

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**Pensando as Danças Urbanas: Origens negras, trajetória de
Octávio Nassur e a Composição coreográfica como articuladores
do pensamento em dança**

Porto Alegre
2021

Adrielle A. Paulino

Pensando as Danças Urbanas: Origens negras, trajetória de Octávio Nassur e a Composição coreográfica como articuladores do pensamento em dança

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a Dra. Luciana Paludo

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Paulino, Adrielle A.
Pensando as Danças Urbanas: Origens negras,
trajetória de Octávio Nassur e a Composição
coreográfica como articuladores do pensamento em
dança. / Adrielle A. Paulino. -- 2021.
119 f.
Orientadora: Luciana Paludo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. DANÇAS URBANAS. 2. COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. 3.
OCTÁVIO NASSUR. 4. FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP.
5. ESCREVIVÊNCIA. I. Paludo, Luciana, orient. II.
Titulo.

Adrielle A. Paulino

Pensando as Danças Urbanas: Origens negras, trajetória de Octávio Nassur e a Composição coreográfica como articuladores do pensamento em dança

Conceito final: _____

Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Profª Dra. Celina Nunes de Alcantara – PPGAC/UFRGS

Profª Dra. Flávia Pilla do Valle – PPGAC/UFRGS

Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha – ESEFID/UFRGS

Orientadora: Profª Dra. Luciana Paludo – PPGAC/UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a Dra. Luciana Paludo, por ter aceitado se aventurar comigo nesta jornada, pela imensa paciência, atenção, carinho e disponibilidade. Por não desistir de mim e acreditar que tudo ficaria bem. Tens a minha eterna gratidão e admiração!

Aos meus pais Rosilda e Samuel, pelo apoio incondicional, amor e compreensão, por aguentarem os momentos difíceis, de silêncio e ausência e pelas tentativas amorosas de tornar tudo mais leve.

À minha irmã Ádria, por nunca duvidar da minha capacidade, sempre me incentivar e ajudar na escrita desta pesquisa. Minha eterna inspiração para seguir acreditando nos meus sonhos. Não caberia nestas palavras todo o amor que sinto por vocês. Vocês são a minha base, motivo do meu existir.

Às minhas amigas, que permanecem ao meu lado durante todos estes anos desde o colégio, me apoiando e incentivando, e aos amigos que se foram. Mas, principalmente, às minhas grandes amigas Juliana Oliveira, pela tradução do resumo, e Mariana Artioli de Moraes, pela revisão maravilhosa e rápida. Obrigada pelo amor e parceria de sempre!

Às minhas amigas Gabriella Clavijo e Andrea Lopez, pelos incentivos e pelas palavras de conforto quando eu não sabia o que fazer. Pelo apoio constante e boas conversas. Ter vocês como exemplo é uma grande honra!

Ao Octávio Nassur, por ter aceitado participar desta pesquisa. Pela disponibilidade e gentileza que me atendeu. Obrigada pelas palavras e inspiração. És uma parte fundamental desta minha caminhada.

E por último, mas não menos importante, aos meus ancestrais, que batalharam muito para que eu pudesse estar aqui. Aos meus avôs e avós que não tive a honra de conhecer, e aos avôs e às avós deles, que aguentaram firme e sobreviveram para que eu pudesse viver. E aos avôs e às avós deles, que em algum momento da história se perderam/foram arrancados de suas casas e pararam do outro lado do Atlântico, dando início a estas trajetórias de vidas. Se em algum momento eu pensei em desistir, eu lembrei que foi por tudo que vocês sofreram, persistiram e sacrificaram que hoje eu posso escrever estas palavras. Do fundo do meu coração, **MUITO OBRIGADA!**

(Às vezes me pergunto: o que dizer a você agora
no ar suave da tarde enquanto você
nos mantém todos em uma única morte?)
Eu digo — Onde está o seu fogo?
Eu digo — Onde está o seu fogo?
Você tem que encontrar e passar adiante.

Você tem que encontrá-lo e passá-lo de você para mim,
de mim para ela, dela para ele, do filho para o pai,
do irmão para a irmã, da filha para a mãe, da mãe para o filho.

Onde está seu fogo? Eu digo onde está o seu fogo?
Você não pode sentir o cheiro vindo do nosso passado?
O fogo de viver ... não morrer
O fogo de amar ... não matar
O fogo da escuridão ... não sombras de gangster.
Onde está nosso lindo fogo que iluminou o mundo?
O fogo das pirâmides;
O fogo que queimava através dos buracos dos
navios escravos e nos fazia respirar;

O fogo que transformou as tripas em *chitterlings*;
O fogo que pegou ritmos e fez jazz;

O fogo de manifestações e marchas que nos fez
pular limites e barreiras;
O incêndio que pegou os sons de conversas nas ruas
e fez raps *imhotep*.
Onde está seu fogo, a tocha da vida
repleta de Nzingha e Nat Turner e Garvey
e DuBois e Fannie Lou Hamer e Martin
e Malcolm e Mandela.
Irmã / Sistah Irmão / Brotha Venha / Venha

PEGUE SEU FOGO ... NÃO MATE
SEGUE SEU FOGO ... NÃO MATE
APRENDA SEU FOGO ... NÃO MATE
SEJA O FOGO ... NÃO MATE
Pegue o fogo e queime com os olhos que veem nossas almas:
ANDANDO.
CANTANDO.
CONSTRUINDO.
RINDO.
APRENDENDO.
AMANDO.
ENSINANDO.
SENDO.

Ei. Irmão. Irmã.
Aqui está minha mão.
Pegue o fogo ... e viva.
Viva.

RESUMO

Este texto narra o processo desenvolvido em uma pesquisa que teve como objetivo, como ideia, investigar procedimentos de composição coreográfica nas Danças Urbanas, correlacionando com a trajetória profissional e a produção artística do bailarino, professor, coreógrafo, diretor, gestor, escritor e produtor Octávio Nassur, bem como com as referências afro-negras consideradas a gênese desse campo em dança. Também busca averiguar a sua contribuição para o desenvolvimento artístico, assim como para o mercado de trabalho das Danças Urbanas no Brasil. Trabalha-se com a hipótese de que as iniciativas de Octávio Nassur influenciam e facilitam a difusão da Cultura *Hip Hop*, como é o caso da produção do *Festival Internacional de Hip Hop*, em Curitiba. Portanto, utiliza-se a sua trajetória profissional para trazer reflexões sobre os processos de composição coreográfica nas Danças Urbanas. Para analisar a composição coreográfica como forma de linguagem e identidade corporal das Danças Urbanas, metodologicamente, esta pesquisa segue o conceito de “escrevivência”, na qual interligo minhas vivências aos temas abordados aqui e ao sujeito de pesquisa. Para tal realização, utilizei entrevista semiestruturada com Octávio Nassur, observação participativa da *Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul* e do *Festival Internacional de Hip Hop*, e referências bibliográficas que tangenciaram os interesses da pesquisa. Por fim, considera-se que este trabalho foi uma oportunidade de produzir material concernente às Danças Urbanas no Brasil, bem como à cultura *Hip Hop*.

Palavras-chave: DANÇAS URBANAS. COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. OCTÁVIO NASSUR. FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP. ESCRIVIVÊNCIA.

ABSTRACT

This text narrates the process developed in a research that aimed, as an idea, to investigate choreographic composition procedures in Urban Dances, correlating the professional trajectory and artistic production of dancer, teacher, choreographer, director, manager, writer and producer Octávio Nassur, as well as the afro-black references considered as the genesis of this field in dance. It also seeks to ascertain its contribution to the artistic development, as well as the labor market of Urban Dances in Brazil. We work with the hypothesis that Octávio Nassur's initiatives influence and facilitate the dissemination of Hip Hop Culture, as is the case of the production of the International Hip Hop Festival, in Curitiba. Thus, it uses its professional trajectory to bring reflections on the processes of choreographic composition in Urban Dances. To analyze the choreographic composition as a form of language and body identity of Urban Dances, methodologically this research follows the concept of "escrevivências", in which I connect my experiences to the themes discussed here and to the research subject. To conduct the research were used a semi-structured interview with Octávio Nassur, participant observation of the *State Selective of Rio Grande do Sul* and of the *International Festival of Hip Hop*, and bibliographical references, that tangent the research interests. Finally, it is considered that this work is an opportunity to produce material concerning Urban Dances in Brazil, as well as Hip Hop culture.

KEYWORDS: URBAN DANCES. CHOREOGRAPHIC COMPOSITION. OCTÁVIO NASSUR. INTERNATIONAL HIP HOP FESTIVAL. ESCREVIVÊNCIA.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Shabba-Doo e eu no Festival Internacional de Hip Hop, em Curitiba	49
Figura 2– Grupo The Lockers	49
Figura 3– DJ Afrika Bambaataa	55
Figura 4– DJ Kool Herc	56
Figura 5– DJ Grandmaster Flash	56
Figura 6– Cartazes dos filmes Breakin e Breakin 2	61
Figura 7– Gravação do programa de TV Soul Train	61
Figura 8– Octávio Nassur	71
Figura 9– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia Girl Power	78
Figura 10– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia Girl Power	78
Figura 11– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia Girl Power	79
Figura 12– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia Girl Power	79
Figura 13– Coreografia Girl Power, apresentada na Seletiva Estadual do RS	87
Figura 14– Coreografia Girl Power, apresentada na Seletiva Estadual do RS	87
Figura 15– FIH2 também é integração: Grupo La Salle (AM) e Identidades Grupo de Dança (RS) no Festival Internacional de Hip Hop	94
Figura 16– Batalha aberta no intervalo dos Superworkshops, que ocorriam na quadra de basquete, no FIH2	94
Figura 17– Boogaloo Sam no FIH2	96
Figura 18– Grupo Electric Boogaloo	97
Figura 19– Dançarinos de Popping, também chamados de Poppers, conferindo o placar da penúltima batalha de Popping, no FIH2	101
Figura 20– Início das Batalhas de Breaking, no FIH2	101
Figura 21– Abertura da primeira noite do FIH2, fazendo alusão ao programa de televisão Soul Train	103

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – CONTINUANDO A CAMINHADA	11
2 REMINISCÊNCIAS SOCIAIS DO CORPO QUE DANÇA – COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA E CRIAÇÃO DE SI	20
2.1 'ATERRANDO' CONCEITOS	26
2.2 MUDANDO OS PASSOS E AS ESTRUTURAS COMPOSICIONAIS	31
2.3 COREOGRAFIA	40
2.3.1 IMPROVISACÃO	44
3 MERGULHANDO NA CULTURA HIP HOP E SUAS DANÇAS	48
3.1 A ORIGEM	52
3.2 DANÇA(S) URBANA(S)	56
3.2.1 INFLUÊNCIAS	60
3.3 IMERSÃO <i>FUNK STYLES</i> – CONECTANDO O PRESENTE E O PASSADO	63
4 COMPODO O SUJEITO DE PESQUISA – PESQUISA DO SUJEITO	67
4.1 OCTÁVIO NASSUR	69
4.2 MULTIPLICANDO SENSACÕES	71
4.3 ABRINDO CAMINHOS – MERCADO DE TRABALHO	73
5 LINGUAGEM HIP HOP	75
5.1- SELETIVA ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL	76
5.1.1 <i>GIRL POWER</i> – FOCANDO O OLHAR PARA SI	84
5.1.2 IMPRESSÕES QUE FICAM	87
5.1.3 <i>GIRL POWER</i> PARTE 3: ADAPTANDO A COREOGRAFIA	89
5.2- CONECTAR, INSPIRAR E IMPRESSIONAR: FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP	91
5.2.1 ABRINDO AS CORTINAS: HISTÓRIAS QUE NOS EMOCIONAM, QUE NOS CONSTITUEM COMO DANÇAS URBANAS	102
6 MÚLTIPLOS CAMINHOS QUE LEVAM A MÚLTIPLAS EXPERIÊNCIAS E PERCEPÇÕES	105
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS	115
1.ROTEIRO DA ENTREVISTA	115
2.ROTEIRO DE ANÁLISE DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP/CURITIBA	117
3. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	118

1 INTRODUÇÃO – CONTINUANDO A CAMINHADA

No segundo semestre de 2016, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), apresentei o meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Dança¹, no qual investiguei a identidade afro-brasileira dentro das danças da cultura Hip Hop, sob o título *De onde viemos e para onde vamos? A identidade afro-brasileira dentro das danças da Cultura Hip Hop*. Esta pergunta em particular me traz muitas reflexões, visto que, como afrodescendentes, temos muitas questões em aberto sobre nossas origens, as quais foram largamente silenciadas, apagadas e arrancadas de nós, população negra, na medida em que nos destituíram dos ganhos e das riquezas que a nossa cultura ancestral legou a este país chamado Brasil.

Em seu documentário *AmarElo – É tudo para ontem* (2020), o rapper Emicida² cita um ditado lorubá, que ficou reverberando em mim por um bom tempo e me fez lembrar do título do meu TCC: “Exú matou um pássaro hoje com uma pedra que ele jogou ontem”. Este ditado me fez lembrar da vontade e o interesse de investigar as origens das Danças Urbanas que há muito tempo carrego: Como elas chegaram até aqui? E como eram vistas por seus praticantes?, além da possibilidade de construir novas pesquisas que se relacionassem com as Danças Urbanas, como faço nesta dissertação. Essas indagações me foram cruciais para buscar novas visões sobre este gênero e evocar um resgate de momentos iniciais de seus precursores. Nesse sentido, percebi que a referida frase representava o porquê da minha vontade de pesquisar as Danças Urbanas e as reflexões que já vinha tecendo nesta investigação, relacionando com a pesquisa que iniciei lá em 2016, na graduação. Todas essas percepções e inspirações reforçaram a minha intenção de trilhar mais uma etapa desta questão: “E para onde vamos?”

E é a partir da minha condição de mulher, negra, professora, praticante e pesquisadora-estudante das Danças Urbanas que penso nas questões acerca da composição coreográfica deste gênero propostas aqui. As experiências que adquiri durante estes muitos anos em que busco responder aos meus anseios e

¹Link para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) *De onde viemos e para onde vamos? A identidade” Afro-Brasileira dentro das danças da Cultura Hip Hop*: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156821>

²Está disponível na plataforma de transmissão online *Netflix*. O documentário faz uma breve retrospectiva história da população negra brasileira, suas lutas e conquistas, até o momento em que Emicida realiza o seu primeiro show no Teatro Municipal de São Paulo.

compreender melhor o universo das Danças Urbanas – e todos os seus atravessamentos, além também de conhecer meu corpo através desta dança – constituem o histórico de vivências que serve como matéria-prima para esta escrita. Não pretendo aqui trazer respostas fixas, mas sim elucidar os processos e percepções desta caminhada.

Trago um conceito de Conceição Evaristo (2018) para dizer que faço dessas bagagens minhas “escrevivências”, ou seja, meu modo de me inscrever na vida que também compõe esta escrita. Vivências como o meu primeiro contato com o sujeito desta pesquisa: em 2010, conheci Octávio Nassur em um workshop de Danças Urbanas oferecido pelo *Festival Sul em Dança*, em Porto Alegre, um dos maiores festivais de dança do RS. Estava no último ano do Ensino médio, imersa naquela dúvida cruel que acometem muitos jovens antes de se formarem, “qual caminho seguir?”. No entanto, as palavras que escutei de Nassur naquele workshop mudaram a minha vida, me encorajaram a seguir a minha paixão – a dança – e me fez enxergá-la além de um *hobby*, mas como uma profissão. Esse fato me marcou durante todos esses anos e me impulsionou a pesquisá-lo atualmente. Considerando a afirmação de Evaristo em uma de suas entrevistas, que este tipo de “escrita nasce de uma experiência, de uma vivência das subjetividades das mulheres negras” (EVARISTO, 2007), pretendo agregar na presente dissertação memórias que trago com grande carinho de momentos que me guiaram até estas palavras, para dar corpo e alma à minha pesquisa. Nesse sentido, a “escrevivência” passa a operar nesta pesquisa como chave teórica.

As Danças Urbanas fazem parte da minha constituição como artista, professora e pesquisadora da dança. Pratico desde os oito anos de idade e, desde 2011, dou aula para um grupo de jovens, em uma escola particular. Após o término da graduação, ingressei no mestrado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS, vislumbrando uma oportunidade de aprofundar este tema que tanto me move a dançar e a atuar no cenário da dança. Desta vez, empreendo esta caminhada a partir de meu interesse em discutir aspectos da coreografia nas Danças Urbanas, tendo como fio condutor fatos da trajetória profissional de Octávio Nassur, permeada pelas minhas próprias histórias de vida com esse gênero de dança. Posso dizer que, ao mesmo tempo em que continuava o meu trabalho de aquisição técnica como bailarina de Danças Urbanas, também exercitava a minha prática docente nesse gênero de dança. E era ali, na prática docente que eu

exercitava, também, a composição coreográfica. Sendo assim, reconheço a minha busca para construir um corpo poeticamente crítico, no sentido apontado por Silva (2005), a seguir:

A busca de um corpo poeticamente crítico, para habitar e significar a cena coreográfica, esteve pautada na hipótese de que na cultura popular se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos, que podem ser transpostos para a dança cênica valorando traços da identidade cultural (SILVA, 2005, p.7).

Derivada do movimento cultural e estético *Hip Hop* (ROTTA, 2006), as Danças Urbanas adquiriram força e conhecimento a partir da Cultura *Hip Hop*, como foi denominada posteriormente, mais especificamente da dança *Break*— um dos cinco elementos desta Cultura. Considerada “uma arte urbana e popular que mistura movimentos de força, mímicas, acrobacias e muitos movimentos de controle corporal” (CRISTINO; FIGUEIREDO, 2014, p. 2), popularizou-se e ganhou espaço nos festivais de dança, sendo legitimada como um gênero de dança, com técnica, estética e poética específicas.

Por ser uma cultura popular, nascida nas ruas norte-americanas, iniciou uma extensa trajetória até chegar no Brasil. Em meados dos anos 1980, em que a comunicação era uma difícil tarefa, pouco e tardiamente, as pessoas conseguiam acessar novas ideias, cliques de músicas, filmes, moda, movimentos culturais e sociais. Em minha trajetória dançante, pude estudar pressupostos teóricos sobre composição coreográfica, partindo de diversas autoras e diversos autores. Nesse sentido, permearei a escrita com citações oriundas dessas fontes diversas, de modo que eu possa elucidar o que considero necessário para os objetivos desta pesquisa.

