apenas três são da área de Linguagens (Identidade e Expressividade; Línguas e Culturas de Mundo; Comunicação) e outras três apresentam uma interdisciplinaridade entre Linguagens e outras áreas do conhecimento (Matematização, Design e Criatividade; Diversidade cultural e territórios; Modos de Vida, cuidado e inventividade).

⁷ A Escola de Referência em Ensino Médio Sizenando Silveira (EREM Size) encontra-se localizada no centro de Recife (no bairro de Santo Amaro), composta por 750 estudantes (entre 14 a 18 anos de idade) das diferentes cidades da Região Metropolitana do Recife. Formada por um corpo docente com o quantitativo de 25 profissionais[#] das diferentes áreas do conhecimento, na época, atuava como o único docente responsável pelo componente de Arte, desde o segundo semestre de 2021. Além do mais, a EREM Size oferece a modalidade de educação em tempo integral (45h semanais)[#] e encontra-se vinculada a Gerência Regência de Educação Recife Norte (GRE- Recife Norte), gerida no período por Neuza Pontes.

inserção direta da Dança no chão da escola, pois sua carga horária semanal é maior que a do componente de Arte (50min), totalizando 1h40min.

Optamos pelo conceito “inserção direta”, uma vez que a presença da Dança nos currículos formais não garantem que esse conhecimento se faça presente no cotidiano na educação escolar. Basicamente, porque em Recife existe um quantitativo insignificante de docentes formados em Dança atuando nas instituições de Educação Básica. Deste modo, ao nosso entendimento, é preciso uma maior articulação entre o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com as Secretarias de Educação Municipais e Estaduais, para que, assim, consigamos encontrar estratégias de legitimação do Ensino da Dança no espaço escolar, paralelamente à atuação de docentes com formação específica na área.

Ainda a respeito das eletivas indicadas acima, ambas possuem o limite de quarenta (40) vagas e contemplam especificamente os/as/es estudantes que já se sentem familiarizados com essa linguagem artística. Assim, além do oferecimento dessas eletivas, buscamos finalizar os bimestres do componente de Artes com vivências no Ensino da Dança, para que uma quantidade maior dos/das/des discentes tenham contato com esse conhecimento artístico. Como resultado, depois dessas mediações, muitos se inscreveram nas disciplinas eletivas.

Nesse sentido, na eletiva **Danças Tradicionais do Nordeste**, ofertada no primeiro semestre de 2022, tem como objetivo:

Iniciar os estudos acerca das Danças Tradicionais do Nordeste, de forma teórica e prática, a fim que consigamos perceber os contextos socioculturais, históricos, políticos e identitários que compõem esse fazer artístico que se produz nos/nas/nas corpos/corpos/corpos. Inclusive, estabelecendo diálogos com os/as/es mestres de Dança com a educação e suas contribuições nas produções culturais de Pernambuco e do Nordeste. De modo que por meio dessas danças consigamos viabilizar processos de autores/autoras/autores dessa linguagem artística (Barbozza, 2022, p. 01)⁸.

Assim sendo, é significativo pontuar que o objetivo exposto acima dialoga com os pressupostos do *Currículo de Pernambuco: Ensino Médio* (2021, p. 182), ao descrever que umas das habilidades do componente de Arte é:

(EM13LGG201AR04PE) - (ARTES VISUAIS, DANÇA, MÚSICA, TEATRO) - Utilizar diferentes materiais, suportes e linguagens para realizar experiências

⁸ Planejamento do componente eletivo Danças Tradicionais do Nordeste, ofertada na EREM Size em 2022.

estéticas, expressando suas identidades, sensibilidades e percebendo seu potencial transformador e de valorização cultural e social.

Desta maneira, o espaço da eletiva tem sido um local sofisticado para aprofundarmos as experiências em Dança e construirmos reflexões críticas acerca dos signos e símbolos que compõem as Danças Tradicionais do Nordeste. Além disso, percebendo como elas podem nos possibilitar caminhos de aprendizagem em Dança, como viabilizar processos relacionais com o outro e articulação com as questões sociais emergentes de nosso tempo. Posto isso, organizamos a eletiva a partir dos seguintes repertórios das Danças Tradicionais do Nordeste, a saber: Coco de Roda, Bumba-meu-boi, Dança dos Arcos, Danças das Fitas, Ciranda, Xaxado e o Forró.

Neste escrito abordamos o impacto da experiência com o Ensino de Dança Coco de Roda, realizado na Eletiva Danças Tradicionais do Nordeste, na Escola de Referência em Ensino Médio Sizenando Silveira - EREMSize (Recife/Pernambuco), no ano de 2022. Deste modo, este estudo se direciona aos/as/es docentes e estudantes da área da Dança, fomentando reflexões referentes aos processos de ensino-aprendizagem no chão da escola, especialmente no que se refere aos repertórios das Danças Tradicionais do Nordeste.

Com isso, é possível direcionar caminhos profícuos de aproximações entre a formação inicial de docentes e as práticas pedagógicas em Dança na escola, pelo viés das reflexões didático-metodológicas. Sobretudo em Pernambuco, visto que as Danças Tradicionais de Pernambuco e do Nordeste são conteúdos contemplados no currículo formal do último nível da Educação Básica. Perspectiva-se, assim, a necessidade de reflexões críticas aos modos como os processos de ensino-aprendizagem dessas danças devem ocorrer no espaço escolar, para que esses saberes não sejam colapsados pela perspectiva moderna racionalista, restringindo exclusivamente o Ensino da Dança a códigos de movimentos pré-estabelecidos (Gehres, 2008).

Sendo assim, o texto se encontra organizado em duas *Cocadas*⁹ intituladas: (1) *Os Cocos e o de Roda de Pernambuco*, e (2) *Referências externas, o Ensino de*

⁹ Cocada é o movimento que faz parte do repertório de Dança Coco de Roda. Ele consiste na transposição do peso do/da/de corpo/corpa/corpe de um pé para outro (lado direito e esquerdo), essa transposição ocorre por via do cruzamento anterior com os pés. Ainda assim, no processo de transposição a uma inclinação dos membros superiores, na direção do pé que se encontra no chão.

Repertórios da Dança Coco na escola. Posteriormente, refletirmos acerca da experiência na eletiva *Danças Tradicionais do Nordeste* na EREM Size, especialmente no que se refere aos processos de ensino-aprendizagem do gênero da Dança Tradicional explicitado. Por fim, apresentamos as considerações possíveis de realizar com a efetivação deste trabalho.

Primeira Cocada: Os Cocos e o de Roda de Pernambuco

A princípio, é importante entendermos que o Coco é uma manifestação multicultural vinculada às tradições afro-indígenas, de modo que suas vertentes podem ser restritamente africanas (com musicalidades e movimentações vinculadas aos quilombos e aos terreiros de candomblés), indígenas brasileiras (com musicalidade e movimentações atrelada às questões ritualísticas) ou na hibridização de ambas. Logo, não existe uma única manifestação do Coco, podendo desdobrar-se em: Coco de Umbigada, Coco de Embolada, Samba de Coco, Coco de Roda, Coco de Zambê, Coco de Toré, Coco Praieiro, entre outros (Ayla, 1999; Nhur, 2024). Ao trazermos esses saberes dançantes para o âmbito escolar, dialogamos com a Lei 11.645/2008, que torna obrigatória a abordagem da história e cultura afro-brasileira e indígena na Educação Básica.

Essa perspectiva ampliada nos permite deslocar esses saberes tradicionais de um processo de homogeneização, o qual tem como estratégia apagar os modos múltiplos que os povos indígenas e negros construíram conhecimentos em solo brasileiro (Kilomba, 2019). Diante disso, acreditamos que as origens dos Cocos se fundem entre as vivências sócio-políticas constituídas entre as pessoas das Regiões Norte e Nordeste¹⁰ do país, isto é, a partir das múltiplas perspectivas artísticas, sendo delineados pelas especificidades de suas relações geográficas, históricas, sociais, culturais e étnico-raciais (Oliveira, 2023; Nhur, 2024).

Diante disso, é significativo assimilarmos que os Cocos são uma produção artística que articula as ações dançar-cantar-tocar, de maneira que existe uma

¹⁰ A Região Norte é formada por sete estados, são eles: Acre (AC), Amapá (AP), Amazonas (AM), Pará (PA), Rondônia (RO), Roraima (RR) e Tocantins (TO). Por sua vez, a Região Nordeste é estruturada pelos nove estados. a saber: Alagoas (AL), Bahia (BA), Ceará (CE), Maranhão (MA), Paraíba (PB), Pernambuco (PE), Piauí (PI), Rio Grande do Norte (RN) e Sergipe (SE).

multicoordenação relacionada aos padrões de sincronização, isto é, a pessoa cantar dançando, ou dançar tocando um instrumento e tocar cantando (Nhur, 2024; Camargo, 2023). Diante disso, Maria Ignez Novais Ayala (1999, p. 232) nos pontua que:

Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda.

Diante das palavras acima, percebemos que as construções dos Cocos se estabelecem em processos de coletividade e colaboratividade das pessoas que decidem acessar esse conhecimento. Por sua vez, identificamos que, no estado de Pernambuco, as historiografias do Coco se articulam às trajetórias de resistências dos grupos e artistas, tais como: Samba de Coco Raízes de Arcoverde¹¹, Samba de Coco Irmãs Lopes¹², Grupo de Coco Trupé de Arcoverde¹³, Coco do Pneu¹⁴, entre outros (Bezerra, 2020; Lima, 2018; Moraes, 2020). Destacando alguns artistas, como: Selma do Coco¹⁵,

¹¹ O Samba de Coco Raízes de Arcoverde é um grupo cultural e musical brasileiro fundado no ano de 1992, pela família Gomes (tendo Dona Amara como matriarca), na cidade de Arcoverde (interior de Pernambuco). O grupo tornou-se reconhecido por ser um dos responsáveis na atualidade pela preservação e divulgação do Coco de Roda, uma manifestação popular típica da cultura nordestina que articula Dança, Música e Tradição oral.

¹² O Samba de Coco das Irmãs Lopes é um grupo cultural tradicional do município de Olinda (Pernambuco), fundado no início dos anos 2000. O grupo encontra-se formado pelo quantitativo de 15 artistas entre mestra, cantores, percussionistas, dançarinos e produção, sendo gerido pelas irmãs Severina, Maria e Tereza Lopes.

¹³ O Grupo de Coco Trupé de Arcoverde é um coletivo cultural, criado em 2009, pelo mestre Cícero Gomes, que surgiu na cidade de Arcoverde, no Sertão de Pernambuco, destacando-se pela preservação e reinvenção do Coco de Roda.

¹⁴ O Coco do Pneu, criado no início dos anos 1990, pelo Mestre Lú do Pneu, realiza sambadas no Bairro do Amaro Branco - Olinda (Pernambuco). Sua produção cultural se desenvolve atrelado à tradição do reduto de pescadores da Praia do Farol. O Coco do Pneu representa resistência cultural desses/dessas/dessies trabalhadores/trabalhadoras/trabalhadoras e seus descendentes que sempre se valeram das sambadas como momento de celebração, de autoafirmação da sua identidade social, de legitimidade pelos saberes que envolvem o Coco de Roda.

¹⁵ Conhecida artisticamente como Selma do Coco (1929–2015), nascida Selma Ferreira da Silva em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, foi uma das maiores representantes do Coco de Roda, destacando-se por sua voz potente e carisma. Radicada em Olinda, Selma começou a cantar e divulgar o Coco em bares e festas populares, ganhando reconhecimento pela forma autêntica com que interpretava esse ritmo tradicional de Pernambuco.