Loupe (2012) afirma que “é o corpo que, mediante as suas próprias investigações, produz as qualidades da sua existência” (p. 231). Sob esta perspectiva, foi a partir da construção do corpo e qualidades dos bailarinos e das bailarinas dos anos 1980 —e que deram continuidade às Danças Urbanas que dançamos hoje —, que os elementos semióticos das danças urbanas, muitas vezes, ainda carregam uma estética ligada a modelos hegemonicamente vistos como masculinos: força, velocidade, competitividade, agressividade, ímpeto. Gradualmente, esse cenário está em transição, pois esses dançarinos ou *b-boys*³,

³*B-boy* ou *B-girl* são abreviações da palavra *Breaking Boy* e *Breaking Girl*, que são praticantes da dança *Breaking*.

formados a partir de uma cultura das ruas, aos poucos vão se construindo como corpos cênicos (CORREIA; SILVA; FERREIRA, 2017), mas sem perder seu enfoque como linguagem estética e corporal das Danças Urbanas.

Em seus poucos anos de surgimento e disseminação, comparada a outros gêneros de dança, muitas coisas mudaram nas Danças Urbanas: nomenclaturas, reconhecimento desse gênero pelo campo da dança, espaços habitados e, principalmente, o corpo que dança. A busca por conhecimento encorajou bailarinos a aprender mais sobre essa nova maneira de dançar. Um desses bailarinos, que mais tarde se tornaria uma das grandes referências deste gênero de dança no Brasil, é o bailarino, professor, coreógrafo, diretor, gestor, escritor e produtor Octávio Nassur – que possui uma significativa trajetória profissional no campo das Danças Urbanas. Octávio é o idealizador do *Festival Internacional de Hip Hop*, em Curitiba, considerado o maior festival de *Hip Hop* da América Latina, segundo a crítica especializada.

Lenora Lobo e Cássia Navas (2008) afirmam, em seu livro *Arte da composição- Teatro do Movimento*, que “o ato de dançar é diferente do ato de criar e compor uma dança” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 25). Após muitos anos na condição de aluna, pude entender essa afirmação ao me tornar coreógrafa e enfrentar as dificuldades de ter que compor uma coreografia. Mais tarde, quando entrei no grupo de extensão do Curso de Dança/UFRGS, o Mimese Cia de Dança-Coisa⁴, em que trabalhamos composição coreográfica com base na dança contemporânea⁵, despertou em mim um interesse maior sobre composição coreográfica, principalmente em relação ao gênero de dança de onde venho, as Danças Urbanas. Esse fator me motivou a embarcar nesta jornada de pesquisa utilizando a trajetória de Octávio Nassur como eixo principal – por toda a minha admiração por ele, mas

⁴O Mimese Cia de Dança-coisa é um grupo de pesquisa de movimentos, voltado para a Dança Contemporânea. Criado em 2002, é orientado pela prof. Luciana Paludo. Atualmente, está vinculado ao Projeto de linguagem autoral em Dança, coordenado pela prof. Luciana.

⁵Refiro-me à Dança Contemporânea como um gênero de dança surgido pelos acontecimentos estadunidenses, ocorridos em meados dos anos 1960. Por exemplo, o movimento da Judson Dance Theater (vide pág. 32), o qual teve como característica a investigação gestual e as misturas de outras linguagens artísticas e técnicas. Mas, o Mimese Cia de Dança-Coisa lança mão de outros procedimentos, oriundos da experiência de seus integrantes e de sua diretora. Então, dança contemporânea, na minha visão, é essa emergência que pode surgir das misturas, do encontro e do que podemos construir juntos, em termos de dança, quando há escuta e diálogo. Outra referência da dança contemporânea que inspira, ao observar as Danças Africanas, é o trabalho realizado por Germaine Acogny, pois sua atuação artística é inspiradora para a composição coreográfica.

também pelo seu grande reconhecimento nesta área – para trazer reflexões sobre os processos de composição coreográfica nas Danças Urbanas.

Partindo desta minha curiosidade, a pesquisa buscou investigar procedimentos de composição coreográfica nas Danças Urbanas, correlacionando com a trajetória e a produção artística do coreógrafo, professor e produtor Octávio Nassur. Também busquei averiguar a sua contribuição para o desenvolvimento artístico, bem como para o mercado de trabalho deste gênero de dança no Brasil. Trabalhei com a hipótese de que as iniciativas de Octávio Nassur – por exemplo, a produção do Festival Internacional de *Hip Hop*, em Curitiba – influenciam e facilitam a difusão da Cultura *Hip Hop*. Nesse sentido, entendeu-se esse festival como um lugar propício para observar e analisar a composição coreográfica como forma de linguagem e identidade corporal das Danças Urbanas. Na busca de compreender melhor o funcionamento e como eram as composições coreográficas, mergulhei no maior festival de *Hip Hop* da América Latina. No capítulo 5, especificamente nos subcapítulos 5.1 e 5.2, contarei como foi a minha participação, com o meu grupo de alunas, no *Festival Internacional de Hip Hop*, em Curitiba, no ano de 2019. O fato de ter me colocado para vivenciar de diversas maneiras esse evento, aproximou-me de minhas questões de pesquisa e alimentou o meu imaginário, em relação ao sujeito deste estudo, Octávio Nassur, e ao meu objeto de estudo, a composição coreográfica nas Danças Urbanas.

As Danças Urbanas constituem um gênero de dança muito utilizado e almejado dentro das escolas e dos projetos sociais justamente por ter criado uma linguagem urbana, das ruas, que contém elementos do cotidiano dos jovens, criando assim uma possível identificação por parte de pessoas dessa faixa etária. Mesmo com sua valorização e sua área de estudo ganhando espaço e visibilidade no meio acadêmico, esta dança durante muito tempo foi/é negligenciada pelos pesquisadores da arte, por ainda trazer consigo marcas de uma cultura marginalizada. Percebe-se, porém, que, aos poucos, essa realidade vem se transformando, uma vez que praticantes da cultura *Hip Hop* têm se inserido no espaço acadêmico e desenvolvido suas pesquisas.

Com sua transição da rua para os palcos, as Danças Urbanas foram se construindo e se moldando a partir da perspectiva individual de cada bailarino e coreógrafo que dizia praticar essa dança, partindo de uma ideologia e/ou imagem em comum do que seria tal gênero de dança – antigamente denominado como

Street Dance (Dança de Rua)⁶. Ao mesmo tempo, as Danças Urbanas foram agregando às suas composições coreográficas influências de outros gêneros de dança. Nos festivais e competições de dança realizados no Brasil, pouco se tinha conhecimento do que era válido ou não para este gênero de dança e o que deveria ser feito para alcançar esta validação, ou para que fosse reconhecido como tal. Com o passar dos anos, as Danças Urbanas tiveram sua técnica delimitada, fazendo com que coreógrafos/bailarinos criassem seus próprios métodos e técnicas, a partir de adaptações, erros e acertos – se compararmos as suas origens (GUARATO, 2013).

A professora Luciana Paludo evidencia em seus estudos que a coreografia constrói um corpo, uma vez que há uma demanda de movimentos que, ao querer ser repetida, também vai criando maneiras de organizar um corpo; de construir esse corpo. Para ela, “se estamos falando sobre dança, fazendo dança, realizando um protocolo coreográfico, escrevendo sobre dança, estamos alimentando a dança. Nutrindo-a, fazendo-a existir” (PALUDO, 2017, p. 183).

A partir de todos esses questionamentos, realizei esta pesquisa com o intuito de averiguar e elucidar como são os processos de composição coreográfica quando correlacionados à história profissional do coreógrafo Octávio Nassur. Nesse sentido, surgiu o seguinte questionamento: O trabalho de Nassur influencia e contribui para o cenário das Danças Urbanas, tanto em seu âmbito cênico, quando nos aspectos políticos que permeiam os processos de composição coreográfica?

Metodologicamente, esta pesquisa também pode ser classificada como uma pesquisa etnográfica interpretativa e qualitativa, segundo Fortin (2014). Seguindo as etapas da pesquisa, após a escolha do sujeito e a definição dos objetivos, aconteceu o contato com o coreógrafo Octávio Nassur, para convidá-lo a participar. Em seguida, foi elaborado um roteiro de perguntas para posteriormente ser realizada uma entrevista semiestruturada com o coreógrafo. A partir desses delineamentos e através de um diário de campo e gravações de áudio e vídeo, realizei anotações e relatos do processo de investigação tanto da *Seletiva Estadual do RS*, quanto do *Festival Internacional de Hip Hop*, em Curitiba.

Para a realização desta pesquisa foram utilizados, entrevista semiestruturada com Octávio Nassur; observação participante da *Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul* e do *Festival Internacional de Hip Hop* e referências bibliográficas, que

⁶No capítulo *Mergulhando na Cultura Hip Hop e suas danças*, item 3.2 *Dança(s) Urbana(s)*, mencionarei as diferentes nomenclaturas das Danças Urbanas.

tangenciam os interesses de pesquisa. Pretendeu-se, assim, criar um diálogo entre as reflexões teóricas estudadas, com base na composição coreográfica em Danças Urbanas e Dança Contemporânea – essa última por ser a área mais próxima na qual encontra-se vasto material sobre questões de composição e criação. O meu ponto de vista e as experiências, assim como a trajetória profissional de Octávio Nassur, sujeito empírico deste estudo, foram tomados a fim de apontar, nas conclusões, o que pode ser caracterizado como procedimentos de composição coreográfica, a contribuição do coreógrafo e sua importância para cenário das Danças Urbanas.

A partir desta premissa, esta dissertação é organizada em quatro partes: *Reminiscências sociais do corpo que dança – Composição coreográfica e criação de si* (1), *Mergulhando na Cultura Hip Hop e suas danças* (2), *Compondo o Sujeito de pesquisa-pesquisa do sujeito* (3) e *Linguagem Hip Hop* (4). Em cada parte, aprofundi questões teóricas voltadas para o tema em específico, mas possibilitando um diálogo e/ou ligação com os outros temas também abordados aqui, como a composição coreográfica na Dança Contemporânea e nas Danças Urbanas, bem como as origens deste gênero de dança e sua ligação com o Movimento *Hip Hop* – uma vez que, como bailarina, transito por esses lugares.

No capítulo *Reminiscências sociais do corpo que dança – Composição coreográfica e criação de si*, abordo a teorização da composição coreográfica e enfatizo peculiaridades acerca de conceitos de composição coreográfica, criação coreográfica e coreografia. Nesse sentido, pontuo algumas mudanças que decorreram nas estruturas de composição. Evoco autores como Laurence Louppe (2012), Paulo Caldas (2011), Luciana Paludo (2015), Octávio Nassur (2012), entre outros. Proponho investigar os processos, os elementos e as influências na Dança Contemporânea – visto que podemos encontrar um extenso material teórico condizente à composição coreográfica e à Dança Contemporânea. Dessa maneira, crio um panorama histórico da composição coreográfica, tecendo reflexões e pontes com os processos coreográficos das Danças Urbanas, elencados em quatro subcapítulos: *'Aterrando' conceitos, Mudando os passos e as estruturas composicionais, Coreografia e Improvisação*.

No terceiro capítulo, intitulado *Mergulhando na Cultura Hip Hop e suas danças*, separados entre os subcapítulos: *A origem, Dança(s) Urbana(s), Influências e Imersão Funk Styles – Conectando o presente e o passado*. Tenho como intuito fazer uma reflexão sobre as origens da Cultura *Hip Hop* e das Danças Urbanas,

além de identificar e elencar algumas influências que permeiam este gênero de dança. Criando conexões com autores, como Carla Akotirene (2019), Neusa dos Santos (1983), menciono questões raciais e políticas que constituem esta Cultura.

Saliento que faço uso da nomenclatura Danças Urbanas relacionado à arte da dança e à Cultura *Hip Hop* como um movimento cultural constituído dos cinco elementos, como o Rap, MC – Mestre de Cerimônias, DJ – *Disc Jokey*, *Break-dança* e grafite, além das ideologias e identidades. Ressalto que tanto a dança quanto a Cultura *Hip Hop* constituem o escopo de ações e promoções realizadas por Octávio Nassur no *Festival Internacional de Hip Hop*– uma vez que ele agencia o encontro de diversas pessoas que são referência para a Cultura *Hip Hop*.

No capítulo quatro, *Compondo o Sujeito de Pesquisa – Pesquisa do Sujeito*, apresento a trajetória profissional de Octávio Nassur, suas contribuições para o cenário das Danças Urbanas em território nacional e internacional, bem como suas influências no meio artístico. Distribuídos nos subcapítulos *intitulados Octávio Nassur, Multiplicando sensações e Abrindo caminhos – Mercado de trabalho*. Também salientarei suas ações, as quais promovem a propagação dessa cultura e das danças. Octávio torna-se, assim, referência de um gênero de dança em território nacional e internacional. Outro aspecto que busquei abordar são as questões sobre a composição coreográfica, as quais serão geradoras das futuras discussões e reflexões realizadas na pesquisa.

Por último, o capítulo *Linguagem Hip Hop*, na qual trago descrições, observações e reflexões do *Festival Internacional de Hip Hop* – idealizado e promovido por Octávio Nassur, que acontece anualmente em Curitiba. Explanarei seus aspectos de impacto na cena artística e cultural, questões sobre linguagens específicas, também de composição coreográficas apresentados no festival. Considerarei fatores que influenciam e permeiam os corpos que ali se encontram e suas formas de compor. Divido esse último capítulo em seis subcapítulos: *Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul; Girl Power – Focando o olhar para si; Impressões que ficam; Girl Power parte 3: Adaptando a coreografia; Conectar, inspirar, impressionar – Festival Internacional de Hip Hop e Abrindo as cortinas: Histórias que nos emocionam*, que nos constituem como Danças Urbanas. Por fim, faço minhas considerações finais que aduzem sobretudo como as danças, ao longo dos anos, foram se permeando e influenciando novas maneiras de compor. E a partir das teorias apresentadas neste trabalho, pode-se pontuar semelhanças que se mesclam com as composições coreográficas

das Danças Urbanas. Isso, no entanto, sem excluir seu forte viés social e político, em prol das artes e da consciência negra, a partir de relatos de experiências de percursos desse gênero de dança, das ações promovidas por Octávio Nassur e das minhas “escrevivências”.

2 REMINISCÊNCIAS SOCIAIS DO CORPO QUE DANÇA – COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA E CRIAÇÃO DE SI

Esta pesquisa se inicia por um viés composicional, mas se imbrica, se interpela, se funde às minhas memórias e às memórias/história do sujeito analisado. Tomando emprestado a afirmação da autora Marie Bardet (2014), no seu livro *A filosofia da dança*, esta escrita se estabelece com o intuito de dar continuidade a minha caminhada, a minha pesquisa, a minha dança e meus pensamentos.

Aquilo que a dança faz com o pensamento: o eco de um corpo pe(n)sante, situado onde o pensamento não tem acesso ao peso do sentido, nessa 'discórdia do peso com o pensamento, que produz todo o peso de um pensamento' (BARDET, 2014, p. 44).

A composição coreográfica sempre esteve presente na minha vida de bailarina, desde as aulas de dança na Educação Física do ensino médio, em que tínhamos como tarefa avaliativa criar coreografias, até me tornar professora de dança e entrar para o grupo Mimese Cia de Dança. Mas só foi na graduação que comecei a enxergar a complexidade e a profundidade deste tema tão imbricado na Dança. Percebo ainda que muitas pessoas acreditam que existem mistérios e mitos envolvendo a composição coreográfica. O desconhecimento deste processo e dos elementos que estão envolvidos pode levar à crença de que não são capazes de compor.

A composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra (LOUPPE, 2012, p. 223).

Independente do gênero de dança em questão, a composição coreográfica parte de um fragmento, memória e/ou sensação, de origem pessoal e que acaba se tornando algo maior, como uma coreografia. Ressalto que utilizo o termo gênero de dança referindo-me às Danças Urbanas como uma unidade, englobando diversas danças, classificadas como vertentes e que são caracterizadas como Danças Urbanas, compreendendo que “a palavra gênero caracteriza, aqui, o tipo de dança” (PALUDO, 2015, p. 38).

No livro *Culinária Coreográfica: Desmedidas de receitas para iniciantes na Cozinha Cênica*, Octávio Nassur (2012) afirma entender que um trabalho coreográfico deve criar conexões com lembranças vividas. Nesse sentido, “o que cada um pode trazer e pendurar na “árvore-tema” deve significar algo verdadeiro para o intérprete e contribuir para a construção do todo” (NASSUR, 2012, p.18) e que a criação coreográfica “está diretamente relacionada a ‘quem você é’ e ‘para quem você cria’” (NASSUR, 2012, p.111). Em sua entrevista, concedida para esta dissertação, Nassur (2020) reforça esta visão traduzida em seu livro ao afirmar que se utilizava de suas “memórias de emoção” para escrever o livro: “Eu resgatava daqueles lugares para poder construir” e complementa o quanto o livro *Culinária Coreográfica* serviu como referência para trabalhar composição (NASSUR, 2020). Em consonância com Louppe e Nassur, a autora Holly Cavrell (2017) aponta para a fusão do artista e o meio que está inserido, o tempo em que vive – político, social e econômico (CAVRELL, 2017). Denota-se, assim, que os artistas não podem se desvincular da esfera em que se encontram, pois seus corpos incorporam suas histórias e que sempre trarão em seus ossos e músculos as marcas de suas trajetórias.

A autora Cássia Navas (2009) também apresenta uma afirmação que, a meu ver, relaciona-se com as anteriores, ao mencionar que, quando vemos um bailarino em cena, estamos diante de um corpo cultural por este corpo carregar rastros de homens e mulheres de seu tempo e espaço. Nesse sentido, antes de analisar como acontece a composição coreográfica nas Danças Urbanas, penso ser necessário olhar para o seu passado histórico e todas as marcas que os bailarinos herdaram. E que se fazem presente até hoje.

Para falar desse gênero de dança, e qualquer um de seus subgêneros, precisamos de um olhar atento à história e contexto social, principalmente suas bases e fundamentos. Ou seja, para entender que as Danças Urbanas não se restringem apenas a um corpo virtuoso, mas um corpo carregado de cultura, precisamos de uma lente voltada para uma época estadunidense específica, neste caso, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 (VIEIRA, 2018, p.10).

Não se pode deixar de considerar que com o passar dos anos e com a popularização dessa cultura e desse gênero de dança, muitas coisas mudaram, sendo perdido e/ou retirado e, também, incorporada a ela. Surgiram novos estilos dos contatos que aconteceram com outros gêneros de dança. A transição dessa

cultura popular para os palcos e festivais também foi um grande motivo para a reconfiguração coreográfica e corporal dos bailarinos de Danças Urbanas. Em seu texto *Corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica*, a autora Holly Cavrell (2017) faz um panorama histórico relacionando os diferentes olhares e perspectivas do corpo e do criar com ele a partir da virada do século XX, com uma lente voltada para a dança contemporânea. Compartilho aqui o questionamento feito por ela no final do texto, em que pergunta “O que é o corpo, senão uma coleção de identidades que usam as práticas do corpo para especificar um método de compreensão de uma identidade cultural?” (CAVRELL, 2017, p. 60).

As Danças Urbanas, enquanto geradora de identidades, desenvolvem em seus praticantes um sentimento de pertencimento, pois ao contribuir para a construção de identidades individuais e culturais – consideradas mutáveis –, eles utilizam o corpo como ferramenta de expressão, simbologia e estética, consolidando um movimento cultural. Caldas (2017), ao mencionar o artigo *Coreopolítica e Coreopolícia*, de André Lepecki (2012), referindo-se a uma imagem mostrada no livro de jovens dançando em uma esquina chuvosa, informa que politicamente a dança pode “destrambelhar o sensorio, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil” (CALDAS, 2017, p. 38). Seria esse o meu papel político – de mulher negra, bailarina, coreógrafa e professora – nesta pesquisa, ao registrar o fazer e o pensar composição coreográfica, movimentando as estruturas já existentes? Ocupando espaços ‘proibidos’ – se olhar para o histórico das Danças Urbanas e da população negra, em que nos foi negado durante muitos anos (e ainda é) ocupar lugares de legitimação de produção de conhecimento como o meio acadêmico – como forma de viabilizar e trilhar um caminho de compartilhamento de conhecimento?

Seguindo na reflexão acerca da composição, os autores Cristino e Figueiredo (2014) classificam a composição coreográfica como uma dança formada e estruturada no tempo e no espaço, na qual cria-se uma intensa relação entre “ações, qualidades, sentimentos e significados e os coreógrafos dão vazão a diferentes formas para a criação” (CRISTINO; FIGUEIREDO, 2014, p. 3). Todos esses autores demonstram a particularidade na forma de compor, por ser considerado algo introvertido e pessoal. As escolhas de movimentos feitas partem da bagagem/experiência vivida por quem as agregou, pois só podemos encontrar soluções de movimentos se soubermos construir novos caminhos. E quanto mais vivências

acumularmos corporalmente, mais trajetos o corpo terá como base e mais combinações diferentes serão possíveis.

Isto nos leva à questão da não-premeditação do movimento. Talvez, este seja um dos maiores desafios a ser enfrentado durante o processo de criação, dado que, existem preferências cognitivas que se apresentam com considerável predominância, condicionando as operações que envolvem a formatação dos modos de ação de todo e qualquer corpo, dançante ou não (HERCOLES, 2011, p. 5).

Em uma entrevista concedida para a UFPR TV, Nassur (2017) afirma que uma de suas motivações para escrever seu livro foi a identificação de uma padronização nas formas de compor as coreografias. Ao pensar sobre essa fala, fazendo uma breve reflexão com ênfase nas coreografias de Danças Urbanas – por ele ser, comumente, jurado deste gênero –, questiono se essa padronização não se deriva de questões relativas à simples reprodução, sem um devido estudo ou exploração nos processos de compor. Nos trabalhos atuais de Danças Urbanas, é possível identificar uma similaridade espantosa com composições coreográficas que foram premiadas em eventos mundialmente conhecidos e que acabaram se espalhando pelo mundo, tornando-se padrões nesta dança. Isso se dá porque há uma imitação de sequências de movimentos, figuras espaciais, figurinos, músicas e estruturação coreográfica. Nassur (2020) reforça esta percepção, ao mencionar na entrevista concedida para esta dissertação, que “às vezes, as pessoas vão atrás de prêmios e você vê que ela entra em padrão, não é?! O que dita um campeonato mundial, todo mundo replica” (NASSUR, 2020).

Com o livro, ele tinha a intenção de romper com esses padrões, gerando um novo resultado: que os coreógrafos pudessem escolher novos caminhos coreográficos de forma consciente, em vez de escolherem os mesmos trajetos de forma inconsciente. E salienta que não é um erro compor desta maneira padronizada, pois não fomos ensinados para criar nossos próprios padrões, mas que temos que ter consciência deles. A autora Marília de Andrade (2008) traz um alerta sobre o “bombardeamento da cultura de massa”, e o quanto isto está influenciando as ideias coreográficas criando uma tendência à reprodução de estereótipos, com soluções massificadas, pré-fabricadas, globalizadas.

Após iniciar a minha pesquisa, percebi o meu olhar mais atento para estas armadilhas de criação, no processo da coreografia do ano de 2019, com as minhas

alunas. Questiono-me se não estou reproduzindo soluções coreográficas prontas, ou se não estou repetindo padrões, ou reforçando estereótipos. Paulo Caldas (2017), em seu texto *Coreo/Grafia*, reforça a necessidade de estarmos atentos, em seu âmbito constituinte, ao fazer coreográfico, pois, por mais que queiramos ir contra essas fórmulas, forças de normatização e captura, acabamos sendo vencidos por elas, “mesmo o discurso sobre a captura pode ser ele mesmo capturado e tornado recurso bem constituído de novas normatividades” (CALDAS, 2017, p. 37).

Não se pode deixar de direcionar essa reflexão ao cenário das Danças Urbanas, que em seu cerne tinha como discurso a vontade de se expressar contra um sistema perverso e desigual que os fazedores dessa dança, dessa arte, estavam inseridos. Essa dança, atualmente, tornou-se uma cultura de massa, disseminada pelo mundo e reapropriada em seus novos territórios, sendo capturada e reformulada, eliminando, em certa medida, seu caráter político e subversivo. Loureiro *et al.* (2018) apontam que essa nova dança que surgia como possibilidade de expressão das dificuldades, necessidades e expectativas de uma população marginalizada:

[...] não era coreografada, nem fundamentada em nomenclaturas técnicas, mas em linguagens da rua, dos guetos. Também não oferecia modelos de passos específicos: o seu modo de dançar estava aliado apenas ao que a música se propunha naquele momento, em simbiose com o dançarino e a dançarina, suas corporeidades, corporalidades, subjetividades e racionalidades substantivas (LOUREIRO *et al.*, 2018, p. 158).

Nos primeiros registros conhecidos das Danças Urbanas, mais especificamente do *Break Dance*, seus bailarinos se aglomeravam para dançar conforme a música que tocava naquele instante, o que poderíamos classificar como improvisações. Improvisações baseadas em reproduções de figuras e/ou imagens relacionadas a temas sociais e midiáticos da época, e gestos, comportamentos corporais característicos de um determinado grupo, pois “improvisação é a oportunidade de tornar evidentes as concepções temporais de uma arte que compõe sensações, gestos, imagens” (BARDET, 2014, p.160).

Partindo desse pressuposto, que em seu surgimento, os estilos das Danças Urbanas eram improvisações, detenho-me a pensar: o quanto de improvisado não é coreografia e vice-versa. Caldas (2017), fazendo uma reflexão ao pensamento da autora Foster, elenca os termos protocolo, procedimento, programa, regramento,

parâmetro, restrição, instrução, tarefa, comando e algoritmo para se referir também a coreografia, mas salienta que estes termos devem ser problematizados e ressignificados. E relaciona o papel destes termos em seu campo lexical e que aparecem nos contextos de composição e improvisação em arte (CALDAS, 2017).

Para esta dissertação, nas anotações realizadas das obras coreográficas apresentadas no *Festival Internacional de Hip Hop*, destaco alguns aspectos sobre composição coreográfica como organização espacial, organização corporal predominante, cenografia, escolha musical, influências de outros gêneros/estilos de dança e qualidades de movimentos, e de forma mais abrangente, instigando reflexões sobre a dramaturgia e a estética dos trabalhos assistidos.

Conforme já mencionado antes, faço uso do termo gênero de dança para me referir às Danças Urbanas em seu todo, englobando todas as danças vertentes – estilos – que são caracterizadas como Danças Urbanas. E atribuo o termo estilo ao especificar as diferentes vertentes e/ou subgêneros existentes dentro das Danças Urbanas, como o *Break*, o *Popping*, o *Locking*, entre tantos outros que são trivialmente chamados de Danças Urbanas ou *Hip Hop*. Duarte (2016), citado por Vieira (2018), menciona que esses subgêneros – estilos – contêm variações, que são formados por técnicas e estéticas próprias.

Ressalto aqui que faço essas análises a partir de um olhar diferente do qual estou familiarizada, buscando me apropriar de elementos que me forneçam uma certa distância crítica, como uma pesquisadora que estuda este tema, a fim de encontrar pontos de convergências entre os trabalhos coreográficos. Isso ocorre porque tenho ciência que cada coreógrafo e grupo se constituem de formas singulares, assim como suas formas de compor. Além disso, seria injusto e irresponsável analisar/julgar uma coreografia baseando-se em todos os elementos da composição coreográfica, sem ter um acompanhamento mais aprofundado de cada processo coreográfico. É na busca por materiais teóricos existentes que procuro identificar esses questionamentos, e, em última instância, colocar em prática essas descobertas ao assistir ao *Festival Internacional*, tentando identificá-los e pontuá-los, assim como no meu exercício como coreógrafa desse gênero de dança.

Os materiais teóricos que utilizo aqui, em sua maioria, não são necessariamente com ênfase nas Danças urbanas, mas esses referenciais me possibilitam pensar sobre as questões relacionadas à composição, e eu farei o exercício de relacioná-las com o gênero de dança que pratico, tecendo pontes e

redes. Isso ocorre porque se entende que as teorias sobre composição coreográfica podem ser uma espécie de lente, com a possibilidade de ampliar discussões que poderão ser direcionadas à arte da dança – independente de um gênero de dança específico. Como afirma Louppe (2012), “em todas as formas de arte e, sobretudo, na dança, a composição advém de uma misteriosa rede, visível ou invisível, de intensidades e de relações necessárias” (LOUPPE, 2012, p. 229).

Pensando na composição desta dissertação, começo a tecer as redes e relações necessárias para entendermos melhor sobre tal assunto. E como toda obra coreográfica, dou início aquecendo nossos corpos e mentes, ativando nossas energias. Nesse sentido, emprestando desta prática, após tomarmos ciência das noções que permearão esta dissertação, convido para iniciarmos nosso aquecimento de conceitos.

2.1 ‘ATERRANDO’ CONCEITOS

Para dar início a essa ideia, irei narrar uma experiência que tenho como bailarina de um grupo, desde 2016. No momento inicial de aquecimento, nos ensaios do grupo Mimese Cia de Dança, habitualmente ouvimos a expressão “aterrar os pés no chão”, com o intuito de espalharmos o peso do nosso corpo por toda a estruturado pé, como se estivéssemos afundando em direção a terra, aumentando nossa ligação com o chão, para termos maior sustentação para crescermos em direção à cima. Como a famosa árvore Baobá⁷, também conhecida popularmente como a “árvore da vida”, que cresce para os céus enquanto suas raízes também crescem para dentro do solo. Inspirando-me nesta expressão e imagem, vou buscar no aterramento dos meus pensamentos diante dessa grande terra chamada “conhecimento” em dança – mais precisamente nas Danças populares –, aprofundar-me sobre os conceitos e os contextos históricos acerca do tema proposto, em referências bibliográficas existentes. E assim ter mais suporte e força ao “crescer” nesta pesquisa.

⁷Árvore nativa da África, um dos símbolos fundamentais das culturas africanas. Ela é fonte de inspiração para muitas lendas, ritos e poesias. É considerada sagrada para os praticantes do Candomblé.

Luciana Paludo (2015), em sua tese de doutorado, afirma que composição coreográfica “seria o conjunto de ações necessárias para configurar a forma”, e complementa elencando elementos que participarão do todo de uma composição coreográfica: espaço, tempo, figurino, iluminação, hora do dia, lugar, cenografia, música e “outros fatores que forem necessários para trazer à tona a forma” (PALUDO, 2015, p. 37). Nassur (2020) também compartilha dessa percepção do conceito de composição, ao alegar que composição coreográfica “não é só a troca de figuras e desenhos [espaciais]”, mas sim a “combinação do tema proposto, iluminação, o LED⁸, qualidade musical, os cortes das músicas, mixagens, a proposta se chega ou não”.

Nestes anos em que atuei como professora de dança, percebi que ainda existe confusão em relação aos conceitos de composição, criação e coreografia. Há uma dificuldade em diferenciar o que seria cada um, assim como nas Danças Urbanas/ Dança de Rua e o *Hip Hop*, no qual os conceitos foram sendo utilizados de forma corriqueira, sem um conhecimento mais específico sobre cada nomenclatura, o que acabou por associá-las as mesmas coisas.

Em *A Filosofia da Dança*, no subcapítulo *Escrever?*, que junto aos subcapítulos *Improvisar?* e *Imediatez?*, compõe o capítulo *Com-por*, Marie Bardet (2014) salienta as palavras de um artista francês, Loic Touzé (2007, p.112), ao retratar questões relacionadas ao atravessamento da escrita e da composição nas coreografias, pelo paradoxo existencial da dança entre “evanescência e inscrição”, na qual a escrita “confere à dança um estatuto de obra pela conservação que ela permite”, e consideradas por Touzé (2007, p.112) como “uma problemática institucional”:

É verdade que se vê bem como essa palavra se institucionalizou. É, sobretudo, isso. Dá-se o dinheiro, em termos de instituição, à “criação coreográfica”. [...] Para mim, enquanto artista, a partir deste lugar, o “coreográfico” é uma zona bastante instável. [...] isso abarca uma noção de composição e de escrita. Mas também seria necessário que se repensasse para cada um “o que é composição” e “o que é a escrita”. Visto que tudo se escreve, mesmo o improvisado é da escrita, já que é da composição instantânea e já se está escrita. Se escreve ou não escreve. [...] depois será que se faz a escolha de conservar essa escrita, esse coreográfico? (TOUZÉ, 2007, p.112 *apud* BARDET, 2014, p.151).

⁸No *Festival Internacional de Hip Hop*, no fundo do palco como plano de fundo, consta um gigantesco telão de LED, o qual, através de vídeos e imagens, interage com a coreografia apresentada.

Mais adiante, como contraponto, Bardet (2014) reapresenta a autora Laurence Louppe (2012) e sua visão dos conceitos de composição e de coreógrafo, ao afirmar a diferença de terminologias que encontrou nas palavras utilizadas por um professor de Balé, o qual disse que a composição visa “regular” uma dança, enquanto um coreógrafo “compõe”, pois o coreógrafo cria seu próprio material, unindo coisas e corpos em busca de algo novo (BARDET, 2014).

E em seu próprio livro, *Poéticas da Dança Contemporânea*, a autora Laurence Louppe (2012) também retrata sua pesquisa em relação aos conceitos de composição e de escrita ao iniciar o seu capítulo *A Composição*. Ela afirma encontrar dificuldades em distinguir os termos pela escassez de reflexões e de discussões aprofundadas. Entretanto, ela nos apresenta a palavra “escrita” relacionada a outras áreas de composição, e sua associação cultural ao conceito de texto. Sendo a palavra texto, em sua etimologia, “relacionada com a tecelagem” e preferencialmente “ao conceito de trama e às estreitas e subtis imbricações de fios diversos, de flutuações paradigmáticas e sintagmáticas na origem de um modelo que subsiste: o enunciado” enquanto “a ideia (e a palavra) ‘composição’ aplica-se mais aos processos de elaboração ou de aprendizagem”. A escrita, para Louppe, é algo fundamental no ato coreográfico, pois seria o resultado da obra coreográfica, contendo “todo o trabalho da dança” (LOUPPE, 2012, p. 221-222).

Ao refletir sobre a fala de Touzé (2007) sobre a institucionalização do conceito de escrita associada à composição, o questionamento do entendimento individual das pessoas sobre os conceitos de composição e escrita, e sua finalidade, e a conclusão de Louppe (2012) a partir das terminologias e etimologias, entende-se a força da linguagem (e escrita) e sua disseminação em nossa cultura. Ademais, é possível observar o quanto um conceito está ligado e reforçado pelo meio institucional que está inserido e pelas pessoas “autorizadas”/validadas dentro desses meios.

Em relação aos conceitos de criação e de composição, Paludo (2015) afirma que “a ação de compor coreografia ou de compor uma dança implica um processo de criação” (PALUDO, 2015, p. 37). Já a composição é formada por diversos elementos, como já citado anteriormente, que dão forma a obra. Encontra-se elementos mais abrangentes como dramaturgia, estética, poética e coreografia que são identificados como pertencentes à composição. A composição é empregada em outras artes, além da dança e em outras áreas de estudo. A autora também ressalta

que “chamar ou não essas danças, essas composições, de coreografia, também é uma escolha” do compositor/artista/coreógrafo (PALUDO, 2015, p. 38).

O termo criação coreográfica, muitas vezes, é utilizado no lugar de composição coreográfica e também de coreografia. Agora, após tomar ciência disso, podemos inferir que a criação coreográfica não tem o mesmo significado que a composição coreográfica, mas que ela faz parte da composição. Isso se dá porque, literalmente, compor é criar e vice-versa. Já a coreografia, também é uma vertente da composição, ou podemos dizer, o seu “produto final”. É o material visível de uma composição coreográfica e/ou criação coreográfica, talvez, por isso, vinculou-se os termos. Nela também temos escolhas a fazer em relação ao que dará forma, não se limita apenas aos movimentos, às figuras e à música. Mas, por outro lado, também não inclui todos os outros elementos necessários existentes na composição, a “coreografia abarcará a ideia da forma configurada; a estrutura, a arquitetura” (PALUDO, 2015, p. 36).

Para Deleuze e Guattari (1991), a “composição é a única definição de arte”, sendo ela “estética, e aquilo que não é composto não é uma obra de arte” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.181 *apud* BARDET, 2014, p.155). Ao reduzir a composição apenas à estética de uma obra, deixamos de lado elementos não tão visíveis e/ou fáceis de identificar na execução de uma dança, por exemplo, a poética dessas obras. Marie Bardet justifica essa visão de Deleuze e Guattari, também nomeada de o “plano de composição estética”, ao informar que suas palavras são voltadas para as artes, como a pintura, a escultura e a música, mas por se tratar de um meio artístico, ela reverbera na dança.