Zeza do Coco¹⁶, Jacinto Silva¹⁷, Mestre Galo Preto¹⁸, Mestra Totinha¹⁹, Mestre Salustiano²⁰ entre outros. Com efeito, esses grupos e artistas simbolizam vários pontos de origens que podem nos auxiliar a entender os processos de contextualização sócio-política dos Cocos em território pernambucano.

Desta maneira, trazemos a atenção para o Coco de Roda em Pernambuco (PE), dado que foi esta vertente que abordamos na experiência da Dança na Educação Básica e que será descrita mais à frente. Portanto, musicalmente, o Coco de Roda de PE é formado pelos seguintes instrumentos: Ganzá, Zabumba, Pandeiro, Caixa, Triângulo, Reco-reco e Agogô, podendo oscilar de acordo com a realidade de cada grupo ou artista.

Ritmicamente, o Coco de Roda se estrutura em composições repetidas em binária e quaternária (quando existe uma cadência acelerada), podendo existir improvisações rítmicas (Graeff, 2015). Outrossim, os cantos e entoadas do Coco de

¹⁶ José Lourenço da Silva (1921–2018), conhecido como Zeca do Coco, foi um importante mestre da cultura popular pernambucana, conhecido por sua dedicação ao Coco de Roda. Nascido em Lagoa de Itaenga (Pernambuco), ele se destacou como cantor, compositor e artesão, sendo reconhecido pela autenticidade de suas apresentações e pela preservação da tradição do coco.

¹⁷ Jacinto Silva (1929–2019) foi um renomado cantor e compositor pernambucano, considerado uma das principais figuras do Coco de Roda e da música tradicional nordestina. Nascido em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, Jacinto começou a se envolver com a música desde jovem, influenciado pelas tradições culturais de sua terra natal. Com uma carreira marcada pela autenticidade, ele se destacou como um dos grandes mestres do Coco, sendo conhecido por sua voz forte e seu domínio sobre os ritmos típicos de Pernambuco.

¹⁸ Mestre Galo Preto é o nome artístico de Francisco de Assis Silva (1935), um renomado cantor, compositor e violeiro brasileiro, conhecido por sua contribuição à música nordestina, especialmente ao Forró, Samba de Roda e outros ritmos tradicionais. Nascido em Pernambuco, Galo Preto se destacou por sua voz marcante e seu talento com a viola, além de preservar e divulgar a cultura popular brasileira.

¹⁹ Mestra Totinha, é o nome popular dado a Antonia Maria Rodrigues (1950), nasceu em Itamaracá, uma ilha situada no litoral norte do estado de Pernambuco. Ainda menina, a artista foi inserida na música e em outras atividades culturais populares como Blocos Carnavalescos, Pastoril, Quadrilhas e bandeiras juninas por seus pais, Manoel Rodrigues do Nascimento e Doralice Maria Rodrigues, mas também teve forte influência do renomado cirandeiro pernambucano Antonio Baracho da Silva, o Mestre Baracho (1907–1988), de quem sempre foi fã. Atualmente, Mestra Totinha lidera a tradição da família através de um grupo de cultura popular que embala a Ilha nos ritmos do Coco e da Ciranda.

²⁰ Mestre Salustiano, ou Antônio Salustiano do Nascimento (1945–2008), foi um dos maiores representantes da cultura popular nordestina. Natural de Aliança, Pernambuco, ele se destacou como rabequeiro, cantor, compositor e artesão, além de ser um grande preservador das tradições culturais brasileiras, especialmente ligadas à Zona da Mata e ao Agreste pernambucano. Salustiano foi um mestre das manifestações populares, como o maracatu rural, cavalo-marinho, ciranda e coco. Fundou o Maracatu Piaba de Ouro, que se tornou referência em Pernambuco, e contribuiu para a revitalização e preservação dessas tradições. Sua habilidade com a rabeca e sua energia como brincante encantaram tanto o público popular quanto artistas e estudiosos da cultura brasileira.

Roda articulam de forma poética as realidade das comunidades, tendo o/a mestre/mestra como responsáveis por iniciar as canções.

Posto isto, a respeito da Dança Coco de Roda, a professora Andreia Nhur (2024, p. 7):

Com relação aos aspectos da dança, a brincadeira do Coco, em suas diversas possibilidades de manifestação, tem estrutura coreográfica variada. Os participantes podem formar fileiras ou círculos, dependendo da região e do contexto, e executar o sapateado característico, respondendo à música, batendo palmas e pontuando o ritmo. Diante da observação da dança de diversos grupos de Coco, pode-se dizer que, em alguns deles, há uma marcação recorrente com os pés, que poderíamos definir como gesto básico (Leman; Naveda, 2010), assentado na mesma estrutura rítmica da supracitada clave. No Coco Alagoano, no Coco de Roda de Pernambuco, no Coco de Roda da Paraíba e no Coco de Samba de Pernambuco, por exemplo, a clave rítmica é replicada na pisada dos pés.

Considerando o exposto, fica evidente que o Coco de Roda é formado por fileiras ou círculos, permitindo às pessoas entrarem na roda para improvisarem e dançarem juntos (formado especialmente por duas pessoas). Diante disso, a chamada para dançar na roda se estabelece, em sua maioria, pelo contato visual, de modo que pode acontecer por via do toque ou pela umbigada (movimentação pélvica) do próprio Coco. Ademais, os repertórios do Coco de Roda são formados por alguns passos “socialmente conhecidos” que são intitulados como: Espantalho, Cocada, Chutado, Carambola, Praieiro, Coco batido, Coco de Roda e Coco de Umbigada.

Além disso, é importante entendermos que o Coco de Roda se constitui como um recorte das múltiplas produções culturais do estado de Pernambuco. O que nos oportuniza assimilar no/na/ne corpo/corpa/corpe as grafias da trajetória de existência de pessoas que decidiram politicamente construir Arte (Dança, Música, Teatro e Artes Visuais) em meio aos seus contextos sociais. Com efeito, estes conhecimentos nos permitem criar caminhos reflexivos para nos entendermos no mundo, em diálogo com o outro e com a sociedade atual.

A seguir, iremos refletir acerca das proposições teóricas que serviram como base para pensarmos os processos de ensino-aprendizagem da Dança Coco de Roda na escola.

Segunda Cocada: Referências externas, o Ensino de Repertórios da Dança Coco na escola

Nesta segunda cocada, iremos refletir acerca das questões sócio-históricas que envolvem o ensino de repertório de Dança, como também das proposições contemporâneas na atualidade. No texto intitulado *Corpos e danças na Educação Infantil*, a docente Isabel Marques (2014a) nos salienta que os processos de ensino-aprendizagem em Dança encontram-se historicamente assentadas em duas premissas, a saber: (1) Referências internas e (2) Referências externas. A primeira se constitui a partir da compreensão de um Ensino da Dança por meio da expressão, na qual se acredita que as pessoas estudantes devem ser autoras de suas danças, tendo como base a externalização de seus sentimentos e uma atenção sobre si (Marques, 2014a).

Por sua vez, as referências externas estariam direcionadas ao Ensino da Dança por meio de passos, sequências e ritmos criados por outras pessoas, e que são corporificados sem permitir a possibilidade de criação ou composição dos/das/des estudantes (Marques, 2014). Em outras palavras, refere-se ao ensino de repertório da Dança, sobre esta perspectiva, Marques (2012, p. 41) nos sinaliza que:

[...] a cópia mecânica de repertório não educa corpos cênicos ou lúdicos; “educam” isto sim, corpos silenciados, apáticos, não participantes e/ou expressivo. Isso, significa também educar *cidadãos* não lúdicos, silenciados, apáticos, não participantes e/ou expressivos. Michel Foucault (1991) chamou esses corpos de “corpos dóceis” - obedientes , não críticos. Ao entendermos primordialmente educando corpos dóceis.

A autora nos leva a refletir de forma crítica acerca do ensino de repertório de Dança, especialmente entendendo os efeitos desses processos pedagógicos que se encontram restritos exclusivamente à absorção de movimentos pré-estabelecidos. Isso viabiliza a formação de pessoas que são ensinadas a reproduzir mecanicamente os passos e não a refletir criticamente, proporcionando que os/as/es estudante tornem-se criadores/criadoras/criadories em Dança. Nesta direção, a docente Ana Mae Barbosa (1992, p. 12) nos diz que “[...] a prática sozinha se mostra impotente para formar o apreciador e fruidor de Arte”.

Diante disso, no livro *Interações: Crianças, Dança e Escola*, Marques (2012) nos direciona caminhos reflexivos, assentados pelo crivo educacional, para identificarmos

outros modos de viabilizar o ensino de repertórios em Dança, sobretudo ao que se refere às instituições de Educação Básica. Diante disso, para a autora ainda pontua que os repertórios em Dança são fontes riquíssimas de saberes que envolvem a Linguagem da Dança²¹, podendo, assim, ser um caminho profícuo de aprendizado profundo deste conhecimento artístico. Além disso:

Cada repertório de dança é recorte de uma época, de um espaço geográfico, de um modo de ver e entender o mundo. Assim, ao dançá-los, temos a oportunidade de compreender em nossos corpos essas épocas, espaços, pessoas, relações. Para que isso aconteça, no entanto, é necessário que as danças de repertórios sejam em primeiro lugar, escolhidas com critérios e, em segundo, ensinadas com amplitudes, profundidade e clareza (Marques, 2012, p.40).

Logo, entendemos os repertórios de Coco de Roda como possibilidade dos/das/des corpos/corpos/corpes acessarem os diversos conhecimentos produzidos durante a história da humanidade e que se materializam na Dança, acessando seus diferentes signos e símbolos. Contudo, o interessante seria assimilar como essas histórias do passado se inter cruzam com as narrativas e experiências corpóreas de quem está se movendo na atualidade, propiciando, assim, um espaço profícuo para investigação dessas Danças.

Portanto, seria necessário que os repertórios de danças passassem: “[...] pelo crivo das reflexões educacionais para que se tornem fontes de problematização e conhecimento e não somente uma cópia ingênua de passos” (Marques, 2012, p. 40). Para isso, a autora recomenda que tais critérios deveriam ser: (1) O que esse/essa repertório permite que as pessoas aprendam sobre a Dança?; (2) O que esse repertório permite que essas pessoas compreendam sobre si e o/a/e outro/outra/outra? e (3) Ao dançarem esse repertório, o que elas irão aprender sobre o/no mundo em que vivem?

Abaixo, iremos expor como esses critérios nos direcionaram a escolha do ensino de repertório da Dança Coco de Roda.

²¹ Para Marques (2010, p. 32) “Entender a dança como linguagem quer dizer, pensá-la sob o viés proposto pelos Estudos da Linguagem: compreender que a dança dançada, o ato de dançar, aquilo que se concretiza e se apresenta - o trabalho coreográfico ou de improvisação - é uma escolha, é possível ordenação potencialmente estética de um conjunto de signos que propõem como dança ao universo da leitura. Ao mesmo tempo, entender a dança como linguagem é pensar que ela propõe uma forma de ler os atos da dança dançadas, concretas - e suas interfaces com o mundo”.

Tabela (1). Critérios de escolha dos repertório da Dança Coco de Roda.