Outro autor que invoca em seu livro *Exaurir a Dança: Performance e a política do movimento*, os filósofos Deleuze e Guattari, além de outros como Foucault e Derrida, é o professor e escritor André Lepecki (2017), com a intenção de criar um diálogo entre performance/dança e filosofia. Lepecki não se refere a qualquer filosofia, mas a uma filosofia voltada ao corpo. Recorrendo a estes autores, ele pretende abordar “uma filosofia que percebe o corpo não como entidade encerrada em si mesma, mas como sistema aberto e dinâmico de trocas, constantemente produzindo modos de sujeição e controle, bem como modos de resistência e devir” (LEPECKI, 2017, p. 28).

Lepecki (2017) também menciona a palavra “escrita” relacionada à dança, ao afirmar que fundamenta o seu livro, em sua maioria, acerca da formação da

coreografia como “uma invenção peculiar da modernidade” e “uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita” (LEPECKI, 2017, p. 30). E explica, ainda, em que momento da história surgiu e se fundiu o conceito de dança e escrita. Segundo ele, a primeira menção do termo “coreografia” que se tem conhecimento foi datada de 1589 e elaborada pelo padre jesuíta Thoinot Arbeau, ao nomear um de seus manuais de dança de *Orchesographie*, “a escrita, *graphie*, da dança, *orchesis*” (LEPECKI, 2017, p. 30). Mais tarde, em 1700, a grafia *Orchesography* é substituída por *Chorégraphie* pelo coreógrafo e teórico Raoul-Auger Feuillet, mas mantendo o sinônimo que é utilizado até os dias de hoje.

Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita qualitativamente produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve. Com Arbeau, estes dois sujeitos tornaram-se um. E através dessa assimilação em nada óbvia, o corpo moderno revelou-se a si mesmo como uma entidade linguística. Não é por acaso que a invenção dessa nova arte de codificar e exibir o movimento disciplinado coincide historicamente com o desenrolar do projeto da modernidade e a sua consolidação (LEPECKI, 2017, p.30).

Luciana Paludo (2015) também relata a história da origem da palavra coreografia citando Lepecki (2010), mas a autora vai além e relata que, após a publicação do manual escrito por Feuillet, *Chorégraphie ou Art de noter La danse* (*Coreografia ou Arte de anotar a dança*, tradução nossa), no ano de 1700, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, acadêmico e oficial do Rei Luís XIV e que também tinha sido professor de Feuillet, em 1704, teve conhecimento de outras publicações de manuais que se utilizavam de maneiras de anotações parecidas as suas. Então, ele se dirigiu ao Conselho do Rei para reclamar de tais publicações, alegando terem roubado seu método de anotação dos passos de dança⁹ e do Balé – o que atualmente seria classificado como plágio – e pedia reparação. No fim, o Conselho atendeu seu pedido e também o reconheceu como o autor e inventor do método utilizado por Feuillet (BOURCIER, 2001 *apud* PALUDO, 2015).

Tanto o conceito de composição quanto de criação ou de coreografia demonstram como as palavras sofrem alterações com o passar do tempo. A escrita da dança – etimologicamente tradução de coreografia – não é mais vista apenas

⁹A forma de anotação dava-se através de caracteres, palavras, símbolos e sinais para representar os passos e movimentos, apresentando certa semelhança com uma partitura musical.

como sinônimo de coreografia. Ela tomou outra forma e sentido, emancipou-se de sua própria significância, institucionalizou-se, como cita Touzé (2007 *apud* BARDET, 2014). E por mais que tente aqui tornar estes conceitos mais tangíveis, entendo que como a linguagem é viva, não poderia reduzi-la aqui há uma resposta fixa e estagnada. Segundo Stuart Hall (2005), “as palavras são ‘multimoduladas’. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado” (HALL, 2005 *apud* PALUDO, 2015, p. 20).

2.2 MUDANDO OS PASSOS E AS ESTRUTURAS COMPOSICIONAIS

No século XVII, após o surgimento da nomenclatura de *chorégraphie* como um método de registro da dança, e nos anos que se sucederam, a coreografia se consolidou como “uma performance centrada na exibição de um corpo disciplinado que encena o espetáculo de sua própria capacidade de se colocar em movimento” (FRANKO, 2000 *apud* LEPECKI, 2017, p. 31). Paulo Paixão (2003) relata que não se sabe com exatidão “como aconteceu a mudança no emprego do termo coreografia como sistema de notação para estrutura de organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço”, e pressupõe que o que ocorreu foi que “a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que se substituiu o produto Dança” (PAIXÃO, 2003 *apud* PALUDO, 2015, p. 24).

Ao levar em consideração o termo coreografia em uma perspectiva euro-americana, pode-se observar que as coreografias que se fixaram daquele período do século XVII em diante, eram coreografias que apresentavam uma forte propensão às narrativas fazendo uso da pantomima e da dança com movimentos sem interpretações gestuais. Mas mudanças importantes iniciariam, e a maneira de coreografar também, progredindo conforme configurações estéticas diferentes surgiam, e a relação da dança com outras artes se modificava. A partir do século XX, novas influências emergiram rompendo com formas composicionais vistas como tradicionais, grandes bailarinas (e bailarino), como Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn, deram início a uma nova era do fazer coreográfico (PALUDO, 2015).

Em meados dos anos 1930, uma preocupação sobre os processos de criar/compor coreografia e de ensino começou a se espalhar entre os bailarinos.

Doris Humphrey (1965), considerada uma das pioneiras da dança moderna estadunidense da segunda geração¹⁰ por inovar as técnicas de composição coreográfica, coreografias e teorias, narra este momento em seu livro *A arte de criar danças*, de 1965, no qual os bailarinos assolados pelos acontecimentos políticos da época – após a Primeira Guerra Mundial – questionavam-se sobre “‘Que estou dançando?’, ‘Isso tem valor, em relação ao que sou e com o mundo em que vivo?’, ‘Se não tem, que outra aula de dança pode haver e como havia de se estruturar?’” (HUMPHREY, 1965, p.16-17 *apud* PALUDO, 2015, p. 26).

Como aponta Lepecki (2017), a dança é política, não podemos e nem devemos desassociá-las. Cavrell (2017), já citada anteriormente, também enxerga a dança intimamente ligada com o meio social, político e emocional em que seus bailarinos/coreógrafos estão inseridos. Este movimento de reflexão, iniciado após uma tragédia tão grande como uma guerra mundial e que atingiu todos os setores, colocou em análise os trabalhos coreográficos que eram realizados até aquele momento, sua verdadeira contribuição e importância perante a sociedade.

E foi na primeira metade do século XX que a dança teve grande expansão e vivência em vários aspectos, comparado com qualquer outro campo. As mudanças produzidas no campo da arte foram mais surpreendentes, mais repentinas e mais diversas. Eles são fundamentalmente diferentes em técnica, estilo, forma, conteúdo, criando variadas teorias significativas sobre coreografia (HUMPHREY, 1965 *apud* PALUDO, 2015, p. 26).

A depressão econômica, as guerras na Europa, o fascismo, o racismo, o início da tecnologia moderna – eram assuntos pungentes que essa segunda geração de dançarinos modernos usava como tema para fazer danças. Seus experimentos com o corpo levavam a interpretação física e mental a outro patamar, e o drama psicológico se tornou um material temático básico que apareceria na maioria das danças. A dança não era mais bonita. Ela tinha margens ásperas, ângulos agudos e frases de rítmica irregular. Ela podia ser atrevida, sexual e primitiva. No entanto, a princípio as pessoas sempre acham estranhas formas novas e progressistas de se mover. Inovações não são facilmente bem recebidas (CAVRELL, 2017, p. 57).

Nessa mobilização, não só a estrutura coreográfica recebeu uma revisão criteriosa, mas também o corpo que estava em cena e seu virtuosismo. A geração

¹⁰Isadora Duncan e Ruth St. Denis são consideradas a primeira geração da dança moderna, pioneiras nas iniciativas de ruptura com as estruturas convencionais de composição, em meados de 1890 e 1900. A geração seguinte, conhecida como a segunda geração da dança moderna, contava com Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris, entre outros (CAVRELL, 2017).

de bailarinos que surgiu nos anos seguintes, inspirados pelos seus antecessores, transformou o espaço onde ocorriam as apresentações em um espaço de encontro democrático. Seguindo nessa linha, todos os elementos cênicos, incluindo dança e dançarinos, eram igualmente importantes, e a dança tornou-se um dos componentes que se dá no ambiente coletivo e não mais o elemento central. A década de 1960 marcou um período de reavaliação sobre as formas de criação de danças, e as pessoas passaram a acreditar que esse processo tinha mais importância do que o resultado (CAVRELL, 2017).

Na introdução do livro *Exaurir a dança: Performance e a política do movimento*, o autor Lepecki (2017, p. 28) afirma que “repensar o sujeito em termos do corpo é precisamente a função da coreografia” e delega a si a tarefa de investigar com precisão como coreografia e filosofia compartilham a questão essencial, política, ontológica, fisiológica e ética, restaurada de Espinosa e Nietzsche por Deleuze: O que pode um corpo?

Esta pergunta, fora do campo da filosofia e de forma mais abrangente, pairava nas reflexões que emergiam na época e podia ser identificada nas práticas de bailarinos, como Anna Halprin, Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, entre outros, que foram chamados de *Judson Dance Theater*¹¹, nomeados assim em decorrência do local que se encontravam para ensaiar/fazer experimentos, a *Judson Memorial Church*, “uma igreja que abrigou a efervescência artística da vanguarda de Nova York da década de 1960” (PALUDO, 2015, p. 31).

Relembrando que o material teórico pesquisado aqui tem como base análises provenientes da Dança Contemporânea, mas se fazem presentes indiretamente na constituição das Danças Urbanas, porque de alguma maneira, quando as Danças Urbanas começam a serem apresentadas em um palco italiano – e participam de um festival, por exemplo, essa história ‘respinga’ nas estruturas das coreografias e organizações cênicas. Esses fatores forçam uma cultura popular a se adequar a um ambiente diferente, em que devemos levar em consideração a estrutura do teatro, como o espaço, iluminação, cenário. Em decorrência destas estruturas e espaços pré-estabelecidas para a dança, o movimento da dança pós-moderna surgiu para “saírem” dos lugares convencionais de dança. As Danças Urbanas fizeram o

¹¹A *Judson Dance Theater*, inicialmente chamada de *Judson Dance Group*, foi um coletivo de artistas estadunidenses, da década de 1960. Eles eram ex-alunos de Merce Cunningham e começaram a trabalhar entre si, incluindo outros artistas posteriormente, como compositores, pintores e escultores. A pesquisa do grupo se concentrava na crítica à arte de mercado.

caminho inverso, saindo das ruas para adentrar estes lugares – como abordarei mais à frente neste texto. Mas podemos levantar como hipótese que esta adaptação sofrida e suas influências coreográficas e composicionais nas Danças Urbanas para se inserir nos teatros e construções de coreografia também partem da hibridização desta dança –, e como muitos outros gêneros que a partir de experimentos e misturas, vêm desenvolvendo novas formas. Essa hibridização acontece pela forte influência dos deslocamentos de artistas da dança criando novos compartilhamentos, e do meio em que estão inseridos, pela identificação juvenil e apropriação dos elementos, construindo atravessamentos e entrecruzando suas histórias.

Era evidente que a dança pós-moderna, estava se organizando para romper com as regras e as formas de compor já existentes. Principalmente, é percebido isso na ideia do Balé, com seu corpo gracioso, suas coreografias narrativas e suas apresentações esplendorosas. “Os artistas começaram a experimentar estilos mistos, combinando diferentes tipos de música e explorando outros lugares para a dança, como museus, parques e galeria” (CAVRELL, 2017, p. 57). A dança começou a se desenvolver em uma direção que a separava dos modelos tradicionais. Seus temas giravam em torno de um movimento comum, bem como temáticas políticas, sociais e culturais, e logo, áreas que não eram consideradas parte do campo das artes cênicas começaram a permear os eventos performáticos (CAVRELL, 2017). Mas foi a bailarina e coreógrafa Yvonne Rainer, ao publicar o seu *No Manifest*, em 1965, que declarou explicitamente a sua rejeição ao virtuosismo, no que acreditava fazer parte do movimento democrático da dança e do corpo dançante, também chamado por Paulo Caldas (2009) de o “não da estética”:

Não ao grande espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e à magia e ao fazer de conta não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heroico não ao anti-heroico não às quinquilharias visuais não à implicação do executante ou do espectador não ao estilo não ao kitsch não à sedução do espectador pelas astúcias do dançarino não à excentricidade não ao fato de comover ou de ser comovido (BANES, 2002, p.90 *apud* BARNET, 2014, p. 79).

Tanto Rainer quanto seus colegas de *Judson Dance Theater* revolucionaram a dança, ao transformar seu estatuto de técnica e virtuosismo em algo mais acessível e democrático. E isso, com o passar do tempo, virou uma nova convenção, uma nova norma. Eles partilhavam do pensamento que uma simples

ação, sem modificações rítmicas, teria um valor estético inerente. A autora Marie Barnet (2014), em sua análise das palavras do *No Manifest*, afirma que:

[...] essa recusa de um virtuosismo não é sinônimo de supressão do trabalho próprio da dança, mas uma busca por deslocá-la de um virtuosismo a uma atenção particular, ou, ao menos – para retomar os termos de Isabelle Ginot-, deslocá-la de “um corpo todo poderoso” para um “corpo competente” (BARNET, 2014, p. 79).

Outro coreógrafo que ficou mundialmente famoso por sua subversão às regras institucionais da coreografia e da composição foi Merce Cunningham. “Sua ruptura, desde a década de 1950, foi comparável àquela que a pintura abstrata havia produzido quarenta anos antes”, por sua escolha de usar uma dicotomia arriscada, nomeada de ruptura cunninghamiana, na qual se rompia com a forma, não mais com o conteúdo (CALDAS, 2009, p. 5). Cunningham renunciou às estruturas coreográficas centradas na criação e organização a partir de um coreógrafo e lançou-as ao acaso, utilizando ferramentas que fariam tais escolhas aleatoriamente, como dados, moedas, *I-Ching*. E, de acordo com os resultados descobertos, seriam determinadas quais pequenas sequências de movimentos pré-coreografadas, sua ordem, quantidade de bailarinos, qual parte do corpo executaria o movimento, entre outros elementos, comporiam a obra.

Em Cunningham, é toda uma nova lógica da composição que se estabelecendo espaço cênico (descentrado por uma ocupação agora sem hierarquias), dos elementos da cena (as partituras de movimento e musical já apenas se justapõem, sem ilustração recíproca), da dramaturgia da cena (destituída de qualquer princípio narrativo) (CALDAS, 2009, p. 6).

A composição de Cunningham buscava a oportunidade de eliminar os estereótipos de associação, que inundam nossa imaginação e principalmente a limitam (LOUPPE, 2012), mas apesar das inovações apostadas por ele, os seus trabalhos ainda preservavam a ideia de uma preparação de corpo, herdada da dança clássica, e que persistiu na dança moderna, de maneira mais abrangente – em razão do início do movimento de exploração dessas regras e técnicas. Como aponta Caldas (2009), o vocabulário apresentado nas obras de Merce Cunningham baseava-se em uma estrutura expressiva e de composição na qual “supõe um corpo treinado numa determinada técnica” (CALDAS, 2009, p.7). E esse “abismo conceitual entre Cunningham e aqueles que o precederam na história da dança

moderna” não poderia ser ignorado, ficando evidente que qualquer fusão e desconstrução do corpo, como também seus modelos de movimento – resgatando a pergunta de Lepecki (2017), o que pode o corpo? de acordo com todos os seus âmbitos e possibilidades – na dança deveria aguardar a geração de *Judson Church* (CALDAS, 2009, p. 7).

Mas não podemos esquecer ou diminuir a forte contribuição de Cunningham para a dança, no qual criou precedentes para as futuras gerações com um “um novo *modus pensanti* do corpo, do movimento e da cena” (CALDAS, 2009, p. 8). Octávio Nassur (2020), em sua entrevista, também apontou a grande influência de Merce Cunningham e de Rudolf Laban em seus estudos sobre dança. Foi a partir da teoria dos fatores de Laban que ele se embasou um dos capítulos de seu livro, *Laban e seus quatro elementos*, adaptando-os para o seu trabalho, e que também deu origem a um dos seus projetos, o *Funk Slide System*¹². Nassur (2020) relata que ao pesquisá-los, começou a “trabalhar e levantar questionamentos sobre desenvolvimento; musicalidade; potencialidades corporais; essa reeducação neuromuscular; memorização coreográfica; controle das emoções e concentração”, e afirma que “fazer uma composição depois para mim ficou mais fácil” (NASSUR, 2020).

Da minha perspectiva, concordo com a afirmação de Nassur sobre a facilidade de compor após adquirirmos conhecimento sobre as teorias já existentes deste tema. Após ler o livro de Nassur (2012), comecei a atentar mais para os “corpos” que eu tinha e suas potências, apesar de já ter estudado as teorias dos fatores de Laban e sobre as contribuições de Cunningham para este novo cenário na graduação. Confesso, no entanto, que não tinha criado pontes diretamente entre esse saber teórico e a minha prática nas Danças Urbanas.

Outro marco no meu fazer coreográfico foi quando entrei para o grupo Mimese Cia de Dança e praticava esses preceitos da Dança Contemporânea no meu próprio corpo. Com o tempo comecei a identificar muitas semelhanças entre as formas de estruturar os movimentos, seus conceitos de queda – muito conhecido na Dança Moderna – autocuidado, além da atenção e da percepção aumentadas no momento do jogo de improvisações. Consequentemente, toda essa bagagem que

¹²O *Funk Slide System* é um projeto criado por Octávio Nassur, que consiste em uma metodologia baseada na métrica musical e estruturada nos fundamentos básicos de ritmo, movimento, aspectos humanos, motores e intelectuais (Nassur, 2020).

estava acumulando permearia os meus fazeres composicionais, resultando em novos caminhos coreográficos nas minhas aulas. Acredito que se comparassem coreografias que criei para meu grupo antes das experiências estudadas no Mimese e as coreografias “pós” Mimese, poderia identificar os conceitos da Dança Contemporânea – influenciadas e herdadas da Dança Moderna e inovações dos coreógrafos da *Judson Dance Theater* – operando nas obras. Retomando a hipótese citada anteriormente sobre as adaptações sofridas nas Danças Urbanas, posso afirmar que eu mesma – como bailarina e coreógrafa – me tornaria um exemplo de apropriação e hibridização entre dois gêneros de dança, que através do meu corpo e vivências se fundem, transformando-as.