PERGUNTAS PARA ESCOLHA DE REPERTÓRIOS	REFLETINDO A PARTIR DA ESCOLHA DO REPERTÓRIO DA DANÇA COCO DE RODA
O que esse/essa repertório permite que as pessoas aprendam sobre a Dança?	Os fatores do movimento: Tempo (acelerado e desacelerado), Espaço (direto e indireto) e Peso (leve e forte). Juntamente, sua relação na construção do Coco de Roda;
O que esse repertório permite que essas pessoas compreendam sobre si e o/a/e outro/outra/outre?	Perceber o/a/e corpo/corpa/corpe, especialmente os membros inferiores, trazendo uma maior ênfase aos pés. Ademais, percebendo modos de estabelecer relação com o outro, por via dos sentidos do/da/de corpo/corpa/corpe;
Ao dançarem esse repertório, o que elas irão aprender sobre o/no mundo em que vivem?	Visibilidade às produções artísticas das mestras de Coco de Roda de Pernambuco. Como também, as questões de gênero e sexualidade (atrelada às pautas do Movimento LGBTQIA+).

Em decorrência da escolha do repertório da Dança (como foi exposto acima), a investigação deveria estar em *como* esse conhecimento irá ser mediado. Para Marques (2012), os processos de ensino-aprendizagem dos repertórios de Dança, neste caso do Coco de Roda deveriam ocorrer por via: (1) da contextualização; (2) da corporificação e (3) da (re)criação dos repertórios de dança. A primeira proposição estaria relacionada à contextualização histórica dos repertórios da Dança Coco de Roda, de maneira que as pessoas estudantes conseguissem entender: quem/com quem se move? Onde se move? O que se move? Por que se move? (Marques, 2010; 2012). Assim, é possível facilitar a compreensão dos saberes relacionais que constituem a dança enquanto um conhecimento sócio-cultural.

O processo de corporificação consistia no momento de vivências práticas dos códigos de movimentos dos repertórios da Dança Coco de Roda, para que assim os/as/es discentes entendam: O que sentem ao vivenciarem o ensino desse repertório? O que percebem? O que sabem sobre/na dança em si? Além disso, identificando os elementos e signos que constituem a Linguagem da Dança, que por assim dizer, encontram-se presentes nos repertórios de Dança Coco de Roda (Marques, 2010; 2012).

O processo de (re)criação dos repertórios configura-se como o espaço no qual os/as/es estudantes tenham a possibilidade de se tornarem criadores/criadoras/criadores em dança, de modo que consigam friccionar seus repertórios pessoais com os do Coco de Roda. Assim, levá-los a deixar de ser pessoas que apenas reproduzem os repertórios para assumir o papel de atuantes nos processos criativos em Dança (Marques, 2010; 2012).

Essas proposições didáticos-metodológicos em Dança nos direcionam a caminhos de ampliação dos modos como os saberes em Dança podem ser construídos, alicerçados numa perspectiva social e que permita os/as/es discentes refletirem sobre a realidade de modo relacional com seus/suas/suas corpos/corpos/corpos. Isto dialoga com o discurso de Marques (2014, p. 85) ao sinalizar que: “A função da escola em relação à dança é sim problematizar, aprofundar, ampliar, sistematizar os repertórios dos alunos, suas ideias e ideários, seus conhecimentos em dança”.

Abaixo, iremos apresentar as percepções com a experiência dos processos de ensino-aprendizagem da Dança Coco de Roda no EREMSize (Recife/PE).

Cocadas, carambola e chutados: Um experiência com o Ensino da Dança Coco de Roda no Ensino Médio

Tendo em vista a exposição anterior, nesta parte iremos refletir acerca dos processos ensino-aprendizagem em Dança Coco de Roda na Eletiva Danças Tradicionais do Nordeste e seus desdobramentos. Posto isso, as aulas da eletiva ocorriam nas segundas-feiras, nas últimas aulas das 15h30min às 16h40min e contava com o quantitativo de 35 estudantes, do primeiro e segundo ano do Ensino Médio. Deles/Delas/Diles tínhamos um número significativo de estudantes negros, com identidades de gênero e orientações sexuais diversas, oriundos da classe trabalhadora. Por meio das vivências desses/dessas/desses estudantes, especificamente pelos marcadores de gênero e sexualidade que se encontravam às margens, buscamos trazer visibilidade para essas questões e as utilizamos como meio para (re)construir as movimentações do Coco de Roda, como consta mais à frente.

Por sua vez, as aulas eram realizadas numa área externa da escola, a qual os/as/es estudantes chamavam afetivamente de “Nárnia”, visto que era um espaço

extremamente arborizado. Ocupávamos este local porque não existia um espaço específico para as aulas de danças, isto é, uma sala de dança com piso adequado, adaptações com barras, rampas, espelhos. Todavia, podíamos contar com um caixa de som de boa qualidade e a limpeza recorrente desse local, realizada pela equipe de limpeza da instituição.

Entretanto, é significativo assimilarmos que a eletiva tem sua organização semestral e não apresentava o requisito de uma avaliação por meio de notas - diferente dos componentes da Formação Geral Básica - divididos por bimestres e com um sistema avaliativo bem definido. O que possibilita, com efeito, um aprofundamento maior dos conteúdos abordados na eletiva, neste caso os repertórios da Dança Coco de Roda. Portanto, organizamos os processos de ensino-aprendizagem dessa Dança em três momentos: (1) Contextualização histórica da Dança Coco de Roda; (2) Corporificação dos repertórios da Dança Coco de Roda e (3) Processos de Criação com base nas códigos da Dança Coco de Roda. Isto porque nos encontramos assentadas nas proposições defendidas pela artista-docente Isabel Marques (2012) e que foi exposta na segunda cocada.

No que se refere a **Contextualização histórica da Dança Coco de Roda**, neste momento eram apresentados para as pessoas discentes o contexto histórico-sociocultural da referida Dança, estabelecendo um paralelo com artistas e grupos de Coco de Pernambuco (PE), tais como: Samba de Coco das Irmãs Lopes de Arcoverde; Selma do Coco, Zeza do Coco e Mestra Totinha (que tiveram suas biografias expostas anteriormente).

Neste momento, optamos por trazer visibilidade às produções artísticas das mestras de Ciranda, na tentativa de se contrapor às lógicas impostas pelo sexismo e atrelado ao racismo, visto que em sua maioria as artistas e grupos de Coco de Roda são formados por mulheres negras (hooks, 2019). Simultaneamente, ocorriam momentos de fruição das Danças Coco de Roda, este último por meio de vídeos da plataforma youtube, com apresentação em realidade aumentada por meio de data show, computador e som.

Deste modo, os/as/es discentes eram levados/levadas/levadies a trazer atenção para os elementos visuais (figurinos, acessórios, elementos cênicos e os desenhos

coreográficos) e os sonoros (instrumentos e musicalidades realizadas com o/a/e corpo/corpa/corpe) expostos nos espetáculos do Coco de Roda. Paralelamente, as relações que se estabeleciam entre as pessoas que dançam nessa produção de saber artístico-cultural.

Percebemos que nestas ocasiões, as pessoas estudantes conseguiam estabelecer relação das estéticas e produções do Coco de Roda, com narrativas de suas vidas particulares e familiares, recordações de terem visto essas manifestações artísticas no Carnaval ou em ocasiões festivas da cidade do Recife. Posto isso, conseguimos entender que este conhecimento dançante não era tão distante da realidade deles/dela/diles e que estabeleciam relação por meio das identidades, ancestralidades, memórias, pertencimento territorial e da afetividade.

Posteriormente, na parte de **Corporificação dos repertórios da Dança Coco de Roda**, os/as/es estudantes tinham acesso aos códigos de movimentos pré-estabelecidos dessa dança. Assim, vivenciavam em seus/suas/sues corpos/corpas/corpes os conhecimentos histórico-socioculturais que estruturam o Coco de Roda, especialmente a partir das seguintes movimentações: Espantalho, Cocada, Chutado, Carambola, Praieiro, Coco batido, Coco de Roda e Coco de Umbigada.

Além disso, as pessoas discentes eram levadas a perceber em seus/suas/sues corpos/corpas/corpes que tipo de relações era possível estabelecer com as outras pessoas, durante o ato de dançar. Diante disso, dançávamos (a pessoa docente e os/a/es discentes) em duplas, em grupo de quatro pessoas e depois em um grande círculo. Assim, os/as/es estudantes deveriam conseguir constatar que sua relação não era apenas definida ao decidirem entrar na roda e dançar com outra pessoa, mas pelo processo de conexão que era definido com todas as pessoas que se colocam dispostas para participar deste conhecimento dançante, durante a aula. O que os levou a perceber que os conhecimentos da Dança Coco de Roda se constroem na relação coletiva e colaborativa entre os/as/es corpo/corpa/corpes que dançam, cantam e tocam.

Por fim, nos **Processos de Criação com base nos repertórios da Dança Coco de Roda**, as pessoas discentes eram estimuladas a criarem e improvisarem tendo como base os códigos de movimentação da Dança Coco de Roda. Sendo assim, o público estudantil é direcionado a processos de criação em dupla, depois em grupo de

quatro pessoas, para que em coletivo compunham uma sequência coreográfica, a partir dos repertórios do Coco de Roda. Depois disso, essas composições de movimento eram expostas para a turma, com o intuito de que as pessoas discentes se percebam enquanto autores/autoras/autories e fruidores/fruidoras/fuidories da Dança.

Esse momento é extremamente significativo, porque identificamos uma maior articulação e engajamento entre a comunidade estudantil, sobretudo porque elas vêm de forma autônoma no processo de criar em Dança e não apenas em reproduzir movimentações pré-estabelecidas. Perante o exposto, esse processo de criação serve para criarmos espaços de problematização dos próprios códigos e das movimentações generificadas²² da Dança Coco de Roda. Isto é, encontrar caminhos para romper com as perspectivas postas do que sejam movimentações de homem e mulher, encontrando caminhos de inversão destes papéis de gênero e seus signos, como também criar outras movimentações que fissurem essas premissas heteronormativas.

Com o caminhar das aulas, as duplas que entravam para dançar Coco no círculo não eram restringidas a composição de um rapaz e uma moça, mas sim dois meninos e duas meninas. E, esse processo ia acontecendo por decisões das próprias pessoas estudantes, de modo que nossos encontros eram composto por diversas reflexões coletivas e colaborativas entre as pessoas discentes e docentes. Sendo assim, as pessoas estudantes foram divididas em grupos para realizar pesquisa e apresentações de seminários acerca das questões de gênero e sexualidade (atrelada ao Movimento LGBTQIA + no Brasil²³), para que, assim, conseguíssemos refletir com maior profundidade.

Como resultado, as células coreográficas realizadas pelas pessoas discentes e expostas nas aulas serviram como base na composição da coreografia do espetáculo de Coco de Roda, realizado na **Festa de São João da EREM Size**, no dia 29 de junho de 2022. A referida comemoração apresentou como tema **Valorização das Danças Tradicionais do Nordeste**, a qual buscou trazer ênfase aos conhecimentos em Dança

²² Com papéis binários (homem e mulher) de gênero bem definidos e naturalizados (Louro, 2014).

²³ O movimento LGBTQIA+ no Brasil começou a ganhar força nas décadas de 1970 e 1980, em meio à repressão da ditadura militar. Grupos como o Somos e o jornal Lampião da Esquina marcaram os primeiros passos na luta por direitos e visibilidade. Na década de 1990, eventos como a Parada do Orgulho LGBTQIA+ de São Paulo ampliaram a mobilização. Avanços significativos ocorreram nos anos 2000, incluindo o reconhecimento da união estável entre pessoas do mesmo sexo (2011) e do casamento igualitário (2013). Apesar das conquistas, o movimento continua enfrentando desafios, como altos índices de violência e a luta por políticas de inclusão (Trevisan, 2018; 2020).

produzidos entre os estados da Região Nordeste do país, contando, ainda, com outras apresentações de Dança e a presença da cantora Irah Caldeira²⁴, conhecida no estado pelo seu trabalho com o forró. No dia do evento, tiveram espetáculos de: Coco de Roda; Danças da Fitas; Dança dos Arcos; Ciranda; Bumba meu Boi; Forró e Xaxado.

Nesse viés, abaixo iremos expor algumas imagens da apresentação com a Dança Coco de Roda.

Imagem (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8). Apresentação do Espetáculo de Coco de Roda, na EREM Size - 2022.





Fonte: Acervo da pessoa autora.

No entanto, os figurinos expostos acima foram produzidos pelos/pelas/peles docentes, coordenação, estudantes e funcionários/funcionárias/funcionares da escola, tornando, assim, uma ação engajada pelas pessoas que trabalham neste espaço. A trilha sonora do espetáculo foi construída a partir da junção das seguintes músicas: *Imbalança* - Elba Ramalho e *Quebradeira de Coco* - Roque Ferreira, totalizando 4min. E participaram do Coco de Roda, o quantitativo de nove pessoas, sendo quatro homens, cinco mulheres cisgêneros e de maioria bissexual (assim que se identificavam). Ainda assim, nas fotos pode ver que na apresentação foram formados três duplas de homem e mulher, e uma dupla de duas mulheres - efeito dos processos mediados nas aulas de dança.

Assim sendo, nos parece imprescindível que a Dança e seu ensino se façam presentes no cotidiano escolar, visto que seu papel hoje é problematizar as referidas estruturas de violências sociais que delineiam as lógicas da educação escolar e os modos como elas definem os processos de ensino-aprendizagem nesse contexto educacional. Assim, invertendo a perspectiva proposta por Marques (2014b), ao descrever em seu texto como a Educação pode contribuir para a Arte, em especial a Dança. De certa forma, acreditamos que as proposições atuais acerca do Ensino da Dança podem contribuir de forma direta nas teorias de Educação, de forma que coloca em evidência as problemáticas do processo de escolarização dos/das/des corpos/corpos/corpes, o qual ocorre durante todo o processo da Educação Básica e que são determinantes na construção da vida adulta.

Posto isso, a relevância reside em perceber a potencialidade do/da/de corpo/corpa/corpe nas instituições de Educação Básica, visualizando como o mesmo indica outra lógica de produzir conhecimento e de construir relações entre essas pessoas que são corpos/corpos/corpes se constituídos em diálogo com a cena social e significações culturais, principalmente com as questões referentes aos marcadores sociais e suas lógicas de poder.

Os retornos dos/das/des estudantes com esse processo pedagógico em dança foram bastante profícuos, expondo discursos de reconhecimento de si, dos/da/des seus/suas/sues corpos/corpos/corpes e a importância de viverem outros tipos de

movimentações, impostas em nossa sociedade, muitas vezes pela mídia (geração Tik Tok). Logo, construiu-se a percepção crítica dos discursos corpóreos que compõem os repertórios das Danças Coco de Roda e os outros produzidos em nosso tempo. Por sua vez, este texto serve como bússola indicando os caminhos trilhados nos processos de ensino-aprendizagem em Dança na escola, em outras palavras, uma prática política em Dança que tem como anseio a busca por justiça social.

Últimos gestos

Como evidenciado ao longo deste estudo, o objetivo foi acompanhar a experiência com o ensino-aprendizagem da Dança Coco de Roda, realizada em 2022 na Eletiva Danças Tradicionais do Nordeste da EREMSize (Recife/PE). A proposta se afastou da concepção hegemônica que reduz o ensino de repertório a códigos pré-estabelecidos e à repetição exaustiva de passos.

Influenciados pelas premissas defendidas por Isabel Marques (2010, 2012, 2014), o processo de ensino-aprendizagem do Coco de Roda foi desenvolvido em três momentos: (1) contextualização histórica; (2) corporificação dos repertórios; e (3) processos de criação, a partir dos repertórios tradicionais. Dessa forma, as pessoas estudantes foram incentivadas a se tornar autoras de suas próprias danças, desconstruindo, reconstruindo e recriando o Coco de Roda.

Essa experiência também possibilitou dialogar com a visibilidade das produções artísticas das mestras de Coco de Roda de Pernambuco, assim como com questões de gênero e sexualidade, articuladas às pautas do Movimento LGBTQIA+. Permitindo que os/as/es estudantes se percebam criticamente como atores/atrizes/atrizies sociais capazes de transformar a si mesmos e o contexto ao seu redor, que se modificam continuamente. Em linhas gerais, os discentes experienciaram um ensino da dança alicerçado na criticidade e na transformação social.

Acreditamos que, na atualidade, o ensino-aprendizagem em Dança na escola deve fomentar o compromisso social e o enfrentamento das injustiças que permeiam nossa sociedade. É fundamental que os/as/es discentes acessem a cidadania por meio da percepção do/da/de próprio/propria/proprie corpo/corpa/corpe e da interação crítica com o mundo. Para isso, os/as/es docentes precisam ser formados a partir de uma

perspectiva comprometida com a justiça e a transgressão do *status quo*, mediando processos pedagógicos que articulem dança, consciência social e cidadania ativa.

Assim, nossas práticas podem ser orientadas pelas seguintes questões: de que maneira o Ensino da Dança pode efetivamente transformar a percepção de mundo dos estudantes? Quais caminhos são necessários para que os/as/es docentes atuem como mediadores críticos e afetivos? E até que ponto a escola é capaz de oferecer experiências que integrem corpo/corpa/corpe, consciência social e cidadania?

REFERÊNCIAS

AYALA, Maria Ignez Novas. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. **Estudos Avançados**, 13 (35), 1999, 231 – 253. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141999000100020>>. Acesso em 24 out. 2024

BARBOSA, Ana Mae. Modernidade e pós-modernidade no ensino da arte. **MAC Revista**: São Paulo, 1992.

BEZERRA, Janayna de Lima. O Samba de Coco em Arcoverde-PE: Fontes de Memórias, construindo Identidades. (Anais). **VII Congresso Nacional de Educação (CONEDU)**, 2020. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2021/TRABALHO_EV150_M D1_SA117_ID9228_05112021224242.pdf>. Acesso em: 15 jan. de 2025.

GEHRES, Adriana de Faria. **Corpo-dança-educação na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais**. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da Roda**: Tradição e Transformação no Samba de Roda. Salvador : EDUFBA, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/20351/1/Os-ritmos-da-roda_RI.pdf>. Acesso em: 15 jan. de 2025.

hooks, bell. **Teoria Feminista**: da margem ao centro. Trad. Rainer Patriota- São Paul: Perspectivas, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo do cotidiano. Trad. Jess Oliveira, - 1ª ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Reginaldo Vilela de. **Samba de coco de Arcoverde-PE**: práticas e representações na construção de um patrimônio cultural (1980-2010). Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Sergipe (PPGH/UFS), 2018. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/8531>>. Acesso em: 15 jan. de 2025.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. 16ª Edição, Editora Vozes, 2014.

MARQUES, Isabel Azevedo. Artista às avessas, ou: o que a Arte pode aprender com a Arte. PARRA, Denise; PRIMO, Rosa (Org). **Invenções do Ensino em Arte**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014b.

MARQUES, Isabel Azevedo. Corpos e Dança na Educação Infantil. In: GOBBI, Marcia Aparecida; PINAZZA, Mônica Appezzato. (Orgs.). **Infância e suas Linguagens**. São Paulo: Cortez, 2014a.

MARQUES, Isabel Azevedo. **Interações: crianças, dança e escola**. Org: Maria Cristina Carapelo Lavrador Alves. São Paulo: Blucher, 2012. (Coleção InterAções).

MARQUES, Isabel Azevedo. **Linguagens da Dança: Arte e Ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

MORAIS, Mariana da Silva Xavier de. **Amarococo: uma proposta de inclusão do bairro do Amaro Branco no Roteiro Turístico do Sítio Histórico de Olinda por meio do Coco de Roda**. TCC (Curso Superior Tecnológico em Gestão de Turismo) – Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ifpe.edu.br/xmlui/handle/123456789/813>>. Acesso em: 15 jan. de 2025.

NHUR, Andreia. Para entrar no ritmo: experimentos tecnoculturais e reflexões sobre a agência rítmica a partir do Coco de Roda. **Revista Conceição/Conception**: São Paulo, v. 13, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8678319/35389>>. Acesso em: 15 jan. de 2025.

PERNAMBUCO. **Currículo de Pernambuco: Ensino Médio**. Secretária de Educação de Pernambuco, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/novo-ensino-medio-descontinuado/pdfs/copy_of_RCSEE_PE.pdf>. Acesso em: 15 jan. de 2025.

TREVISAN, João Silvério. **A resistência dos vaga-lumes: Mobilização da Comunidade LGBT no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a Homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.



DOI: 1014393/issn2358-3703.v13na2026-14

**MUZENZA:
UMA PERCEPÇÃO SONORA NA DANÇA CÊNICA NEGRO-BRASILEIRA**

**MUZENZA:
A SOUND PERCEPTION OF BLACK-BRAZILIAN SCENIC DANCE**

**MUZENZA:
UNA PERCEPCIÓN SONORA EN LA DANZA ESCÉNICA AFRO-BRASILEÑA**

Maicom Souza e Silva¹

<https://orcid.org/0000-0001-5152-7994>

RESUMO

Este artigo pesquisa as interseções entre mitologia, sonoridade e corporeidade na dança negro-brasileira, a partir do processo criativo do espetáculo **MUZENZA**. Baseando-se nos princípios filosóficos e sonoros das cosmogonias de Ọsányin e Ọṣòṣì, adotamos como referencial teórico epistemologias afrorreferenciadas e proposições sobre o corpo cênico. Metodologicamente, estruturamos a pesquisa na proposta dos *redutos*, que funcionam como espaços simbólicos de criação e experimentação. O objetivo é compreender como os saberes ancestrais das ervas e seus desdobramentos metafísicos se relacionam com a cultura negra no Brasil, contribuindo para novas formas de expressão na dança cênica.

Palavras-chave: *Reduto*, Corpo, Dança Negro-brasileira, Filosofias Afrodiaspóricas, Funk.

RESUMEN

Este artículo investiga las intersecciones entre mitología, sonoridad y corporeidad en la danza negro-brasileña, a partir del proceso creativo del espectáculo **MUZENZA**. Basándonos en los principios filosóficos y sonoros de las cosmogonías de Ọsányin y Ọṣòṣì, adoptamos como marco teórico epistemologías afrorreferenciadas y propuestas sobre el cuerpo escénico. Metodológicamente, estructuramos la investigación a partir de la propuesta de los *redutos*, entendidos como espacios simbólicos de creación y experimentación. El objetivo es comprender cómo los saberes ancestrales sobre las

¹ Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (PPGμ/UnB). Projeto em andamento (2024-2027). Ontologias contemporâneas. Orientação: professor doutor Marcus Mota. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Bailarino e Coreógrafo.

hierbas y sus desarrollos metafísicos se relacionan con la cultura negra en Brasil, contribuyendo a nuevas formas de expresión en la danza escénica.

Palabras clave: *Reduto*, Cuerpo, Danza negro-brasileña, Filosofías afrodiaspóricas, Funk.