Laurence Louppe (2012) encarregou a dança contemporânea de ir mais se desvincular dos “espartilhos composicionais”. Desde a ebulição da Dança Moderna e da Pós-Moderna, já aconteceram inúmeras transformações – que também deram origem à Dança Contemporânea – no âmbito de composição e de coreografia, cada vez mais distantes das estruturas tradicionais atacadas por Cunningham. O que ficou evidente é que a dança sofria uma alteração de emoção à movimentação, mas até que ponto essa mudança e seus desdobramentos podem ser classificados como dança e/ou arte?

Lepecki (2017), ao elucidar um artigo do jornal *The New York Times*, que trazia duras críticas ao que chamou de “sequências-soluços”, pelo andamento coreográfico com diversas pausas nas performances – e que para a autora da resenha, estas pausas quebravam o ritmo e a fluidez da obra – no cenário de dança Nova Iorque, levanta alguns questionamentos sobre a verdadeira concepção da dança nos dias de hoje. A necessidade de estarmos em contínua movimentação está intimamente ligada à concepção de dança imbricada ontologicamente ao movimento.

Lepecki (2017) recorre ao conceito do filósofo alemão Peter Sloterdijk de “ser-para-o-movimento” ao constatar que a força motriz da dança em direção à espetacular exibição de movimento torna-se sua própria modernidade. Sloterdijk (2002) afirma que “a modernidade é, ontologicamente, puro ser-para-o-movimento”, sendo este o projeto da modernidade, fundamentalmente cinético. Mas Lepecki ressalta que devemos lembrar que a operação de equiparar a existência da dança com o movimento não importa quão senso comum pareça hoje, é na verdade um desenvolvimento histórico bastante recente (LEPECKI, 2017, p. 31).

Ouso aqui retomar a questão inicial apresentada pelo autor sobre a pertinente indagação de Deleuze e o conceito de “ser-para-o-movimento”, de Sloterdijk, abordado por Lepecki, permitindo-me reformulá-las e perguntar: O que pode um corpo na modernidade? Ou melhor, o que pode um corpo inserido neste projeto cinético da modernidade – ser-para-o-movimento – em que a dança e movimento tornaram-se “sinônimos”?

Se o “único elemento imutável” da modernidade (Ferguson, 2000:11) é, paradoxalmente, o movimento, então poderíamos dizer que ao romper a aliança entre dança e movimento, ao criticar a possibilidade de se sustentar um modo de danças recentes estejam de fato desafiando política e teoricamente aquela velha aliança entre as simultâneas invenções da coreografia e da modernidade como “ser-para-o-movimento” e a ontologia política do movimento na modernidade (LEPECKI, 2017, p. 32).

Laurence Louppe (2007 *apud* BARDET, 2014, p. 109), tinha uma visão diferente sobre a atribuição da modernidade no cenário da dança, ao afirmar que “a tarefa da modernidade na dança consistiu igualmente em desierarquizar incessantemente os processos, as partes do corpo, os espaços”. A partir desta conjectura de Louppe a respeito do encargo da modernidade, observa-se que a exploração dos limites e possibilidades da dança e as várias experiências que surgiram em diferentes momentos da sua história são parcialmente entendidas como uma inquietação, que sempre se restaura através de lugares, dos corpos participantes, dos gestos e dos espaços (BARDERT, 2014).

Ao fazer tal afirmação, Louppe (2012) focava sua análise na Dança Contemporânea, tendo como antecedentes a institucionalização das Danças Clássica, que valorizavam determinadas partes do corpo, assim como movimentações. Mas acredito que este processo de desierarquização, trazido pela modernidade como aponta Louppe (2012), abriu espaço no cenário das artes para os fazeres vistos como marginalizados¹³, como as Danças Urbanas, que trabalhava, de certa forma, com uma grande liberdade corporal. Sobre tal reflexão, consigo enxergar as Danças Urbanas como um grande exemplo desta inquietação, resultante do meio que estava inserida e seus corpos presentes, ao considerarmos que ela foi

¹³Utilizo a palavra marginalizado, no sentido encontrado no dicionário, significando a ação de estar à margem de algo, que não se encontra no centro, no meio ou não pertencer, ser impedido de integrar um grupo ou a sociedade.

produto de um momento turbulento ocorrido nos EUA, no qual refletia a urgência de pensar novas maneiras de se viver.

Mas se a coreografia começou a aparecer nos tempos modernos para remodelar o corpo e fazê-lo “representar a si” como um “ser-para-o-movimento”, então podemos considerar que o conceito de dança sofreu um desgaste ao ser associado somente à exibição de movimentos contínuos, partilhando da crítica geral de ter como intenção disciplinar a subjetividade, a maneira que o sujeito vai se constituindo. Ao colocar em questão qual a função da coreografia na modernidade, André Lepecki (2017) enfatiza que esta função deveria ser precisamente a de “repensar o sujeito em termos de corpo”, mas que não é sempre submissa a ideia contínua da cinética, e que permanece e permanecerá em diálogo com a filosofia e teorias críticas (LEPECKI, 2017, p. 28).

E assim como no ditado popular: “toda geração vem para revolucionar a anterior”, Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn iniciaram tal processo de revolução explorando as estruturas de composição coreográficas convencionais da Dança Clássica. Dando continuidade aos primeiros passos, a Dança Moderna foi além, pois Doris Humphrey, Marta Graham, Rudolf Laban, entre outros, desvendaram o movimento como essência e se emanciparam da concepção de dança estabelecido da época. Cunningham, Judson Dance Theater e todos os coreógrafos que se originaram deste movimento consolidaram o ser da dança para o movimento.

Atualmente, a Dança Contemporânea vem desconstruindo essa noção instaurada pelas mobilizações citadas anteriormente, confrontando a necessidade emergencial da continuidade dos movimentos e/ou coreográfica. “Na última década algumas coreografias contemporâneas [...] têm de fato se empenhado em dismantelar uma certa noção de dança – a noção que ontologicamente a associa ao ‘fluxo e à continuidade de movimento’” (LEPECKI, 2017, p. 22). Dessa forma, foi se criando abertura para as novas gerações e suas futuras revoluções artísticas. Na contramão, nas Danças Urbanas, percebo que essa noção está cada vez mais presente, visto que cada vez mais coreografias desse gênero são compostas por quantidades maiores de movimentações por segundos/batidas da música, revelando sua forte conexão com a música e o seu processo incessante de fluxo.

2.3 COREOGRAFIA

Como visto anteriormente, o termo coreografia teve sua origem no século XVII, mas foi abolido por volta do século XIX, ressurgindo nas décadas de 1920 e 1930, quando jornalistas foram forçados a escrever artigos sobre apresentações de dança (CAVRELL, 2017). Referente à noção de coreografia, levantada por Luckette (2010) citado por Caldas (2017, p. 28), afirma tratar-se de “organizar corpos no espaço, ou organizar corpos com outros corpos, ou um corpo com outros corpos num meio que é organizado”. Já José Gil (*apud* PALUDO, 2015, p. 20), ao responder “O que é coreografia?”, alega que coreografia é um grupo de movimento com conexão própria, ou seja, a lógica do movimento. Mas se mencionarmos especificamente a dança, devemos acrescentar: “uma coleção de certos movimentos determinados ou imaginados”, mas Gil ressalta que “como toda definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas”.

A arte da coreografia consiste na distribuição de corpos e suas relações no espaço. É uma distribuição de partes no campo visível e do dizível que fixa posições para corpos específicos. No entanto, no confronto entre os corpos e suas relações, desenquadramentos e deslocamentos podem ter lugar. Essa continuada distribuição e reconfiguração da sensível, como diz Jacques Rancière, que estrutura o corpo e suas partes e o liga à ordem simbólica existente numa dada sociedade, pode ser considerada o lugar da resistência, que permita intervenções sobre os discursos hegemônicos, as distribuições tradicionais e os enquadramentos fixos (SIEGMUND; HOLSCHER, 2013, p. 12 *apud* CALDAS, 2017, p. 37).

Pode-se conceber que movimento, espaço e corpo, em decorrência de seus gerenciamentos e arranjos, estão vinculados à concepção de coreografia, no âmbito da dança. Como esclarece Caldas (2017), considerando a natureza histórica do uso do termo coreografia, restrições estritas à dança se tornam um equívoco, visto que o autor traz muitos exemplos para demonstrar como a coreografia – em seu significado – está inserida em diferentes contextos, e enfatiza que “coreografia não é (só) dança” (CALDAS, 2017, p. 33).

A coreografia também carrega consigo um grande poder de desencadear uma série de campos virtuais diferentes – social, político, econômico, de linguagem, somático, racial, estético, de gênero – e os tece, todos em seu plano de composição específico, sempre à beira de desaparecer e criar um por vir. Através dela, a arte da

dança se apresenta no seu mais profundo plano político, mas “não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (LEPECKI, 2012, p. 46).

Utilizar-se do fazer coreográfico como tarefa de esfera política do corpo pode ser considerado uma premissa encontrada em muitas coreografias do gênero de Danças Urbanas. Este viés sociopolítico, pode-se dizer, está presente em virtude de sua origem, na qual muitos coreógrafos buscam trazer para suas coreografias, abordando temas sociais e políticos. Além de sua intencionalidade em relação aos temas abordados, a coreografia “está intimamente relacionada à pesquisa das técnicas necessárias” para a construção do corpo, a fim de uma melhor definição de movimentos. A relação estabelecida entre criação e técnica se dá na busca da construção estética e a realização de exercícios necessários, que permitirão que bailarinos e coreógrafos atinjam seus objetivos (PALUDO, 2015, p. 143).

O termo técnica se encontra constantemente atrelado à dança, sendo um dos principais tópicos de avaliações em festivais de dança. Na compreensão da autora Mônica Dantas (1999), as técnicas de dança são produzidas pelos processos de tradição e inovação, necessidades e intenções de formativas, acúmulo de conceitos filosóficos e estéticos de coreógrafos, professores e bailarinos, influenciados pelo cenário histórico e social, e também pelo cenário poético e de criação coreográfica (DANTAS, 1999 *apud* PALUDO, 2015). Para Nassur (2012), técnica é “a qualidade de consciência corporal aplicada ao movimento” (NASSUR, 2012, p. 60). Em congruência a essa perspectiva, Dantas afirma que “um dos objetivos das técnicas de dança é tornar natural o movimento: um movimento que não é inato, mas motivado e construído torna-se aparentemente natural e de fácil execução para o bailarino (ou ao menos aparentemente)” (LIMA, 2006, p. 38).

Outra peça fundamental no fazer coreográfico é o papel do coreógrafo, que com as rupturas iniciadas por Cunningham, descentralizou o seu “poder” hierárquico, libertando-os “dos seus hábitos e da pressão das suas preferências ou rejeições pessoais” (CHARLIP *apud* LOUPPE, 2012, p. 240). No livro *Culinária Coreográfica*, em que Nassur (2012) traz analogias de formas de cozinhar com formas de compor, o papel do coreógrafo é de extrema importância na coreografia. Mudando a perspectiva da coreografia para quem a faz, ele coloca o coreógrafo como o cozinheiro desta cozinha [dança] e a coreografia o prato a ser servido. Deste modo,

apresenta diversos setores que estão ligados à composição coreográfica, desde conceitos de memória, criatividade, paradigmas a conhecimentos sobre a iluminação, de acordo com a intenção do coreógrafo.

Conforme esta ideia analógica de Nassur (2012), de composição e cozinha, Doris Humphrey (1965) compreende que o dever do coreógrafo é o de “conhecer os ingredientes, entender seus propósitos para depois falar sobre sua forma” (LIMA, 2006, p. 71). Nessa ideia, encontrei grande semelhança com a fala de Nassur, em sua entrevista concedida para esta dissertação. Ao responder sobre composição, ele afirma que cada elemento coreográfico “tem uma cor, textura e sabor, e você tem que saber o que misturar para não matar o sabor do outro. E o coreógrafo é esse cara, de paladar aguçado, de saber equilibrar o que tem na geladeira da sua sala de aula” (NASSUR, 2020). O autor também ressalta a importância do que ele se refere a “evolução coreográfica”.

É importante para a evolução coreográfica sair do estado de controle, estabilidade, conhecimento, receita. É preciso arriscar um novo passo, ou melhor, um passo a mais [...] O importante é fazer algo que você não faria dentro do habitual, mas que o levará a um paradoxo e a outras respostas. São essas questões que eu costumo chamar de identidade coreográfica. A digital do coreógrafo se faz em soluções particulares (NASSUR, 2012, p. 48).

Para Dantas (1999 *apud* PALUDO, 2015), esta identidade coreográfica ou digital do coreógrafo, como classifica Nassur, pode ser entendida também como poética, em que ela [a poética] é sua diferença registrada na obra, e só a partir de tal poética é que o coreógrafo poderá criar o seu modo de fazer.

Poética é também a marca do artista, seu traço. É o seu diferencial gravado na obra, é o uso particular que ele faz das técnicas. É dos paradigmas, dos modelos trazidos por uma poética, que surge a possibilidade de criação de poéticas próprias (DANTAS, 1999 p. 43 *apud* PALUDO, 2015, p. 121).

Na visão de Paulo Caldas (2009), em seu artigo *O movimento qualquer*, quando o coreógrafo propôs suas próprias regras de composição (suas restrições, seu algoritmo, seu acordo), foi porque também tinha a mesma expectativa que a nova proposição poderia separá-lo de sua banalidade e levá-lo a inventar infinitas novas formas e significados. Mas se pensarmos na possibilidade prescrita de planejar e organizar cada movimento proposto, a coreografia pode se tornar para o coreógrafo, uma zona de conforto e certa previsibilidade. Como elucidada Lepecki

(2017), a coreografia surgiu precisamente em resposta a essa condição ontológica, ativando a escrita no campo da dança para garantir que a existência da dança adquira um passado e, portanto, um futuro.

No artigo *Quais os universos imaginários compõem as criações coreográficas dos coreógrafos que vem das Danças Urbanas*, da revista digital Revista Barril, o autor Daniel Guerra (2016) identificou que, frequentemente, os coreógrafos de Danças Urbanas tomam decisões de composição com base na experiência da construção cênica que acontecem no palco e na TV. Eles optam por priorizar a frontalidade, por isso são bidimensionais e levando a uma imitação da lógica da tela, e até a reprodução de gestos e movimentos de cantores. Essas escolhas demonstram a forte influência da tecnologia e dos videoclipes que perduram desde o surgimento das Danças Urbanas no Brasil. Nassur (2012) aponta que muitas organizações espaciais apresentadas nas coreografias deste gênero se dão através da reprodução de figuras geométricas, como círculos, quadrados e diagonais, tornando-se repetitivo.

Nas coreografias que tive a oportunidade de assistir no *Festival Internacional de Hip Hop*, em 2019, uma boa parte divergiam desta visão, mas apresentavam um referencial de movimentos fortes e agressivos. Outra concepção que é herdada dos primórdios das Danças Urbanas e da sua conexão com as batalhas de “*break*”, em que se fazia imprescindível demonstrar mais força e agressividade em seus movimentos do que no do adversário. Paludo (2015), ao analisar uma aula de dança popular e folclórica, conclui que estas danças seriam “como um compêndio de códigos, os quais se estabelecem muito mais por um comportamento, por uma conduta, do que por um repertório de passos” (PALUDO, 2015, p. 128).

Outro ponto perceptível nas apresentações ocorridas no festival foi que grande maioria das coreografias trazia um teor político em seus temas, demonstrando uma preocupação aparente com esta ideologia da Cultura. Além disso, percebeu a forte emoção transmitida no palco, o que tornava as coreografias potentes e comoventes. Sobre esta percepção, Nassur (2020) afirma que a “organização [do grupo e sua quantidade] te conecta e te cria um impacto visual estético muito forte” (NASSUR, 2020). Força, quantidade e sincronicidade acrescentam ao grupo uma espantosa potência impactante. Com certeza, me senti impactada, ou no mínimo deslumbrada com diversas coreografias que assisti no festival.

Quando se trabalha com um gênero de dança, componente de uma cultura popular, inevitavelmente – considerando coreógrafos e escolas que trabalham as origens desta cultura, também considerados pertencentes à *Old School*¹⁵ (Escola Velha, tradução nossa) do *Hip Hop* – a coreografia carrega uma ideologia, ideologia essa compartilhada por toda a cultura. No meu trabalho, utilizo a conversa e a pesquisa dos temas que usaremos para compor as coreografias para conscientizar minhas alunas do contexto e ideologias da Cultura *Hip Hop*. Foi a partir desta concepção de resistência e luta decorrentes da Cultura e seus primórdios que surgiu a ideia do tema da coreografia e que apresentamos no *Festival Internacional de Hip Hop*¹⁶, no ano de 2019, sobre empoderamento feminino – *Girl Power*. Foi descobrindo autores como André Lepecki (2017), ao afirmar que dança é política, e Carla Akotirene (2019), com seu conceito de “intersseccionalidade”, que entendi que partilhar deste ideal de luta e resistência é tornar minha dança – coreografia – também um ato político, dando ênfase à interseccionalidade que nos atravessam, tanto a mim como mulher negra quanto às minhas alunas, todas meninas – inicialmente.

Conhecendo cada integrante das minhas turmas, posso criar uma coreografia pensada especificamente para seus corpos e capacidades. Apesar de ter consciência da variedade de possibilidades que elas proporcionam, a cada ano busco inventar novas estratégias coreográficas – através das minhas novas vivências –, a fim de não “me acomodar” e incentivá-las a desenvolverem novas habilidades e visões. Isso se dá assim porque acredito que a coreografia vai além dos movimentos organizados em uma música, ela é a transmissão de paixão, de emoção, de possibilidades, de luta, transformando tanto a vida dos bailarinos que a dançam como a do público que a assiste.

2.3.1 IMPROVISAÇÃO

Se coreografia pode ser entendida como um agenciamento de movimentos, desde sua pré elaboração a sua efetiva execução, negociando a partir dos corpos e do espaço, então uma condição eminente à prática coreográfica é a improvisação.

¹⁵Vide pág. 80.

¹⁶Descreverei a nossa participação e construção coreografia desta coreografia no Capítulo 5, itens 5.1 e 5.2.

“Improvisar é necessariamente compor – com-por, junto por –, insinuar uma quase-sintaxe, um nex¹⁷ qualquer, mesmo que se trate de um nex^o inédito ou estrangeiro” (CALDAS, 2016, p. 35).