ABSTRACT

This article explores the intersections between mythology, sonority, and corporeality in Afro-Brazilian dance, based on the creative process of the **MUZENZA** performance. Drawing on the philosophical and sonic principles of the Ọsányin and Ọṣọ̀òsì cosmogonies, we adopt Afro-referenced epistemologies and perspectives on the performing body as our theoretical framework. Methodologically, the research is structured around the concept of *redutos*, understood as symbolic spaces for creation and experimentation. The objective is to understand how ancestral knowledge of herbs and their metaphysical developments relate to Black culture in Brazil, contributing to new forms of expression in scenic dance.

Keywords: *Reduto*, Body, Afro-Brazilian Dance, Afrodiasporic Philosophies, Funk.

Introdução

Em um baile funk no terreiro, muzenzas se reúnem para celebrar seu ilá² ao som da DJ Iyálo. O evento articula passado, presente e futuro, conduzindo uma viagem pelas raízes da terra e pelos saberes que circulam nas ervas, nos toques dos candomblés, no samba e no funk do cotidiano brasileiro.

Desde fevereiro de 2024 venho seguindo as ondas sonoras do ilá ao atuar como coreógrafo do espetáculo **MUZENZA**, do Coletivo Emaranhado, um grupo de pesquisa dedicado à arte afrorreferenciada em Vitória (ES). Com três artistas em cena, o projeto investiga o corpo e o movimento a partir das cosmogonias dos ọ̀rìṣà Ọsányin e Ọṣọ̀òsì, além de suas cosmopercepções traduzidas pela linguagem dos candomblés.

O conceito de cosmopercepção foi introduzido pela filósofa nigeriana Oyewùní Oyêrónké, que nos convida a expandir nossa compreensão do mundo além das lógicas culturais que valorizam a visão como principal sentido. Ela propõe uma perspectiva mais ampla, incentivando-nos a perceber o mundo e seus objetos de maneira mais

² Grito característico de saudação de cada orixá, que ocorre no início, durante e no final das incorporações (BARROS, 2007).

abrangente, considerando que o pensamento africano se conecta com o universo através de todas as suas possibilidades (Silva, 2022).

Nesse sentido, o título do espetáculo dialoga com a hierarquia do Candomblé Angola, remetendo a um reconhecimento concedido aos iniciados no Ilê. Essa designação reflete o papel social e organizacional dos filhos-de-santo, que desempenham uma função ativa no processo de aprendizado dos saberes do terreiro, um espaço sociorreligioso essencial para a vivência diária no candomblé (BARROS, 2007).

Dependendo dos fundamentos de cada comunidade, após um determinado período, a noviça ou noviço, agora designados como muzenza, nos Candomblés Angola e iaô, nos Candomblés Queto, receberão um nome iniciático que não é o mesmo do batismo, podendo, entretanto, ter ligações lexicais e de sentido com ele (Barros, 2007, p. 46).

A vivência, a percepção e as cosmogonias do muzenza formam as motrizes das propostas sonoras e coreográficas que dialogam com o espetáculo. Esta criação não apenas explora as dimensões culturais e cosmológicas das tradições afrodiaspóricas, mas também se posiciona como um movimento epistemológico de reflexão sobre os caminhos de imersão em uma filosofia da dança. Ao dialogar com saberes ancestrais e práticas contemporâneas, o espetáculo reforça a importância de preservar, valorizar e reimaginar os legados culturais da afrodiaspora, pois: “No caso da comunidade, o ser individual se integra coletivamente, formando o corpo coletivo, a comunidade, ela própria, que se organiza e reorganiza pelas experiências [...]” (Barros, 2007, p. 45). Vale acrescentar, que a autora também indica a relação do cotidiano, dentro da comunidade, e a participação política com a mesma intensidade.

Este artigo busca evidenciar como ritmos, gestualidades e narrativas ecoam a sabedoria das comunidades negro-africanas e negro-brasileiras. Ao valorizar a cosmopercepção da ancestralidade³ negra e afrodiaspórica, propõe-se a sensibilizar nossa percepção para suas múltiplas complexidades. Cada som e cada movimento são entendidos como potências que celebram a memória, reafirmam identidades e

³ Na ancestralidade temos uma perspectiva ética de criação e desenvolvimentos de identidades a partir da cultura negro-africana, evidenciando projetos de ações afirmativas para o povo negro.

constituem argumentos emancipatórios frente aos desafios da modernidade e aos processos históricos de colapso e destituição da consciência individual e coletiva da comunidade negra.

Como sinaliza Malcolm Ferdinand (2022), há uma incoerência em imaginar o mundo como algo separado do solo, assim como é inconcebível compreender um Ser sem corpo, carne, cor, história e memória. O corpo, em sua materialidade e presença, enuncia um espaço de territorialização, tornando-se o ponto de partida para outras formas de fazer-mundo. Essas formas abarcam a pluralidade constitutiva das existências humanas e as diversas maneiras de perceber e interagir com o mundo, pois emergem de um processo contínuo de consciência política que se entrelaça com a consciência de si.

A instauração de uma cosmopolítica emancipatória, portanto, não se dá de forma isolada, mas nasce da relação, do convívio e do ato de habitar o mundo desde dentro. Nesse sentido, há uma riqueza endógena, um reservatório profundo de saberes e percepções, que se revela ao apresentarmos outras formas de perceber e viver o mundo. Essas percepções desestabilizam os paradigmas coloniais, pois, ao adentrarmos no centro da tempestade, trazendo novas fontes gnosiológicas, construídas a partir da tomada de consciência crítica e da reflexão histórica, mudamos as epistemologias universalizantes.

Ao revisitar essas fontes e reconhecer o valor dos saberes que emergem das margens, abrimos caminho para um projeto emancipatório capaz de ampliar os horizontes epistemológicos, promovendo um diálogo que transborda as imposições coloniais, oferecendo novos redutos para a construção do presente e possíveis futuros galgados na ancestralidade negro-africana.

Portanto, esta escrita propõe uma breve descrição de um processo de composição sonora que ressoa na criação de estéticas para a dança cênica negro-brasileira. No campo metodológico, adotaremos a perspectiva do *reduto*, que se refere a uma cartografia social, aqui, direcionada, especificamente, à cultura negro-brasileira. O *reduto* considera a diáspora negra como um fato histórico de resistência, intrínseco ao

contexto social brasileiro, na qual, por séculos, as manifestações da cultura negro-brasileira foram reduzidas ao caráter alegórico (Silva, 2024).

Assim, buscamos fomentar o engajamento em prol da emancipação da arte negra, fundamentado em nossos próprios discursos na contemporaneidade e estabelecendo um contraponto às epistemologias universalizantes. Este artigo percorre um trajeto de diálogo sobre os processos criativos do espetáculo **MUZENZA**: inicialmente, exploramos os caminhos da pesquisa e os fundamentos que orientam a criação; em seguida, analisamos os princípios estéticos e filosóficos que estruturam a cena, destacando os agentes enunciadoreis do processo criativo e a relação entre corporeidade e ancestralidade; por fim, discutimos a sonoridade como elemento dramaturgico, examinando a edição da trilha e suas pulsões cênicas. Dessa maneira, o estudo evidencia a interseção entre movimento, som e memória na construção artística.

Reduto - Possibilidades em trajetos

Para orientar nossa pesquisa, nomeamos o processo de articulação e registro das sabedorias relacionadas à dança cênica negro-brasileira como *reduto*. Esse conceito representa uma estrutura destinada ao assentamento, reflexão e estímulo à enunciação de poéticas e possíveis ontologias no campo das artes cênicas:

O *reduto* é entendido como um conjunto de forças, articulações e informações que favorecem a comunicação afrodiaspórica dentro da filosofia da dança. Ele reúne agentes materiais e subjetivos para a construção de narrativas baseadas nos saberes da afrodiaspora, promovendo uma comunicação engajada que prioriza o registro e a emancipação de caminhos criativos com um posicionamento afroreferenciado no desenvolvimento de trabalhos cênicos (Silva, 2022, p. 70).

Consideramos, assim, o *reduto* como uma estratégia para evidenciar possíveis saberes criativos e coreográficos, delineados em mapas conceituais. Esses mapas funcionam como estruturas centrais, que transmitem informações para que o observador elabore análises discursivas, pois, por meio dos signos - elementos perceptíveis e mediados pelos sentidos - o pesquisador organiza uma coordenação visual que, posteriormente, é traduzida em textos que documentam os disparadores

coreográficos e criativos do espetáculo. Tal engajamento contempla as motrizes⁴ que atravessam pensamentos, memórias e sensações, cujo núcleo é a afrodiáspora (SILVA, 2022).

Os desenhos, textos e iconografias do mapa criativo formam um corpo simbólico, funcionando como uma matriz de interpretações e saberes que tangenciam um espaço ancestral de enunciação. Esse espaço entrelaça subjetividades e gera novas objetividades, constituindo um campo de informações visuais, sensoriais e interpretativas, que transmite mensagens ricas e significativas (Silva, 2022).

A partir dos mapas, analisamos como o coreógrafo desenvolve, orienta, destaca e/ou indica o trabalho corporal do(a) bailarino(a) na dança cênica negro-brasileira. Esses mapas nos permitem identificar as fontes gnosiológicas que ativam o tônus muscular e dão origem a movimentos que se transformam em vocabulários coreográficos. Além disso, o reduto serve como ponto de partida para impulsionar a criação de dramaturgias, abrangendo conceitos estéticos, concepções de iluminação, figurino, cenografia, trilha sonora, maquiagem e outros elementos cênicos, bem como para a elaboração de coreografias e construção de personagens (Silva, 2022).

Nesse contexto, o pesquisador atua como o centro irradiador da pesquisa, escolhendo sua trajetória entre dois caminhos: (i) o *autoregistro* e (ii) o *crivo*. O *autoregistro* engloba a elaboração autoanalítica e discursiva de possíveis percursos dramatúrgicos em uma obra cênica aforreferenciada na dança, enquanto o *crivo* envolve a observação, registro e análise discursiva de uma obra cênica de terceiros também voltada para a aforreferência. Ambos os caminhos têm como base os mapas criativos, representados, neste caso, pelas conexões simbolizadas pelo Garfo de Èsù, um elemento iconográfico associado ao orixá e à sua capacidade de comunicação (Silva, 2024, p. 5).

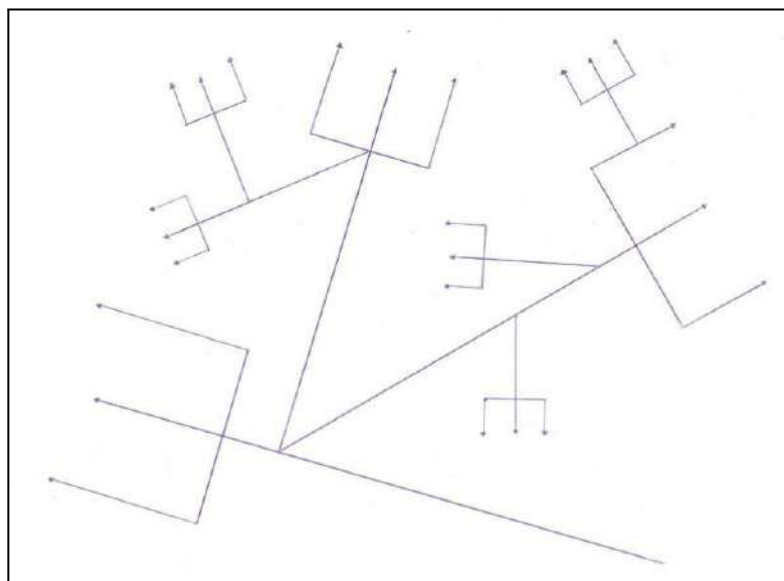
Assim, o *autoregistro* se concentra em propostas por meio das quais o pesquisador sistematiza suas práticas criativas, coreográficas e cênicas, estruturando elementos iconográficos, gestuais, conceituais, materiais e imateriais em mapas criativos que atuam como catalisadores do processo coreográfico. Os mapas tornam-se a origem da pesquisa, que, em alinhamento com as orientações do coreógrafo, resultam

⁴ O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizado na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos.

em trabalhos cênicos. Já no *crivo*, o pesquisador assume a posição central na análise de uma obra cênica alheia, sistematizando informações cartográficas e analítico-discursivas (Silva, 2022).

Este texto, por sua vez, aproxima-se do *autoregistro* como uma forma de agenciamento epistêmico. No caso, nosso objetivo é criar espaços tangíveis e intangíveis para a elaboração de sonoridades e gestualidades na dança negro-brasileira, articulando e reivindicando redes de saberes para a construção cênica, dando forma ao que denominamos *reduto cênico-ontológico* (Silva, 2022).

Figura 1 - Mapa criativo: Garfo de Èsù, proposição de uma cartografia na encruzilhada.



Fonte: Maicom Souza e Silva (2025).

Epicentro - prolegômenos

Por meio do *reduto*, gostaria de apresentar o trajeto gnosiológico que desenvolvi, enquanto coreógrafo, para esquematizar a sonoridade. Trata-se de informações que reverberam no processo de sistematização, construção e sensibilização corporal do bailarino, assim como na criação do respectivo personagem. Para cumprir o objetivo de

Ao ampliar o conceito de raiz e incorporar as ideias que tratam do tempo como uma concepção ancestral, que conecta passado, presente e futuro, definimos três ritmos como linguagem no *reduto* criativo da trilha: o samba, o funk e os batuques de candomblés.

Na tradição oral tonga a palavra falada exerce um papel de fundamental importância. Ela constitui o único meio de conservar e de transmitir o patrimônio comum herdado dos antepassados, estabelecendo, desta forma, a comunhão vital entre os vivos e os mortos. Como em toda a África tradicional, também entre os Vatonga de Inhambane, a palavra é falada, declamada e cantada para torná-la cada vez mais eficaz na sua função específica de mediação entre o passado, o presente e o futuro. Para os Vatonga de Inhambane, a palavra pronunciada "não se perde no ar", porque ela é possuidora de um poder próprio e produz sempre o efeito benéfico, ou maléfico, conforme a intenção, a dignidade e o estado de ânimo do sujeito que a pronuncia (Amaral, 2009, p. 44).

Iniciamos a pesquisa sonora estudando os hinos de escolas de samba capixaba. Trouxemos para o trabalho o hino do G.R.E.S Unidos da Piedade⁶, a escola de samba mais antiga do Espírito Santo, o hino do G.R.E.S Novo Império⁷, a agremiação eleita como a melhor bateria de escola de samba do estado, conhecida como a Orquestra Capixaba de Percussão e o hino do G.R.E.S Unidos de Jucutuquara⁸, a escola possui como símbolo em seu estandarte a coruja, que em nossa percepção faz uma relação intersubjetiva com a proposta dramatúrgica do espetáculo, que possui como pesquisa os *òrìṣà* das matas, da natureza e das folhas. Optamos por incluir no processo criativo apenas os hinos das escolas de samba, excluindo os trechos de sambas-enredo, pois entendemos que os hinos representam raízes: estruturas que refletem a comunidade e a historicidade das agremiações, além de serem símbolos de exaltação e orgulho ancestral.

Quanto aos *grooves* dos paredões de caixas de som, incorporamos *beats* de funks contemporâneos inspirados na síncope característica dos anos 90 e 2000. A trilha foi

⁶ Herdeira de blocos carnavalescos, como o Amarra o Burro e o Chapéu de Lado, o seu nome surgiu do bairro Piedade, onde foi criada. Atualmente, a escola está localizada em Fonte Grande, no centro de Vitória (ES). A Unidos da Piedade foi oficialmente fundada em 15 de janeiro de 1955.

⁷ Fundada em 20 de dezembro de 1956, sediada no bairro de Caratoíra, na região de Santo Antônio, em Vitória (ES), é uma das mais antigas e tradicionais escolas de samba do Espírito Santo.

⁸ Foi fundada em 29 de janeiro de 1972 como bloco. Venceu sete vezes o grupo principal do carnaval de Vitória (ES).

concebida com destaque para os *beats* de artistas, tais como: DJ Sany Pitbull, DJ Edgar, DJ Karolla, Mano Tensão, Goes e Leo Justi. Seus remixes e faixas autorais trazem traços estéticos marcados por influências do funk dessa época, as quais adotamos como recorte temporal para compor a dramaturgia sonora que permeia e conecta o trabalho.

Na dramaturgia do espetáculo pensamos o funk como um fruto que germinou das raízes dos candomblés. Queremos, assim, transpor um possível imaginário social romantizado e desatualizado que relaciona os candomblés e dança afro-brasileira apenas às sonoridades dos toques rituais — rum, rumpi e lé⁹. Na intenção de refletir sobre as reverberações dos candomblés no cotidiano social brasileiro, dialogamos com a seguinte questão:

O Congo-de-Ouro é um ritmo tradicional afro-religioso e característico da musicalidade afro-brasileira, que está presente no Candomblé Angola e também na Umbanda e que auditivamente é associado ao Funk. Os três tambores (Rum, Rumpi e Lé) são o ponto de partida para entender essa associação rítmica do Congo-de-Ouro com o Funk (Oliveira, 2021, p. 11).

Sustentamos que existe um diálogo entre o funk e os toques de candomblés, o que permite que esses ritmos interajam e contribuam para a criação de uma dramaturgia inspirada nos òrìṣà. Com base nessa percepção, entrelaçamos as cosmogonias de Ọ̀sányin e Ọ̀ṣọ̀ṣì com as sonoridades do funk e do samba.

Ọ̀sányin na cosmogonia iorubana é conhecido como o detentor dos conhecimentos das ervas e das vegetações, pois: “Todos os santos são raizeiros, porém o dono incontestável das ervas, o médico, o botânico, é Ossaim” (Cabrera, 2012, p. 86). Na comunidade dos matanceros, localizada na província de Matanzas, em Cuba, este òrìṣà não tem pais, ele apenas surgiu das profundezas da terra. Assim, quando querem conversar com o òrìṣà, dão três pancadas firmes no chão. Após seu surgimento, Ọ̀sányin recebeu de Ọ̀lorun o segredo do *ewé* (plantas), da manipulação das virtudes que surgem das ervas, assim como ele, as ervas não são filhas de ninguém, cresceram

⁹ Os três atabaques utilizados nos rituais possuem dimensões e nomes diferentes e, por consequência, produzem sons cujas alturas variam de acordo com seu tamanho: o maior e mais grave é chamado de rum; o médio é denominado rumpi; e o menor, portanto mais agudo, é o lé (CARDOSO, 2006, p. 55).

das profundezas da terra. Já Ọ̀ṣọ̀ṣì, é o caçador, dono das matas, dos animais selvagens, bastante unido a Ọ̀sányin (Cabrera, 2012).

"Não existe santo" - orixá - "sem *ewé*", nem *nganga*, *nkiso* ou feitiço sem *vititi nfinda*". Árvores e plantas são seres dotados de alma, de inteligência e de vontade, como tudo aquilo que nasce, cresce e vive debaixo do sol, como toda manifestação da natureza, como toda coisa existente. Pelo menos assim acreditam, de pés juntos, meus numerosos confidentes (Cabrera, 2012, p. 26).

Dessa forma, incorporamos à trilha canções, relatos e instrumentais que refletem as práticas do povo de terreiro, criando uma trilogia composta pelos hinos das agremiações, os funks e os toques de candomblés. As músicas e áudios relacionados às práticas sociais e ritualísticas candomblecistas foram remasterizados, editados e equalizados por meio de uma percepção afrofuturista. Nesse processo, realizamos a remoção e o isolamento de vocais, além de separar instrumentos, vozes e percussão dentro de uma estética robotizada. Essa abordagem transforma algumas vozes e canções, que passam a oscilar entre a sonoridade da voz natural e a de uma voz gerada por inteligência artificial (IA). A trilha, assim concebida, é entrelaçada por propostas sonoras que julgamos fundamentais para ajudar a audiência a compreender as cenas e as dimensões coreográficas do espetáculo.

La musique du candomblé est presque toujours mesurée¹⁰, c'est-à-dire qu'on dénote la présence, matérialisée ou virtuelle, d'une pulsation isochrone qui régule le temps musical. Tous les chants (cantigas) sont accompagnés des formules rythmiques (toques) précédemment décrites. La pulsation est souvent manifeste dans ces formules, parfois elle demeure sousentendue ; elle est de toute façon toujours matérialisée dans les pas de danse (Vatin, 2005, p. 168).¹⁰

Ao propormos que algumas canções sejam apresentadas sem o acompanhamento instrumental, pensamos nesse recurso como uma espécie de legenda para a história que a experiência artística pretende contar. Durante a edição, exploramos a pulsação dos ritmos negro-brasileiros e sua fusão com vozes, receitas e ensinamentos do cotidiano dos terreiros. Dessa forma, estruturamos uma trilha que une três ritmos, cujo andamento é marcado por irregularidades, reflexo da trajetória musical do funk,

¹⁰ A música no candomblé é quase sempre medida, isto é, denota-se a presença, materializada ou virtual, de uma pulsação isócrona como no original tempo musical. Todas as cantigas são acompanhadas por fórmulas rítmicas, chamadas toques; a pulsação, frequentemente, é evidente; ela é de qualquer modo materializada nos passos de dança. Tradução Maicom Souza.

do samba e dos candomblés. Essa não linearidade se deve ao contexto histórico de opressão, que atravessa a arte negra no Brasil.

Concepção filosófica e estética: edição.

Após identificar as canções, ritmos e paisagens sonoras que poderiam integrar o espetáculo, desenvolvemos uma proposta metaestética: a criação de uma composição marcada por interrupções e fragmentos, utilizada como dispositivo criativo que orientou todas as decisões ao longo do processo de elaboração e finalização da trilha. Nesse exercício de análise e reflexão sobre as sonoridades dos ritmos abordados, identificamos um histórico de trajetórias marcadas por rupturas. O candomblé, o samba e o funk apresentam percursos fragmentados, com suas histórias pontuadas por interrupções.

Aqui compreendemos metaestética como um campo reflexivo que interroga não apenas as formas artísticas ou o gosto, mas as próprias condições de possibilidade da experiência estética. Nesse sentido, Adorno observa que “a estética não pode se limitar à análise de obras de arte isoladas, mas deve também examinar os pressupostos que as tornam possíveis” (Adorno, 1970, p. 15). A metaestética, portanto, ultrapassa a estética normativa e se abre como crítica dos fundamentos que organizaram historicamente o sensível. No entanto, ao deslocar esse conceito para um horizonte afrodiaspórico, torna-se necessário tensionar tais fundamentos eurocêtricos. Como lembra Leda Maria Martins, “as performances do tempo espiralar, nos terreiros e nas artes negras, instauram regimes de sensibilidade próprios, em que corpo, memória e ancestralidade são inseparáveis” (Martins, 1995, p. 32). Nesse sentido, proponho compreender a metaestética aqui mobilizada como uma reflexão que não apenas questiona os limites da estética ocidental, mas também incorpora cosmopercepções negras, nas quais som, gesto e rito se constituem como potências epistemológicas e emancipadoras.