Popularmente, a ideia de improvisação se vê vinculada à coreografia, mas também como algo à parte dela. As autoras Lenora Lobo e Cássia Navas (2008, p. 119 *apud* PALUDO, 2015, p. 11) apontam que a improvisação foi vista por muito tempo como uma “dança feita de qualquer jeito”, talvez, por essa concepção imbricada a ela que se distanciou da visão de coreografia. Isso ocorre porque a composição [coreografia], na qual era entendida como escrita e cuja essência é dada à obra de dança para torná-la repetível e respeitável, era diferenciada da improvisação, como uma produção espontânea de matéria. E só poderia ser estabelecida entre elas uma relação dialética (BARDET, 2014).

Bardet (2014) também classifica a improvisação como sendo “ao mesmo tempo sentir e apresentar, é ‘apreender’. Apreender é ao mesmo tempo perceber e agir, em um gesto que partilha a percepção com a ação” (BARDET, 2014, p. 169). A prática de improvisação se entrelaça à história da dança de diversas maneiras e, a partir do legado de diferentes artistas da dança moderna, pós-moderna e contemporânea, é vista como potente material tanto para a composição como para a transformação, a fim de explorar os limites da composição coreográfica.

Nos primórdios das Danças Urbanas, a prática de improvisar era muito comum, partindo da hipótese de que no surgimento deste gênero, os bailarinos se confrontavam em batalhas de dança, os famosos “rachas”. Tornando a improvisação, um dos elementos essenciais das Danças Urbanas, bem como sua busca pelo “*feeling*”, sentimento de prazer e liberdade ao realizar essa prática. Não há dúvida de que o improviso é uma combinação imediata, mas se origina de um dicionário estabelecido, selecionado conscientemente, aceito, mesmo no caso de criação coletiva, a partir de relações pré-estabelecidas, trocas, acordos, repetições e alguns hábitos de codificação (LOUPPE, 2012). Estes conhecimentos pré-existentes para a criação dos movimentos, em sua maioria, são fundamentados particularmente em suas memórias, histórias pessoais ou socioculturais, além de explorações e percepções corporais, tornando-se efeito do caos, segundo Kent De

¹⁷Caldas faz uso da palavra nex^o, atribuída de José Gil, no sentido de conexão, razão existente entre duas partes. Para ele, a improvisação deve ser realizada no presente, e a multiplicidade do corpo deve ser controlada pela compreensão da lógica ou conexão composicional.

Spain citado por Louppe (2012). Ele considera que a improvisação possibilita uma representação do caos, por evidenciar as dicotomias existentes na dança e completa: “o imprevisível não é indeterminado” (SPAIN *apud* LOUPPE, 2012, p. 238-239).

O conhecimento dos fatores que originam ou iniciam o movimento, quer se trate de fatores deterministas vulgares (a história pessoal ou sociocultural do bailarino, a memória biográfica, deliberadamente explorada por vezes, como vimos) ou de conhecimentos profundos do corpo (a estilística, por exemplo, ou a leitura da postura), pode simplesmente fazer desta aparência do desconhecido uma forma exterior do caos (LOUPPE, 2012, p. 239).

Acompanhei muitas apresentações de Danças Urbanas, em que a coreografia tem uma importância fundamental, com sua estruturação – e que difere da ideia de improvisação que aconteciam nas *Block parties*, festas de quarteirão em que emergiram alguns subgêneros das Danças Urbanas. A partir dessas experiências profissionais que acumulei e após as leituras realizadas para esta dissertação, encontrei-me pensando: em que momento se perdeu a “essência”, a espontaneidade ou imediatez que os bailarinos da época, também chamados de *B-Boys*, demonstravam?

De sobressalto, deparo-me com uma sentença em que Louppe (2012) afirma que a essência das obras coreográficas resultantes da improvisação deriva da quebra, da rejeição e das perdas consentidas. Esse aspecto liberta o mistério artístico de sua embalagem, embora sua pura beleza, transparência e doçura não eliminem (ou deixem de eliminar) sua poluição quando expostas ao público. E mais adiante, Louppe apresenta como exemplo as obras de Pina Bausch, em que ela se utiliza dos materiais biográficos, oferecidos pelos seus bailarinos, através da improvisação para compor suas peças, mas salienta-se que:

Contudo, este material é despersonalizado e realizado em benefício da peça, e transfigurado numa imagem com alcance humano universal. Torna-se uma metáfora marcada pela estranheza e pelo mistério intrínsecos às experiências singulares, ainda que essa singularidade tenha em consideração a banalidade (para não mencionar os detritos de sentido) da vida quotidiana (LOUPPE, 2012, p. 236).

Por essa perspectiva, talvez a forte marca improvisacional das Danças Urbanas tenha sido despersonalizada – considerando as apresentações que assisto em festivais de dança – em prol de sua inserção nos teatros e palcos italianos, e

consequentemente, suas criações coreográficas. Em concordância com essa visão de mudança no cerne das Danças Urbanas, principalmente na sua transição da rua para os palcos, Nassur (2020) relata como ele percebia as “primeiras” coreografias de Danças Urbanas que eram apresentadas no festival: “A gente começou fazendo um monte de movimentos sincronizados, ordenados e que não tinha relação com nada” e aponta a mudança que percebe atualmente, “acho que o que mudou muito hoje é a busca pelo tema” (NASSUR, 2020). Permito-me substituir aqui a palavra tema por essência – pensando em seu significado como ideia central, elemento mais básico, mais importante característica de algo. E talvez a grande mudança que venha acontecendo é a busca por essa essência perdida-rejeitada-transformada.

Com base nos autores anteriores, compreende-se a importância do conceito de composição, “que atravessa a criação coreográfica em seu conjunto, e propõe permanentemente a questão da improvisação como exploração radical dos limites de uma composição conjugada com a temporalidade do imprevisível” (LOUPPE, 2000 *apud* BARDET, 2014, p. 157).

3 MERGULHANDO NA CULTURA *HIP HOP* E SUAS DANÇAS

Neste capítulo, narro as origens da Cultura *Hip Hop* e das Danças Urbanas e suas influências. Busca-se, assim, estabelecer um diálogo sobre as estruturas sociais e os preceitos que também atravessam o movimento cultural do *Hip Hop*. Nesse sentido, utilizo conceitos e reflexões de Carla Akotirene (2019), Neusa de Souza (1983), Djamila Ribeiro (2019), entre outros autores, que advêm do mesmo berço, da mesma raiz: a luta negra, feita por pessoas negras.

O movimento *Hip Hop* emergiu no bairro do Bronx, Nova York, EUA, na década de 1970, englobando diversas expressões artísticas que despontavam no momento e constituindo um movimento organizado e sistemático. É considerado vertente do movimento *Hip Hop* o grafite – a arte visual; o *Break* – a dança; o MC (Mestre de Cerimônia) – responsável por animar as festas populares que aconteciam nas ruas e, mais tarde, nas boates das periferias; o DJ (Disco Jockey) – responsável pelo comando dos aparelhos de som e escolhiam as músicas; e o *Rap* – estilo de música que virou referência do movimento, por ser uma forma de narrar, através da música, situações do cotidiano difícil e perigoso que muitos jovens negros viviam. A Guerra do Vietnã, o racismo, a escassez de políticas públicas para a comunidade negra, o alto índice de desemprego e as crises econômicas eram parte do contexto que antecedeu a explosão do movimento cultural *Hip Hop*, o qual surgiu como um ato cultural e político negro. O *Hip Hop* é arte, movimento social, político e cultural, “o mais importante movimento negro e jovem da atualidade” (PIMENTEL, 1997, p.1).

No final do mês de julho de 2019, durante o *Festival Internacional de Hip Hop*, tive a oportunidade de ouvir o relato de um dos criadores do *Locking* – uma vertente das Danças Urbanas. Nascido em Chicago, EUA, Adolfo “Shabba-Doo” Quinones¹⁸, se mudou para Los Angeles na adolescência. Considerado um dos pioneiros da dança *Locking*, Shabba-Doo estrelou dois clássicos filmes de dança dos anos 1980: *Breakin* e *Breakin 2 Electric Boogaloo*. Em sua trajetória, junto ao *The Lockers*, realizou shows com artistas como James Brown, Frank Sinatra e foi coreógrafo para Lionel Richie, Madonna, entre outros.

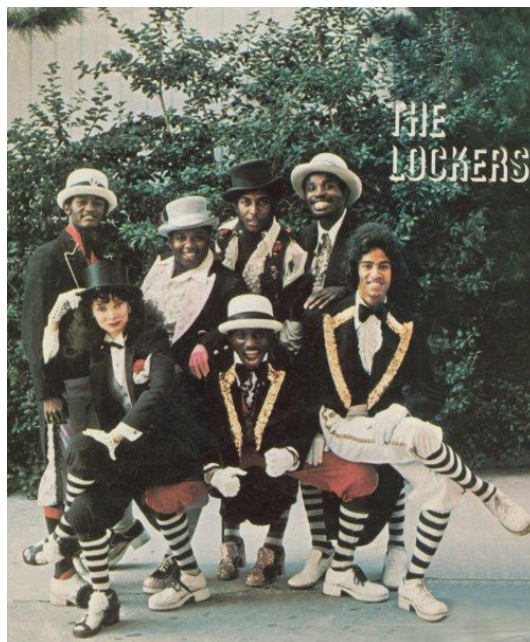
¹⁸Infelizmente, Adolfo “Shabba-Doo” Quinones veio a falecer no dia 30 de dezembro de 2020, após a escrita desta parte da dissertação. A sua participação no *FIH2* foi sua última passagem pelo Brasil.

Figura 1– Shabba-Doo e eu no *Festival Internacional de Hip Hop*, em Curitiba.



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

Figura 2– Grupo *The Lockers*.



Fonte: Pinterest (1970).

Durante a mesa-redonda, Shabba-Doo contou como era difícil a vida dos negros nos anos 1960/70 pois o racismo norte-americano era muito explícito nos convívios sociais, e como a representatividade de James Brown nos programas de TV e o empoderamento que trazia consigo, fez os negros questionarem suas autoestimas e as elevarem. Joice Berth (2018), em seu livro *O que é*

empoderamento, aponta para a importância da representatividade para melhorar a imagem que nós, negros, temos de nós mesmos. “[...] À medida que nos vemos de maneira positiva nos espaços mais diversos é que podemos reconhecer e assimilar a possibilidade de nossa própria imagem como positiva também” (BERTH, 2018, p.102)

Ao ouvir as falas de Shabba-Doo, um homem negro que sofreu, nas décadas de 1960/1970, na “pele” as feridas que o racismo causa, levou-me a ter mais certeza de que queria abordar este assunto em minha dissertação. Percebi a importância de abordar o surgimento da cultura *Hip Hop* e das Danças Urbanas em um dado contexto histórico, mas desta vez por outro viés, acrescentando mais uma lente ao olharmos esta história, a lente de um corpo negro feminino. E como através de seu empoderamento e luta se construiu e se reconstrói nos dias de hoje, criando e compondo movimentos, estes de resistência de uma ideologia.

O primeiro passo para o fortalecimento da nossa autoimagem é sabermos quem somos e termos confiança nas nossas capacidades, percebendo a necessidade de pesquisar e transmitir nossa luta e conhecimento para nossas comunidades. Essa postura é necessária para que possamos construir juntos uma rede de consciência, empoderamento e valorização/orgulho de ser quem somos.

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (SOUZA, 2000, p. 17-18).

A Cultura *Hip Hop*, desde o seu surgimento, foi vista como uma cultura marginalizada por ter nascido entre a população negra e latina das periferias nova-iorquinas. Evoco aqui o conceito de “interseccionalidades”, da autora Carla Akotirene (2019), ao analisar todas as esferas de opressões que atingiam esta população por ser negra e pobre, para tentar elucidar o tamanho da desigualdade que sofrem. A questão de gênero dentro da Cultura também foi tema de lutas feministas, em que as mulheres buscavam a “voz” e o reconhecimento igualitários dentro deste ambiente de predominância masculina. E a interseccionalidade, a qual atravessa estas mulheres que se fazem presente na Cultura *Hip Hop*, torna-se mais profunda. Segundo Crenshaw, citada por Akotirene (2019), “pensamos que a interseccionalidade é apenas sobre múltiplas identidades, no entanto, a

interseccionalidade é, antes de tudo, uma lente analítica sobre a interação estrutural e seus efeitos políticos e legais” (CRENSHAW *apud* AKOTIRENE, 2018, p. 63). Outro apontamento que faço nesta dissertação são os posicionamentos políticos em que acredito, colocando-me e/ou me enquadrando nos lugares sociais/políticos/econômicos que creio pertencer, na minha condição de mulher, negra, professora, praticante e pesquisadora-estudante das Danças Urbanas.

As reflexões mencionadas e outras que trago ao longo desta pesquisa são feitas a partir do meu “lugar de fala”, conceito de Djamila Ribeiro (2019), o qual faço uso para reiterar como a minha voz é vista perante a sociedade e como toda essa bagagem contribui na minha visão e análises. Indo um pouco mais além, também compartilho da ideia de Ribeiro ao apontar o “lugar de fala” como uma “postura ética”, por entender que termos consciência do “lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (MOREIRA; DIAS, 2017 *apud* RIBEIRO, 2019, p. 83).

Quando iniciei a minha trajetória nas Danças Urbanas, não tinha ideia de suas origens e filosofia. Ao meu ver, tratava-se apenas de mais um gênero de dança novo, do grupo de dança dentro da escola em que eu atuava – uma instituição de ensino gerenciada por freiras, ambiente este que, apesar de eu ter consciência da minha posição de garota negra em uma escola predominantemente branca, de classe média. Não me instigava a refletir ou confrontar sobre esta posição. Nos últimos anos de ensino médio, busquei pesquisar sobre as origens deste gênero de dança que já praticava há uns bons anos, e mesmo conhecendo a sua história e toda a luta e resistência que se entrelaçavam com a dança, eu ainda não havia criado uma identificação com essa luta.

Escrevendo estas palavras e olhando para a minha história, percebo que quando virei professora e entendi que, além dos alunos acharem este gênero uma dança “legal”, ao transmitir a origem desse gênero, eles – muitos em situação de vulnerabilidade social, pois trabalhei por alguns anos em projetos sociais – criavam uma rápida identificação com esta dança, a qual passou muito tempo sendo marginalizada, como muito destes alunos. Essa identificação também se deve por ser uma dança de fácil acesso para eles, muitas vezes presentes nos lugares onde frequentavam, e não só a dança como os outros elementos da Cultura *Hip Hop*.

Foi a partir desses atravessamentos, então, que comecei a construir uma consciência racial, perante o meu corpo, a dança que faço e ensino. Ao me entender

como professora e propagadora desse gênero, eu teria que me autoafirmar, me definir, como forma de luta e resistência, viabilizando um caminho mais autoconsciente para os alunos que por mim passassem. Como Djamila Ribeiro (2019) afirma: “definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcação de possibilidades de transcendência da norma colonizadora” (RIBEIRO, 2019, p.44).

Foi se definindo que Shabba-Doo enfrentou o medo e o receio, levando o *Locking* para outro patamar, consagrando-se mundialmente como um dos principais estilos das Danças Urbanas, que é dançado até hoje, tornando essa tradição viva e vibrante. Assim como o coreógrafo, tantos outros negros e negras – e latinos – provavelmente se utilizaram das artes e/ou da Cultura *Hip Hop* para se empoderarem e se fortalecerem, deixando um legado de persistência e luta para suas futuras gerações.

Adalberto Santos (2017) em seu texto *Pensando a arte na diáspora*, fazendo uma reflexão sobre uma afirmação feita por Mingnolo e Gómez (2012), cita que as artes são dispositivos possíveis de “gerar espaços de resistências/subversão e não apenas produtor de novidades, são modos de resistência que atravessam séculos” (SANTOS, 2017, p. 56). Com o grande afastamento de suas raízes primárias, o início de sua mercantilização e a inserção em festivais de dança e academias, as Danças Urbanas passaram por algumas modificações, a fim de tornar-se um produto palatável para o maior número de pessoas possíveis, mesmo aquelas que não teriam identificação alguma com a Cultura e suas ideologias. Sob essa perspectiva, houve um movimento de organizações como a *Zulu Nation*¹⁹, para que não se enfraqueça essa construção cultural de luta e resistência, e que continue a reverberar durante muitas gerações.

3.1 A ORIGEM

É muito difundido que o nascimento da Cultura *Hip Hop* aconteceu em meados dos anos 1970, mas antes de emergir como um movimento cultural de fato, muitas situações históricas e políticas deram suporte para sua “criação”. Por isso, precisamos olhar para a trajetória da comunidade negra estadunidense e seus acontecimentos para compreender melhor, a partir de todas essas influências, como se estruturou esta cultura juvenil negra.

¹⁹Vide pág. 54

Anterior à data dos anos 1970, nas décadas de 1950 e 1960, os problemas de segregação racial nos EUA, as lutas por direitos civis lideradas por Martin Luther King²⁰ e Malcon X²¹ e, posteriormente com seus assassinatos, esquentaram as tensões já existentes entre o Estado, a população branca e a população negra estadunidense, esta última que vinha em um processo de conscientização coletiva de classe e raça. Em seguida, com o surgimento do partido político *Black Panthers*²²– Panteras Negras, muitos negros perceberam o poder de transformação que eles poderiam ter.

A Organização *Black Panthers* exercia forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. Boa parte destes valores foram resgatados pelos membros do Hip-Hop, principalmente no Brasil, para combater os abusos de poder exercido pela instituição policial contra os negros (ANDRADE *apud* PIMENTEL, 1997, p. 4).

Concomitantemente às lutas e aos protestos dos negros, surgiam diversos protestos contra a Guerra do Vietnã (1965-1975), pelas barbáries ocorridas durante os confrontos, bem como pela grande quantidade de mortos e soldados feridos que retornavam, em sua maioria, homens negros. Nos anos 1970, o contexto encontrado nas periferias da cidade de Nova York/EUA era de grande violência, altos índices de desemprego entre os negros e os latinos, pobreza, forte consumo e venda de drogas, descaso dos governantes com os bairros de classe baixa – em questões de saúde, saneamento básico e políticas públicas, e muitos imóveis abandonados e/ou queimados, em ruínas, comparado por alguns pesquisadores com um cenário de guerra.

Eis que surge um DJ jamaicano chamado Clive Campbell, consagrado como DJ Kool Herc. Ele é considerado um dos pais do *Hip Hop*, por seus inúmeros feitos, juntamente com mais outros dois DJs. Kool Herc foi responsável por começar as

²⁰ Martin Luther King foi pastor batista e ativista político estadunidense, tornou-se líder do movimento pelos direitos civis nos EUA em 1955. Foi assassinado em 1968.