Os artigos *Terreiro fora do Terreiro: candomblé do samba ao funk e o rito de passá*, de Marcel Marques (2023), e *Guerra dos Graves: da quebra de Xangô ao funk na Baixada Santista*, de Guilherme Martins (2017), exploram como os terreiros e os bailes

funk passaram, ao longo do tempo, por processos de reformulação de suas práticas. Essas transformações refletem impactos de questões sociais, políticas e culturais que frequentemente silenciaram ou deslegitimaram os saberes da cultura afrodiaspórica.

O surgimento desses espaços-tempos (terreiros e bailes funk) que desestabilizam a ordem vigente do controle - seja ela de gestos, sensualidade, crenças ou 'bom gosto' - segue-se uma perseguição não apenas policial aos músicos, praticantes, sacerdotes e dançarinos, mas também uma guerra sônica e ideológica para neutralizar as vibrações que nutrem e fazem vibrar esses espaços e os corpos que os percorrem. Ao emudecimento do som, segue-se um silenciamento dos fatos por parte de uma historiografia da dominação (Martins, 2017, p. 5).

Figura 3 - Comunidade. Espaço ancestral de epistemologias.



Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

Os candomblés, em sua relação com o som, traçam uma trajetória cultural profundamente marcada por interrupções causadas pelos fluxos da colonização e pela imposição do pensamento ocidental. Um exemplo emblemático é a *Quebra de Xangô*, evento de perseguição ocorrido em Maceió/AL, em 1912, cujas milícias lideradas pela Liga dos Republicanos Combatentes, sob o comando do coronel reformado Manoel Luiz da Paz, veterano da Guerra de Canudos, promoveram uma destruição em massa dos terreiros de Xangô. Essa ação violenta teve impactos duradouros, transformando os

rituais e as práticas religiosas de candomblé, cujos efeitos ainda ressoam na atualidade (MARTINS, 2017), ou mesmo:

As consequências desse ataque podem ser sentidas ainda hoje, mais de um século depois do evento, nas mutações sofridas pela liturgia das casas de Xangô em Alagoas, quando comparadas aos rituais afro-brasileiros que se desenrolam em outros estados do país. Depois da quebra desenvolveu-se um silenciamento profundo e definitivo na paisagem sonora dos cultos aos orixás em Alagoas, fazendo surgir, numa espécie de acuoamento irreversível de seus praticantes, uma modalidade única de culto, o “Xangô-rezado-baixo”. Nele os atabaques não são mais tocados, e quando se cala o som grave do tambor cessam também a dança e a possessão (Martins, 2017, p. 16).

A análise histórica do funk revela que essa manifestação musical, apesar de amplamente difundida, está imersa em um contexto de estigmatização semelhante ao enfrentado por ritmos e práticas culturais afro-brasileiras, como o toque Congo de Ouro, característico das festas e tradições das casas de candomblés. Originado nas periferias urbanas, o funk brasileiro surgiu nos anos 1980, no Rio de Janeiro, a partir de uma fusão de referências estrangeiras com ritmos e práticas culturais das comunidades negras e periféricas brasileiras. O funk carrega influências múltiplas, desde matrizes rítmicas africanas a elementos da cultura norte-americana, especialmente o *Miami Bass* e o *Electro Funk*, e, assim como o samba em seu início, foi associado a grupos socialmente marginalizados, sobretudo a população negra e pobre. Tal associação contribuiu para sua desqualificação simbólica no imaginário social, reproduzindo preconceitos raciais e de classe historicamente estruturados no Brasil (OLIVEIRA, 2021).

O vínculo rítmico entre o funk e expressões afro-brasileiras, evidenciado na semelhança de padrões rítmicos de ritmos como o Congo de Ouro, o samba, o maracatu e o jongo, reforça a compreensão de que o gênero musical não é apenas fruto de um processo criativo contemporâneo, mas parte de uma continuidade histórica de resistência cultural. Tal continuidade se manifesta na forma como esses ritmos, antes restritos ao espaço sagrado dos terreiros, migram e se reconfiguram no ambiente secular das festas populares e bailes. Nesse sentido, o funk, ao mesmo tempo em que dialoga com referências globais, reafirma uma herança afrodiaspórica que resiste à

marginalização e reivindica legitimidade como expressão cultural brasileira (OLIVEIRA, 2021).

Fatos como esse nos inspiraram a desenvolver propostas sonoras que rompem com a ideia tradicional de harmonia, entendida aqui não como uma sequência de alturas ou acordes convencionais, mas como um ideal de equilíbrio musical e social historicamente normatizado. Adotamos um dispositivo poético de criação, utilizando a edição como ato de costura e remendo, refletindo uma cultura marcada por fissuras, mas que se afirma como prática de resistência, luta e enfrentamento. Na concepção sonora de MUZENZA, elaboramos uma trilha que integra diferentes ritmos em uma estrutura caracterizada por descontinuidades, estabelecendo uma relação intersubjetiva entre essas sonoridades e a proposta do espetáculo, que dialoga com as sabedorias das ervas e os ensinamentos dos muzenzas nos candomblés de Angola.

Na proposta cênica, exploramos possíveis raízes ancestrais que alimentam continuamente os saberes do povo negro-brasileiro. Consideramos as raízes como forças motrizes que sustentam fundamentos e criam espaços metafísicos, ligando o cotidiano às sensações que evocam territórios de pertencimento. Os conhecimentos que circulam nos candomblés, nos funks, nos sambas e nas plantas foram os pilares centrais para a criação dessa trilha, que busca ecoar a ancestralidade e as práticas de resistência de um povo.

Enquanto as frequências graves do candomblé são emitidas pelo couro do atabaque, nos bailes funk não são poupados esforços para montar paredões de alto-falantes e *subwoofers*, que garantem a disseminação massiva e tátil dos graves, criando ao seu redor um espaço-tempo de aglutinação. Tanto o candomblé quanto o funk produzem, a partir de suas batidas graves, um território que possibilita a emergência de ritmos e corporalidades não hegemônicas, agregadas ao redor das fontes emissoras de som. Os bailes funk e o candomblé constituem, sonoramente, espaços-tempos que escapam tanto à regulamentação do ruído urbano quanto à normatização dos corpos, e talvez por isso seus festejos incomodem tanto determinados estratos da sociedade brasileira (Martins, 2017, p. 16).

Estruturamos a composição a partir da percepção do corpo e da sonoridade afrodiaspóricas como potências capazes de articular saberes e criar espaços não-hegemônicos. Essas forças se conectam para reivindicar, em um contínuo fluxo, o retorno das sabedorias que circulam na oralidade negra, reafirmando e fortalecendo

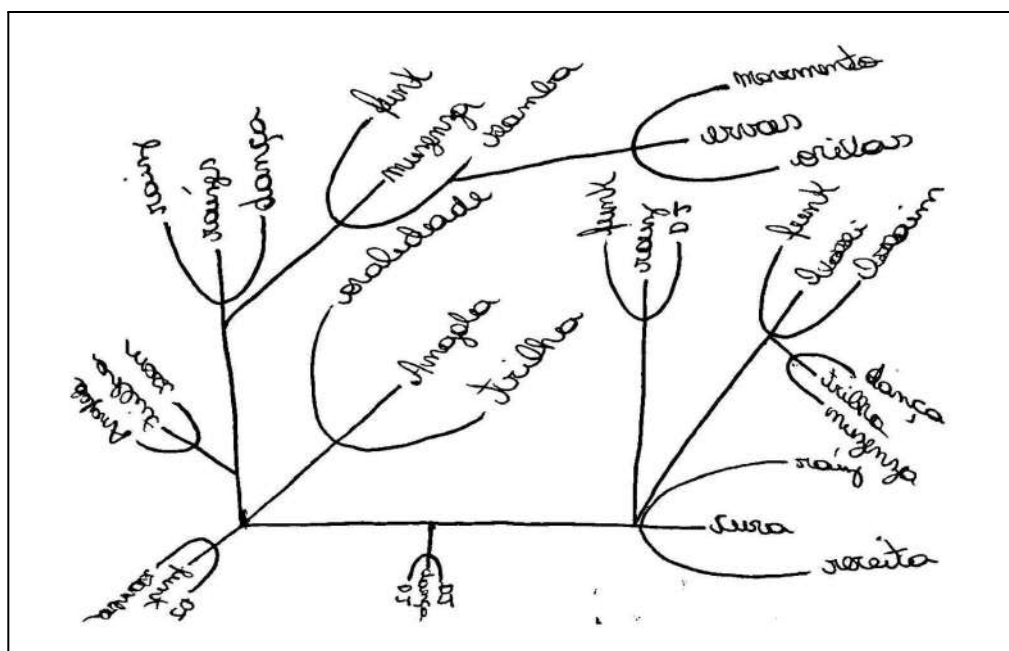
nossa relação com a natureza e com as fontes ancestrais. Tanto os candomblés quanto o funk e o samba anunciam e sustentam essas conexões, renovando os vínculos entre tradição, resistência e espiritualidade.

O som cria uma dimensão nas culturas africanas, como uma forma de contar o tempo. As músicas funcionam como meio para manter o senso comunitário, então, nas primeiras décadas do século XX os batuques e cantos de samba se constituem como lugares de manifestações de resistência e permanência (Marques, 2023, p. 111).

Assim, a trilha é repleta de ranhuras, refletindo as marcas e fragmentações que acompanham o processo criativo. À medida que relacionamos dança, dramaturgia e som, percebemos que as costuras presentes na sonoridade não são apenas elementos estéticos, mas parte de um posicionamento filosófico. Essas descontinuidades representam a resistência e a força das tradições afrodiaspóricas, evidenciando um compromisso em preservar e reimaginar saberes em um contexto de luta e ancestralidade.

Sonoridade: pulsões criativas, *reduto cênico-ontológico*

Figura 4 - Mapa criativo: *reduto cênico-ontológico*.



Fonte: Maicom Souza e Silva (2025).

A dramaturgia de **MUZENZA** foi organizada em quatro *sets*, cada um apresentando a emergência de ritmos e espaços temporais que entrelaçam as práticas culturais, sociais e políticas dos candomblés, funk e samba. Composições de quinze minutos, cada uma estrutura as cenas em quatro blocos musicais, que, ao se conectarem, delineiam os processos comunicacionais e dramatúrgicos do espetáculo. As faixas foram nomeadas de acordo com suas inspirações: (i) *Muzenza*, (ii) *Òsányin*, (iii) *e Òṣòṣì* e (iv) *Ilá*. Cada uma dessas denominações carrega simbolismos que dialogam com a proposta estética e ancestral da obra.

Figura 5 – QR Code que direciona para a trilha sonora do espetáculo MUZENZA no SoundCloud, organizada por faixas.



<https://on.soundcloud.com/rVxB6mcqzp9SBI>
Fonte: Maicom Souza e Silva (2024).

O espetáculo **MUZENZA** é estruturado em quatro *sets* que articulam ritmos e narrativas entrelaçadas às práticas culturais, sociais e políticas dos candomblés, funk e samba. Cada faixa apresenta um universo específico, com sons, cosmogonias e reflexões que ampliam o diálogo entre a ancestralidade e os desafios contemporâneos:

Primeiro Set: A pulsação do funk e a sabedoria das plantas

Inspirado no funk dos anos 90/2000, este *set* explora o cotidiano da cura pelas plantas e os ensinamentos destinados aos muzenzas. A trilha provoca a audiência a refletir sobre como o consumo exacerbado e as ações mercadológicas substituem as sabedorias tradicionais pela medicina científica ocidental. Questiona-se a relação da farmacologia com a indústria e a sociedade, enquanto a trilha evoca a era digital e a cultura do imediatismo, expondo os impactos disso em uma comunidade ansiosa e intolerante à frustração.