²¹ Malcolm X foi um dos defensores do Nacionalismo Negro estadunidense e dos direitos dos negros. Fundador da Organização para a Unidade Afro-Americana, com ideologias separatistas. Foi assassinado em 1965.

²²*Black Panthers* – Panteras Negras era um partido político estadunidense originado em defesa da comunidade afro-americana. A princípio, era um grupo voltado ao combate contra a violência policial contra os negros durante a década de 1960. Mais tarde, assumiu uma ideologia revolucionária que defendia a autodefesa armada dos negros contra a violência do Estado imposta à comunidade negra.

Block Parties– festas de quarteirão. “[...] O DJ Kool Herc, com seu potente equipamento de som (o *Sound System Herculooids*) circulava lentamente pelo Bronx até parar em uma praça ou estacionamento” (SILVA, 2014, p. 26). A Herc também é atribuída a criação do *Break Beat*, ao utilizar dois discos de vinil iguais alternadamente, mixando-os, para estender a batida da música. Outro feito vinculado a Herc é o surgimento dos MCs, pois em suas festas, ele costumava dar recados e/ou informações no microfone de acordo com as batidas das músicas. Silva (2014) relata que esta prática advém da Jamaica e é chamada de *Toasters*, “*toasters* são autênticos MCs (mestres de cerimônia), que falam ou cantam em uma melodia instrumental fixa, maneira de se apresentar tradicionalmente atribuída aos jamaicanos”²³ (SILVA, 2014, p.27).

Kool Herc usou algumas frases para fazer as pessoas dançarem e dar boas-vindas aos amigos, mas quando os misturava as batidas ficava mais complicada, mais concentração. Assim foi entretendo a multidão, ficando complicado fazer várias coisas ao mesmo tempo. Com o microfone não era mais possível. Ele passou o microfone para dois amigos que representaram o primeiro time de MC, Coke La Rock e Clark Kent. Kool Herc e o *sound system* incluíam os dois amigos no microfone, ficando em seguida conhecidos por toda parte como “*Kool Herc and the Herculords*” (SILVA; PAULA; COLOMBO, 2010, p. 30).

Kool Herc também foi o idealizador e produtor da primeira festa de *Hip Hop* da história, em 1973, que ficou famosa pela grande quantidade de público que estava presente, as pesquisas apontam mais de mil pessoas.

Outro DJ que ficou reconhecido como pioneiro da Cultura *Hip Hop* é Joseph Saddler²⁴, DJ Grandmaster Flash, criador do efeito *Back to Back*, uma técnica que “consiste em repetir a mesma letra da música várias vezes, com dois discos de vinil iguais. [...] O som produzido é diferente do *Break beat* de Kool Herc, pois o *Back to Back* é rápido e os trechos tocados são curtos” (SILVA, 2014, p. 29).

O terceiro, e talvez mais famoso pioneiro da Cultura *Hip Hop*, é Kahyan Aasim, DJ Afrika Bambaata, fundador da Organização *Zulu Nation*, responsável por reunir as expressões artísticas praticadas na época, organizando-as como elementos da Cultura *Hip Hop*. Termo este, criado por Bambaata em 1978, que foi

²³Silva (2014) também afirma que este método da tradição jamaicana se originou dos Griôs do Caribe, guardiões “da memória e da história oral de um povo ou comunidade, são líderes que têm a missão ancestral de receber e transmitir os ensinamentos nas comunidades” (SILVA, 2014, p.27).

²⁴ Nascido em Bridgetown, Barbados no Caribe, em 01 de janeiro de 1958. Migrou com sua família para os Estados Unidos ainda criança, cresceu no Bronx, em New York, EUA.

“inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do gueto. A segunda estava justamente na forma de dança mais popular na época, ou seja, saltar (*hip*), movimentando os quadris (*hop*)” (MACARI, *apud* COSTA, 2008, p. 92). Definiram-se cinco elementos pertencentes à Cultura *Hip Hop*: o *Disc Jokey*, o Mestre de Cerimônia, o Grafite, o *Breaking* e, por último, o Conhecimento.

Bambaata foi o líder de uma famosa gangue, mas cansado da violência e mortes frequentes, criou esta organização almejando um futuro próspero para os jovens das comunidades e a fim de transformar o convívio das gangues em um convívio harmônico, de paz, com o lema *Paz, Amor, União e Diversão*. A Organização *Zulu Nation* “oferecia atividades envolvendo dança, música e artes plásticas e também promovia palestras, as *Infinity Lessons* (lições infinitas), sobre temas como matemática, ciências, economia e prevenção de doenças, entre outros” (LEAL, 2007, p. 25 *apud* SILVA, 2014, p. 30).

Formava-se, assim, a Tríade Sagrada do *Hip Hop*: Kool Herc, DJ Grandmaster Flash e DJ Afrika Bambaataa. “Enquanto Kool Herc desenvolveu sua criatividade, DJ Grandmaster Flash aperfeiçoou a tecnologia e, DJ Afrika Bambaataa conscientemente lutava contra a violência das gangues através da organização *Zulu Nation*” (SILVA, 2014, p. 29). Com a contribuição de outros DJ e de membros da Cultura *Hip Hop* no decorrer dos anos, esse DJs construíram um legado que se fortaleceu e se disseminou pelo mundo todo.

Figura 3– DJ Afrika Bambaataa



Fonte: History Hip Hop (s/d).

Figura 4– DJ Kool Herc



Fonte: Pinterest (s/d).

Figura 5– DJ Grandmaster Flash



Fonte: Spotify (s/d).

3.2 DANÇA(S) URBANA(S)

O elemento que representa a dança na Cultura *Hip Hop* ficou conhecido como *Break*, muito associado e trocado com o termo *Hip Hop*. O *Break Dance*, no entanto, é um subgênero das Danças Urbanas, assim como o *Locking*, *Popping*, *Hip Hop Dance*, entre diversos subgêneros agregados como Danças Urbanas. Existe um número considerável de subgêneros das Danças Urbanas atualmente; alguns deles

se originaram após o surgimento da Cultura *Hip Hop*, mas foram incorporados posteriormente. Há relatos de grupos de *Break*, muito antes dele (o *Break*) pertencer à Cultura *Hip Hop* se tornar uma dança mundializada. "Pelo menos desde 1967 existem as gangues de *Break*, que, em suas batalhas para definir quem poderia dançar melhor, foram automaticamente tirando das ruas inúmeros jovens que poderiam se tornar marginais em potencial" (PIMENTEL, 1997, p. 8).

Os autores Ana Cristina Ribeiro e Ricardo Cardoso (2011) afirmam que a nomenclatura *Break* só surgiu nos anos de 1980 em Nova York, paralelamente ao *Locking* e *Popping*, que despontavam na Costa Leste dos Estados Unidos. Eles descrevem que, apesar das dinâmicas corporais serem diferenciadas, "na época, não havia divisão entre elas [...] pode-se afirmar que os dançarinos realizavam um mix destes estilos, todos dançavam tudo, ou tinham uma preferência por apenas uma das danças, mas sabiam alguns elementos básicos das outras danças" (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 18).

Muitos movimentos da dança *Break* faziam alusões aos protestos contra a Guerra do Vietnã. Utilizando seus corpos, os bailarinos tentavam imitar imagens relacionadas aos soldados e/ou assuntos referentes, o que ficou popularmente conhecido como as técnicas do *Break Dance*.

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do *break* possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do *break* são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais etc. O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (PIMENTEL, 1997, p. 3).

Já as movimentações da dança *Locking* eram mais centradas em passos com os braços, punhos, mãos e dedos. Derivado do *Funk*, principalmente pelo passo chamado *Funky Chicken*, o *Locking* teve grande inspiração na série de televisão *Perdidos no Espaço*. O *Popping*, por sua vez, consistia em movimentos que imitavam os movimentos mecânicos de um robô, a *Robot*, mas não se restringiu apenas a este modelo. Tal subgênero das Danças Urbanas utilizava mais energia e musicalidade, além de "movimentos de ilusão, mímica, palhaço, desenhos animados e dança indiana, também foram inspiração para passos usados pelo cantor James

Brown, que ele mesmo chamava de Boogaloo (fazendo ondas pelo corpo)” (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 40).

A dança *Break* ficou conhecida como *Street Dance*, pois com o *boom* da música *Hip Hop*, mais especificamente do *Rap* – elemento que ganhou maior destaque da Cultura *Hip Hop* –, logo todos os elementos da Cultura também ganharam notoriedade e a mídia erroneamente começou a utilizar o termo *Street Dance* para toda e qualquer dança, “um termo guarda-chuva para a maioria dos estilos *street dancing* que eram apresentados” (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 20).

No livro *Dança de Rua*, Ribeiro e Cardoso (2011) fazem uma extensa e detalhada pesquisa relativa às Danças Urbanas, abordando seus principais subgêneros, os passos de cada um, seus criadores, seu ensino, suas competições e suas áreas de atuação. Eles elencam as diferentes nomenclaturas que são utilizadas para se referir às Danças Urbanas e que ainda traz muitos questionamentos, tanto no meio acadêmico quanto em festivais de dança. Mas então, como devemos denominar? *Hip Hop*, *Break Dance*, *Street Dance*, Danças Urbanas, Dança de rua? Ao diferenciá-los, eles relatam:

Hip Hop: diz respeito a toda a Cultura *Hip Hop*, englobando todos os seus elementos. Entretanto, as terminologias “*Freestyle Hip Hop*”, “*New Style Hip Hop*” e a mais atual “*Hip Hop Dance*” dizem respeito a um estilo de dança e não a uma cultura como um todo [...]

Street Dance ou Dança de Rua: é a dança realizada na rua, este termo teve origem com o Funk e se firmou com as festas ao ar livre as (*Block Parties*) em Nova York, por volta de 1969, portanto, podemos dizer que engloba o “*Rocking*” e o “*Breaking*” [...] englobando diferentes vertentes das danças urbanas [...] em uma única terminologia, não é o ideal, mas é o mais comum.

Break Dancing: refere-se ao “*Breaking*” (*B-boy* e *B-girl*)

Dança Urbana: seria a terminologia mais apropriada para exemplificar todas as vertentes, abrangendo também estilos de dança que não são influenciados pela Cultura *Hip Hop*, entretanto, ainda não é amplamente utilizado (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 20-21).

O autor Rafael Guarato (2020), em seu artigo intitulado *Os Conceitos de ‘Dança de rua’ e ‘Danças Urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)*, aborda uma profunda e complexa questão acerca das nomenclaturas utilizadas para se referir a este gênero e suas problemáticas, no meio acadêmico e festivais de dança. Um dos pontos apresentados no artigo seria que tanto o termo Dança de Rua quanto Danças Urbanas estariam excluindo e/ou apagando as origens históricas desse gênero, configurando-se como um “abandono histórico” (GUARATO, 2019 *apud* GUARATO, 2020, p. 146).

Reforço, no entanto, que nesta pesquisa opto por utilizar o termo Danças Urbanas, e ao fazê-lo estou me referindo às danças agregadas e classificadas como pertencentes à Cultura *Hip Hop*. As Danças Urbanas continuam se desenvolvendo e crescendo em várias subdivisões. Alguns coreógrafos contemporâneos acreditam que as Danças Urbanas são a dança do século XXI, pois é extremamente expressiva e possui ricas explorações de várias linguagens corporais (RIBEIRO; CARDOSO, 2011). Nassur (2020) também compartilha desta visão ao expressar que “as Danças Urbanas é a dança mais contemporânea do planeta, porque ela é urbana. A contemporaneidade musical, dos corpos, estão ali” (NASSUR, 2020).

Ainda assim, não se pode falar sobre Danças Urbanas sem mencionar mais precisamente a origem negra afro-diaspórica, ou seja, olhar para a gênese deste movimento, que envolve música, dança, fala, cotidiano e luta, como nos lega essa herança que não parte da separação das coisas, da cisão, do compartilhamento. É muito comum vermos improvisações e/ou coreografias de Danças Urbanas, em que os movimentos são baseados na estrutura da música, com suas batidas, pausas, explosões, vocais, etc. Vieira e Bom (2015) consideram inevitável a relação das Danças Urbanas com a música, visto que esta ligação faz com que a "produção" do bailarino derive inevitavelmente da experiência instantânea, por exemplo, a surpresa ao ouvir uma determinada música em grupo ou sozinho. A dança pode ser equiparada à emoção do dançarino ou simples reação à música. Isso ocorre porque, como já constatado, foi através do *Break Beat* – criado pelo DJ Kool Herc – que os *b-boys* e *b-girls* da época improvisavam, de acordo com a *Break* (quebras) da música.

Por este motivo, também temos que nos atentar à história e à evolução da música estadunidense, mais precisamente da música negra, que exercendo uma forte influência, tornou-se um dos elementos constituintes das Danças Urbanas. Alguns estudos apontam influências desde o surgimento do *Blues* e do *Soul*, nas décadas de 1930 e 1940, e o *Jazz Music*. A maior de todas as influências, no entanto, foi o Funk de James Brown, originando alguns passos das Danças Urbanas. Em 1969, James Brown já contratava *b-boy* para participar de seus shows, sendo os primeiros registros documentados de *b-boys* em apresentações “formais”. Além disso, Brown propagou o movimento do “orgulho negro” em suas músicas.

3.2.1 INFLUÊNCIAS

Além das influências musicais, Holly Cavrell (2017) relata que nos anos 1980 tudo virou tecnológico e, nos anos 1990, com a popularidade do computador, criou-se um “fluxo ilimitado de informação instantânea sobre tudo” (CAVRELL, 2017, p. 59).

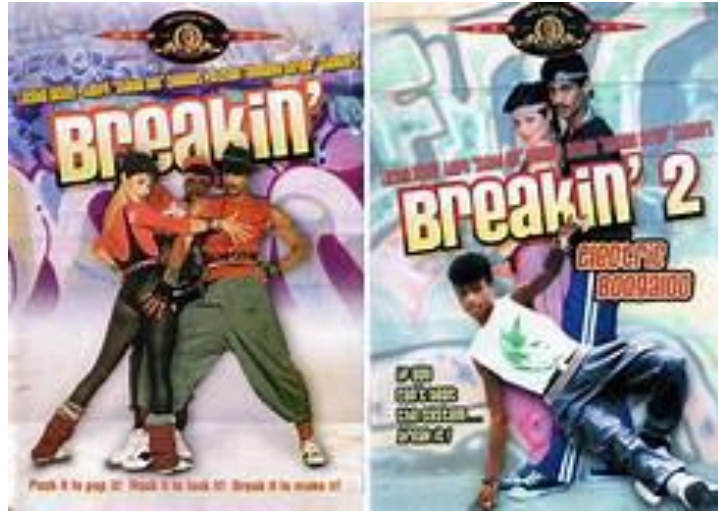
No Brasil, a prática da dança começou através da reprodução de passos dos filmes e vídeos clips das fitas VHS que eram duplicadas nos antigos vídeos cassetes. As movimentações eram executadas sem muito conhecimento, conforme citam diversos adeptos da Cultura *Hip Hop* em seus depoimentos eternizados nas entrevistas apresentadas no documentário “Nos Tempos da São Bento” gravado de 2007 a 2010 (SILVA, 2014, p. 19).

Pode-se identificar a grande importância da indústria cinematográfica para a disseminação das Danças Urbanas. Em maio de 1984, o filme *Breakin* propagava as Danças Urbanas para diversos países. No icônico filme *Flashdance*, de 1983, apesar de não ser um filme focado nas Danças Urbanas, também faz menção a ela, em uma cena em que a protagonista, Alex – interpretada pela atriz Jennifer Beals –, está voltando para casa e se depara com um pequeno grupo de *b-boys* dançando embaixo de um viaduto, onde ela aprecia-os encantada. Pimentel (1997) também identifica semelhanças entre alguns filmes antigos de Jazz com o *Break Dance* e as danças ocorridas na rua pelos negros no começo do século XX, e aponta a origem de alguns movimentos do *Break*, como a capoeira.

Vale ressaltar que, anterior a estes filmes, o *Locking* já despertava o interesse e influenciava muitos jovens através de sua presença no programa de televisão *Soul Train*²⁵, em 1973, em que o grupo “*The Lockers*” se apresentava diariamente. O status de reconhecimento alcançado com essas participações transformou o “*The Lockers*” no primeiro grupo profissional de Danças Urbanas. Também foi a primeira referência a coreografia nas Danças Urbanas que encontrei até o momento, ao relatarem que todos os dançarinos da época colaboraram “com passos e coreografias em estilo único e individual, contudo, se tratando de um movimento cultural jovem e híbrido, várias movimentações que surgiram nesta época, são executadas sem identificarmos o seu criador” (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 31).

²⁵Vide pág. 101

Figura 6– Cartazes dos filmes *Breakin* e *Breakin 2*.



Fonte: Fontalicious (1984).

Figura 7– Gravação do programa de TV *Soul Train*.



Fonte: Variety (s/d).

Referente ao termo coreógrafo, o bailarino Buddha Stretch – ao narrar sua história relacionando-a com os primórdios das Danças Urbanas, mais especificamente do subgênero *Freestyle Hip Hop Dance* – declara ser o primeiro coreógrafo deste subgênero. Ainda de acordo com o Stretch, entre o final dos anos 1986 e o início dos anos 1987, ele era convidado para criar as performances de abertura de diversos shows. “Este é o início da dança *Hip Hop Freestyle*, incorporando todas as danças que eu sabia, ou que aprendia, em nossos encontros”, afirma o bailarino, enfatizando que essa narrativa dos acontecimentos não constitui uma intenção de ser creditado por tais invenções, mas por se sentir

honrado de tornar popular o estilo e ser o primeiro coreógrafo (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 48).

Outra importante influência da Danças Urbanas foi à criação do canal MTV, em 1981, e o começo da era de videoclipes. Artistas renomados como Michael Jackson, Janete Jackson, Madonna tornaram este gênero de dança mundialmente conhecido através de seus videoclipes, abrindo precedentes para diversos dançarinos da Cultura *Hip Hop*. No decorrer dos anos, outros filmes sobre este assunto foram lançados fomentando o mercado das Danças Urbanas.