Segundo Set: Òsányin e a cura pelas folhas

Este *set* mergulha nas cosmogonias de Òsányin, destacando sua conexão com a sabedoria popular e o poder curativo das ervas. A cena apresenta uma comunidade que recorre às plantas, banhos e práticas de fé em figuras como benzedadeiras, curandeiras e iyálórìṣa. A trilha reforça a preservação da oralidade e a memória ancestral, mostrando a coletividade como um espaço de práticas corporais engajadas e sustentadas por uma percepção de pertencimento. Aqui, o corpo do muzenza é individualizado, mas encontra emancipação na dinâmica coletiva.

Terceiro Set: Òṣòṣì e o território das matas

No terceiro *set*, a trilha e a dança conduzem ao território de Òṣòṣì, òrìṣà das matas, da prosperidade e do sustento. A corporeidade dos artistas se transforma em uma metáfora da conexão humano-animal, evocada pelos sons da floresta e pelas propriedades medicinais de plantas, tais como carqueja, aroeira, alfavaca, rifocina e alecrim. A cena celebra o conhecimento popular, destacando o papel das ervas na proteção e na cura do corpo, enquanto reverência às cosmogonias de Òṣòṣì.

Quarto Set: Ilá – A saudação ao som do funk

O *set* final, um ilá, celebra as ervas e as raízes da afrodiáspora ao som do funk. Este bloco se encerra com uma mixagem da DJ capixaba Karolla, que incorpora nuances do funk beatfino, sonoridade capixaba caracterizada por batidas metálicas e hiperagudas. No fechamento, a trilha criada por Karolla e masterizada por Kaio Fontes oferece cinco minutos de uma retrospectiva sonora do espetáculo, consolidando a proposta na linguagem contemporânea do *beatfino*.

Encerramento Visual

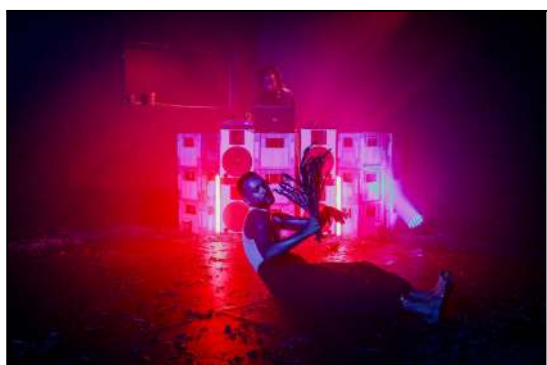
Como complemento às percepções do espetáculo, selecionamos imagens que criam uma dinâmica visual do diálogo proposto. Essas representações expandem a experiência, oferecendo um panorama das ideias e reflexões apresentadas em **MUZENZA**.

(i) Muzenza;



Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

(ii) Òsányin;



Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

(iii) Ọ̀ṣọ̀dòsì;



Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

(iv) Ilá;





Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

Neste ensaio visual, contamos com a participação de três artistas integrantes do elenco do espetáculo: Ricardo Reis e Julia Fachetti, que personificam os Muzenzas, e Jaciara Bernardino, que representa a DJ. Ao longo da obra, esses três personagens dialogam, contribuindo para a tessitura e o agenciamento da comunicação dramatúrgica. A presença de Jaciara transita, ora incorporando comportamentos restaurados da DJ, ora evocando a figura da Yabá, enquanto os bailarinos imprimem, em cada gesto, nuances comunicacionais da cena, refletindo saberes oriundos dos Muzenzas dos terreiros de candomblé e suas trajetórias corporais na dança. Tal dinâmica dialoga com Schechner (2011), para quem a performance se constitui a partir de comportamentos restaurados e de um agenciamento interativo, em que a repetição e a transformação de ações carregam sentidos culturais e comunicacionais.

Ricardo Reis é artista capixaba cuja trajetória se entrelaça de forma profunda com a pesquisa e o ensino da dança contemporânea, assim como com as manifestações estéticas da cultura negro-brasileira. Sua prática artística e pedagógica fundamenta-se na intersecção entre técnica, ancestralidade e inovação, compreendendo a dança como caminho de expressão, resistência e reconfiguração identitária. Fundador e diretor artístico do Coletivo Emaranhado, estabelece nesse espaço seu núcleo de criação, pesquisa e experimentação em dança afro-contemporânea, destacando-se pelo diálogo com heranças culturais afro-brasileiras e pela exploração de novas poéticas cênicas. Sua presença no espetáculo fortalece a valorização dos signos e significantes regionais do Espírito Santo, especialmente no que se refere aos saberes históricos da diáspora

africana nas artes corporais capixabas.

Julia Fachetti, intérprete de uma das Muzenzas, também é capixaba e atua como instrutora de danças negro-brasileiras. Em sua trajetória, expande para as artes visuais as pesquisas corporais desenvolvidas na dança negra. Formada pela Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música – FAFI, uma das primeiras escolas públicas de dança do estado, traz experiências que transitam pelas danças ocidentais, mas encontra na dança negra, especialmente no afro e no jazz, o solo em que enraíza suas práticas corporais. Sua presença em cena aporta suavidade, serenidade e consistência cênica, dialogando com a multiplicidade de jogos coreográficos que se desdobram ao longo do espetáculo.

Jaciara Bernardino é uma mulher negra, quilombola, natural de São Mateus (ES), região que, no século XVII, foi um dos principais pontos de chegada de povos bantos, Quimbundos, Congos, Angolas, Benguelas e Cabindas. Negra retinta, oriunda da periferia e atualmente residente em Vitória (ES), construiu sua trajetória artística com base nas danças negras quilombolas capixabas. Sua presença em cena incorpora a expressividade corporal negra e o compromisso com a arte como espaço de diálogo social. O corpo de Jaciara projeta serenidade e reafirma o compromisso do espetáculo com a articulação entre ancestralidade, identidade e criatividade. Sua atuação, que transita entre a contemporaneidade e a reflexão ancestral, torna-se símbolo de uma presença cênica expandida, capaz de comunicar epistemologias negras.

Para ampliar a experiência de fruição, reflexão e sensibilidade diante deste texto, do espetáculo e dos artistas aqui apresentados com seus corpos, memórias e saberes, disponibilizamos um vídeo que convida você a experimentar, sentir, refletir e perceber de outra maneira o diálogo que propomos.

Figura 7 - QR Code que direciona ao vídeo da apresentação de MUZENZA no ensaio final.



<https://youtu.be/fBu00mQ7DeU>
Fonte: Maicom Souza (2024).

Considerações finais

A raiz de uma nação é um convite a aproximar-se das sabedorias que brotam como nascentes, fontes de conhecimento que disseminam outros fundamentos e ampliam as percepções daqueles que buscam viver suas realidades ancorados em experiências, signos e símbolos. Esses elementos possibilitam revisitar a história, a memória e as trajetórias que constituem o corpo coletivo da ancestralidade.

Ao explorar as motrizes das cosmopercepções do corpo negro-brasileiro, compreendemos que reconhecer nossas raízes e ao mesmo tempo nos desvincular de saberes enraizados são processos distintos, mas profundamente interligados. Mergulhar nas raízes africanas no Brasil é empreender uma travessia contínua rumo à construção de uma outra ética, uma tessitura de saberes que acolhe a pluralidade das fontes gnosiológicas, permitindo uma aproximação sensível e atenta aos conhecimentos que florescem nas esquinas, nos quintais, nos terreiros, nas ruas e estradas do país. Essa ética não apenas reconhece a historicidade e a resistência do corpo negro, mas também propõe modos de ação e reflexão que dialogam com a contemporaneidade, afirmando a potência cultural e política desses saberes.

Esse chão, que sustenta Ọsányin e a flora, é portador de histórias que circulam pelo cosmo, tal como Èsù, que nos apresenta a terra, a estrada e a encruzilhada como signos de vida e movimento. Buscar nossas raízes africanas é assumir um compromisso ancestral: manter em fluxo contínuo as sabedorias preservadas na memória dos mais velhos, na riqueza da oralidade e nos cuidados cotidianos. É compreender que pensar a África no Brasil exige distanciar-se de visões uníssonas, exóticas e estáticas, reconhecendo a diversidade e a vitalidade das tradições.

Nesse fluxo de reflexões, **MUZENZA** emerge como um espaço para reunir e compartilhar os conhecimentos do povo negro-brasileiro. Os laços iniciáticos dos

muzenzas são tecidos pela oralidade, pela prática cotidiana e pelo aprendizado gradual. A saída do barco-de-muzenza torna-se um manifesto social, simbolizando o cotidiano em movimento, sementes que germinam e perpetuam os saberes ancestrais. Esses corpos, conectados às ervas, òrìṣà, folhas e matas, ressignificam vivências e criam novos sentidos.

MUZENZA é um diálogo profundo com as sabedorias que precedem o ilá, uma conexão metaestética que habita o contínuo-fluxo do ayê, reafirmando a relação entre ancestralidade, memória e resistência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

AMARAL, Bernardo Amaral. **Matimo, Masaho ni dzitekatekane nya vatonga: história, clãs, provérbios e adágios dos vatonga e Inhambane**. Milão: Edizioni Biblioteca Francescana, 2009.

BARROS, Elizabete Umbelino de. **Línguas e linguagens nos candomblés de nação Angola**. 2007. 288f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CABRERA, Lydia. **A Mata: notas sobre as Religiões, a Magia, as Superstições e o Folclore dos Negros Criollos e o Povo de Cuba**. Tradução, Carlos Eugênio Marcondes de Moura - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2006. 246f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu, 2022.

MAIA, Igor. **Muzenza**. 03 de julho de 2024. Vitória (ES) 2024. 22 Fotografias. 500 x 500 pixels. Disponível em: <https://flic.kr/s/aHBqjBE9YM>. Acesso em 17 jan. 2025.

MARQUES, Marcel. Terreiro fora do Terreiro: candomblé do samba ao funk e o “rito de passá”. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 109–121, 2023. DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49593. Acesso em: 17 jan. 2025.

MARTINS, G. C. D. . Guerra dos Graves: da quebra de Xangô ao funk na baixada santista. **Revista SONORA**, v. 6, n. 12, p. 1-17, 2017. Acesso em: 17 jan. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, Maryana Cavalcanti do Nascimento de. **Congo-de-Ouro e Funk: o terreiro no baile**. Trabalho de conclusão de curso da Pós-graduação lato sensu Percussão Brasileira: criação, produção musical e performance. 2021. 43f. Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2021.

SCHECHNER, Richard. **“What is performance?”** In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2011, p. 28-51.

SILVA, Maicom Souza e. Encruza: metafísica yorùbá para uma epistemologia da dança negro-brasileira. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 4, n. 53, p. 1–21, 2024. DOI: 10.5965/1414573104532024e121. Acesso em: 20 dez. 2024.

SILVA, Maicom Souza e. **Epistemologia do Corpo Negro: uma percepção capixaba da dança cênica negro-brasileira**. 2022. Dissertação (Mestrado em Metafísica) – Universidade de Brasília, 2022.

VATIN, Xavier. **Rites et musiques de possession à Bahia**. Paris, L'Harmattan. 2005.