Colocando de lado a influência inegável da tecnologia sobre as Danças Urbanas e a Cultura *Hip Hop* e seu relacionamento com as músicas negras, questiono-me se talvez exista mais uma influência anterior a tudo isso, recordando o conceito de “ser-para-o-movimento” de Sloterdijk (2002), usada por Lepecki (2017), e sua crítica ao contínuo fluxo de movimento, como projeto cinético da modernidade. Deixo a reflexão, partindo de outra perspectiva: se as Danças Urbanas – em seu âmbito artístico e conhecendo o seu histórico – não teriam uma profunda influência deste projeto cinético, considerando-as uma dança contemporânea? Ou seriam uma derivação da forte ebulição que acontecia na época, no cenário da dança – com as subversões de Merce Cunningham e o movimento da Judson Dance Theater? Talvez possamos identificar um pouco de tudo.

Contudo, a forte noção de estar em constante movimento nas Danças Urbanas é perceptível. Constato essa percepção não só pelas coreografias assistidas, mas pelo espanto dos meus alunos ao se depararem com coreografias de Dança Contemporânea, na qual rompem com este paradigma de movimento, e também de música. Para eles, é inimaginável criar uma coreografia nas Danças Urbanas que não tenha música ou que apresente pausas coreográficas. Mas como uma cultura hibridizada, ou cultura de migrações – conceito criado por Stuart Hall para se referir aos produtos criados pelas migrações pós-coloniais nas diásporas (Hall, 2014 *apud* PAULINO, 2017) –, há exceções, ou novos “produtos”.

Estes novos resultados me remetem a um espetáculo de Danças Urbanas que assisti em 2016 na Usina do Gasômetro²⁶, o espetáculo *Suspiro*²⁷, do Grupo My

²⁶A Usina é/foi um Centro Cultural reconhecido como um dos espaços culturais mais importantes e conhecidos da cidade de Porto Alegre. Eram realizadas inúmeras intervenções culturais, de diferentes áreas. Atualmente, encontra-se fechada para reformas.

²⁷Com três temporadas de apresentações (entre 2015 e 2016), o espetáculo é formado pelos bailarinos Jackson Brum, Edson Ferraz e Wellington Borges; concepção artística de Jackson Brum;

House. O espetáculo acontecia em uma pequena sala – que chamamos de caixa preta, por ter todas as suas paredes pintadas de preta –, na qual três bailarinos se apresentavam ao som de um DJ, posicionado no canto esquerdo do palco. No decorrer da apresentação, um dos bailarinos, que também é grafiteiro, fazia desenhos na parede do fundo, compondo um cenário em tempo real. Pausas, acrobacias e batalhas entre eles se faziam presentes. Era fácil a identificação de muitas influências além da Cultura *Hip Hop*, uma influência contemporânea, que rompia com o senso comum de como deveria ser uma coreografia de Danças Urbanas.

Apesar das novas inspirações encontradas no espetáculo, a identidade cultural da Cultura *Hip Hop* se fazia extremamente presente nas suas técnicas, vestimentas, códigos de comportamento e elementos que constitui esta cultura e sua identidade. Para além de um movimento cultural, as Danças Urbanas são influenciadoras na construção das identidades juvenis, por desenvolverem sentimento de pertencimento a algo – uma ideologia ou um grupo – através dos discursos sociais e políticos da cultura e a experiência de um protagonismo social. Especialmente discursos de afirmação da identidade negra, para a população negra.

E foi permeada por este discurso afirmativo, fortalecendo a identidade negra, que me descobri dentro das Danças Urbanas, criando um sentimento de pertencimento tardio – por achar que por não ter as mesmas origens econômicas que muitos pertencentes a esta Cultura, eu não poderia participar dela também. Por esse motivo, hoje entendo como dever a minha contínua busca por conhecimento e disseminação, a fim de romper e/ou ressignificar paradigmas, tanto em questões raciais, sociais e econômicas apresentadas na Cultura *Hip Hop*, quanto questões coreográficas e estéticas encontrados nas artes.

3.3 IMERSÃO *FUNK STYLES* – CONECTANDO O PRESENTE E O PASSADO

Como citado anteriormente, no *Festival Internacional de Hip Hop*, ocorreu a *Imersão Funk Styles*, na qual aconteciam aulas teóricas e práticas com os grandes nomes mundiais das Danças Urbanas e duas mesas-redondas: a primeira sobre a

direção de Marco Rodrigues; coreografia de Marco Rodrigues sob a concepção de Jackson Brum e produzida pelo grupo *My House*.

história do *Hip Hop*, com os convidados Boogaloo Sam e Shabba-Doo, e mediação de Henrique Biachinni; e a segunda sobre o *Breaking* nas *Olimpíadas* de 2024, em que tinham como convidados Storm, Rooneyoyo O Guardiã, André Rockmaster e Rhony Ferreira. Como aponta Vieira (2018), ao relatar sua experiência na primeira edição do *Festival Internacional de Hip Hop – FIH2*, que aconteceu em 2004, na qual ele teve a oportunidade de ouvir outros pioneiros das Danças Urbanas mundiais, como Don Campbell, um dos percussores do *Locking* e colega de Shabba-Doo – fizeram parte do mesmo grupo, o *The Lockers* –, a forma de transmissão dessas informações se dava através da oralidade e da imitação, características das artes negras.

É através da oralidade que essas tradições são passadas em muitas culturas negras, e reforço aqui a afirmação de Evaristo (2018), ao falar da importância de registrar em escrita as diversas tradições que os negros transmitiam de forma oral, como maneira de resistência e sobrevivência de suas culturas. Pimentel (1997) aponta que estas tradições orais africanas perduraram nos EUA, devido a sua segregação racial, e, como resultado, originou-se o Rap. Esse cenário se difere da história brasileira, em que a miscigenação está presente durante alguns séculos, apagando esta prática da nossa cultura. Na mesa-redonda, tive a oportunidade de ouvir relatos das vivências de dois pioneiros das Danças Urbanas, reforçando ideias que formulei a partir das poucas informações que tínhamos até o momento, e foi ressaltado, nas falas dos convidados, como esta cultura surgiu da repressão e da discriminação racial.

Em uma das respostas de Shabba-Doo²⁸, ao ser perguntado se eles (percussores das Danças Urbanas) conseguiam ver o que era importante na época em que surgiu o movimento; o que se perdeu no decorrer desses anos; e, em questões geográficas, o que sentem falta nos dias de hoje. Ele delimitou a resposta ao indicar que primeiro temos que considerar o contexto da época, salientando as particularidades geográficas do berço da Cultura *Hip Hop* e das danças: os EUA. O coreógrafo também mencionou que a escravidão – mesmo tendo ocorrido em vários lugares – aconteceu de forma específica no EUA, deixando marcas profundas nos negros, construindo um tipo de pessoa específica.

²⁸Vide pág. 47

Compartilho da visão de Vieira (2018) ao dizer que, para compreendermos as Danças Urbanas, “precisamos de um olhar atento à história e contexto social”, pois não podemos restringi-las “apenas a um corpo virtuoso, mas um corpo carregado de cultura. Precisamos de uma lente voltada para uma época estadunidense específica, neste caso, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990” (VIEIRA, 2018, p. 11). E pelas falas de Shabba-Doo, precisamos voltar um pouco mais na história e retroceder até os tempos de escravidão para olhar atentamente as marcas deixadas por esta tragédia em nós – negras e negros. São marcas e preconceitos que, infelizmente, ainda repercutem em nossa sociedade, não somente nos EUA. E para além das marcas, também reconhecer o legado, os saberes e as tecnologias presentes nas contribuições negras em nossas artes, como as Danças Urbanas.

No *Livro vermelho*, de Spency Pimentel (1997), o autor faz este movimento de retroceder até a história da escravidão, na parte 3 intitulada *Pré-História*. Ele elenca os subtítulos: *Do sequestro à abolição; Surge o jazz; Rap à brasileira; Desenhando nas cavernas de concreto; Movimentação; e Aqui não é gueto americano, é periferia brasileira*”, resgatando profundamente o conhecimento para entender a Cultura *Hip Hop* atual. Entendemos que a cultura é híbrida e recente, mas os sujeitos que a constituíram trazem consigo feridas profundas herdadas por seus antepassados e que ainda ecoam nas suas artes.

Todavia, ressalto aqui, que apesar de termos histórias similares, as trajetórias afro-americanas e afro-brasileiras se desenvolveram de formas diferentes. Somos todos descendentes do continente africano, o que talvez tenha aumentado a identificação pela cultura emergente negra, mas o tratamento e as políticas se deram de maneiras divergentes. Como nomeia Spency Pimentel o seu último subcapítulo: *Aqui não é gueto americano, é periferia brasileira* (PIMENTEL, 1997, p.28).

Nós, afro-brasileiros, conseguimos desenvolver nossa singularidade dentro das características principais das Danças Urbanas e da Cultura *Hip Hop*. Como consequência dessa mistura e reapropriação, surgiram nosso funk carioca – descendente das batidas do *Hip Hop* da costa leste, conhecidas como *Miami Bass*. A Cultura *Hip Hop* também foi uma importante ferramenta para a transformação e a conscientização social de nossos jovens nas favelas, através do *Rap* e suas letras de denúncia, bem como da dança, com suas referências corporais. Todas essas reverberações que aconteceram em nosso território chegam até a mim – de forma

direta e indireta – ao consolidar a minha arte e valorizar a minha identidade negra, dentro e fora dos palcos.

De acordo com os autores referidos e as falas dos pioneiros das Danças Urbanas, pode-se constatar que as origens das Danças Urbanas, assim como da Cultura *Hip Hop*, traçaram um longo caminho das periferias do Bronx até as periferias e os palcos de todo o mundo. Mas sabe-se que muitas pessoas foram responsáveis por essa disseminação inicial até os dias atuais. No próximo capítulo, abordarei a trajetória de Octávio Nassur, idealizador e produtor do *Festival Internacional de Hip Hop*, um espaço de compartilhamento no qual esta cultura se faz presente e as Danças Urbanas são fortalecidas.

4 COMPONDO O SUJEITO DE PESQUISA – PESQUISA DO SUJEITO

Após vermos os conceitos e origens, tanto das teorias de composição a partir da perspectiva da Dança Contemporânea, como o surgimento da Cultura *Hip Hop* e das Danças Urbanas, agora relatarei o caminho percorrido neste estudo para encontrar os objetivos que foram propostos em seu início. Ademais, propõe-se uma investigação dos procedimentos de composição coreográfica nas Danças Urbanas brasileiras, correlacionando com a trajetória profissional e a produção artística do bailarino, professor, coreógrafo, diretor, gestor, escritor e produtor Octávio Nassur. Nesse sentido, será averiguada a sua contribuição para o desenvolvimento artístico, bem como para o mercado de trabalho das Danças Urbanas no Brasil. Isso se dará partindo da premissa de que as iniciativas de Octávio Nassur – tais como a produção do *Festival Internacional de Hip Hop*, em Curitiba – influenciaram e facilitaram a difusão da Cultura *Hip Hop* no Brasil.

Inicialmente, a ideia de pesquisa era investigar como é a composição coreográfica nas Danças Urbanas. Cogitando fazer um estudo de caso, comecei a procurar por grupos de danças que teriam uma grande representatividade no cenário gaúcho das Danças Urbanas. Listando estes grupos, percebi algo em comum na maioria deles: seus professores/coreógrafos foram alunos de Octávio Nassur. A partir dessa percepção, questionei-me o porquê pesquisar um grupo em específico se poderia pesquisar o professor de vários dos professores destes grupos, indo direto à fonte. Foi nesse momento que redefini o meu sujeito de pesquisa e decidi pesquisar, além da composição nas Danças Urbanas, a história de vida e a relação com este estilo de dança do próprio Octávio Nassur. Outra questão que levei em consideração foi ele ser o idealizador e produtor do maior *Festival de Hip Hop* da América latina e o autor de um livro sobre composição coreográfica.

Com este sujeito de pesquisa, busco compreender e registrar sua trajetória e suas contribuições como uma grande referência brasileira desta área, abrindo caminho para futuros pesquisadores em Danças Urbanas. Esta narrativa se constrói a partir da minha perspectiva, como professora/coreógrafa e bailarina – impactada pelas palavras de Nassur –, e das minhas vivências como participante ativa do campo de investigação: o *Festival Internacional de Hip Hop*. Para isso, utilizo o conceito de “escrevivência” de Evaristo Conceição (2018), com o propósito de dar

voz e visibilidade às experiências que adquiri até aqui sobre as Danças Urbanas, bem como para analisar o material recolhido.

Segundo Melo e Godoy (2017 *apud* SOARES; MACHADO, 2017), os romances de Conceição e sua “escrevivência” são reconhecidos como uma forma de resistência e, em termos de palavras, pessoas que sofrem em situações de crise podem encontrar maneiras de superar contratempos e continuar existindo. “O que veremos é que resistir por meio da literatura é também reexistir, e para um povo cuja voz foi e é constantemente sufocada, a escrevivência se torna um recurso de emancipação” (2017, p. 1289 *apud* SOARES; MACHADO, 2017, on-line)

E como afirma bell hooks (2019), em seu livro *Erguer a voz – pensar como feminista, pensar como negra*, “o oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo – para reescrever, reconciliar, renovar. Nossas palavras não são sem sentido. Elas são uma ação – uma resistência. A linguagem é também um lugar de luta” (HOOKS, 2019, p. 73-74). Compondo tal escrita, nesta dissertação, ajo com a palavra, lutando para que cada vez mais tenhamos material sobre as Danças Urbanas, em diferentes temas, e também visibilizando a trajetória de Octávio Nassur, para que mais pessoas tenham conhecimento sobre o seu trabalho, independente dos anos.

Entrelaçando com o conceito de “escrevivências” (2018), esta pesquisa pode ser considerada etnográfica, pois esta abordagem situa as práticas coreográficas no atual ambiente de produção da dança contemporânea (e outros gêneros de dança também) e cria a possibilidade de reflexão sobre a relação entre essas práticas e o meio cultural que as contém (DANTAS, 2008, p. 2).

Definida a metodologia, bem o tema e o sujeito de pesquisa, comecei a delimitar os objetivos desta pesquisa. Metodologicamente, para a apuração dessas informações, foi realizada uma entrevista semiestruturada com Nassur. O primeiro passo foi entrar em contato com ele para convidá-lo a participar desta pesquisa. Após o convite aceito, marcamos uma data para a entrevista. Antes da entrevista, pude encontrá-lo para me apresentar pessoalmente e tive uma rápida conversa com ele, no *Festival Internacional de Hip Hop*, que aconteceu no mês de julho/2019. Em nosso planejamento, estávamos nos organizando para realizarmos a entrevista em Curitiba/PR, mas devido a pandemia de Covid-19 que nos atingiu no ano de 2020, a execução da entrevista presencial foi adiada. A entrevista ocorreu por uma reunião virtual, pela plataforma *Zoom*.

Para esta pesquisa, foi utilizado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), enviada por e-mail, para informar o participante sobre a execução do procedimento e no que consiste a pesquisa e seus objetivos. A participação do entrevistado foi voluntária, sem qualquer compensação, podendo ocorrer uma desistência a qualquer momento.

Havia um roteiro de perguntas, pré-estipuladas que abordavam diferentes assuntos relacionados ao sujeito de pesquisa, desde perguntas mais pessoais a perguntas mais profissionais²⁹. No entanto, como muitas informações podem ser recolhidas por meio digital – buscas na internet, entrevistas acessadas via site de vídeos – e em seu livro, a minha ideia era, ao realizar esta entrevista, aprofundar questões como a sua trajetória, a escrita do seu livro e talvez outras questões que pudessem surgir nas falas de Nassur. Como a pesquisa também se dá no âmbito de biografia, as memórias também são trabalhadas. Memórias estas que faremos ligações com as teorias e referenciais bibliográficos.

Deste modo, estruturei este capítulo dividindo-o em três subcapítulos: *Octávio Nassur*, em que relato um pouco de sua história e como iniciou nas Danças Urbanas; *Multiplicando sensações*, que reúne ações realizadas a fim de fomentar e conscientizar os bailarinos, temas que foram identificados e desdobrados a partir de suas respostas na entrevista realizada e *Abrindo caminhos – Mercado de trabalho*, no qual abordo suas estratégias para divulgação e alcance.

4.1 OCTÁVIO NASSUR

Nascido em Curitiba/PR, Octávio Nassur já foi bailarino, tendo o seu primeiro contato com o movimento através da ginástica aeróbica quando tinha 13 anos. Entre os anos 1993 e 2004, foi diretor e coreógrafo do grupo de dança *Heart beat*. Com este grupo teve projeção nacional por inovar em suas criações espaciais, tornando-se palestrante e consultor em composição coreográfica de diversas companhias de dança, congressos e universidades (NASSUR, 2012).

Nassur também é produtor e gestor cultural, proprietário da empresa *Dance e Concept* Brasil, produzindo eventos na área da dança na América latina e na

²⁹Vide em Anexo I

Europa, tendo sido o idealizador do *Festival Internacional de Hip Hop – FIH2*. Atua com coordenador do primeiro curso nacional de MBA em Dança – Gestão e Produção Cultural – da Faculdade Inspirar (Curitiba/PR). Autor do livro *Culinária Coreográfica – Desmedidas de receitas para iniciantes na cozinha cênica*, ele possui um extenso currículo por todas essas ações, transformando-se em uma grande referência no cenário das Danças Urbanas brasileiras.

Após se tornar professor de ginástica aeróbica, Nassur teve o seu primeiro contato com as Danças Urbanas em uma festa na Espanha, quando estava viajando em razão de um curso de arbitragem de ginástica aeróbica. Ficou fascinado pela forma de dançar diferente do que já conhecia (NASSUR, 2020). Ao retornar ao Brasil, começou a dar aulas de *Funk*³⁰, na academia em que já trabalhava, e ressalta que nos anos 1980/90 ainda não se utilizava a nomenclatura *Hip Hop* ou *Street Dance*. Ele se refere como “choque cultural absurdo” o seu surgimento (do *Hip Hop* no Brasil). Mais tarde, continuou seus estudos sobre as Danças Urbanas em Los Angeles/EUA.

Nassur também foi uma pessoa importante ao se pensar as Danças Urbanas em um contexto predominantemente masculino, na qual as mulheres não tinham muita visibilidade. Em 1993, ele criou o primeiro grupo nacional composto só por garotas, com o intuito de participar de um festival de dança que ocorria em Curitiba – o *1º Street Dance Festival*. Com essa iniciativa, “rachando” o paradigma instaurado na época relativo à associação do *Hip Hop* com a força bruta masculina. Em sua entrevista, Nassur conta que 98% dos adolescentes que faziam aula na sua escola eram meninas, levando-o a procurar outras soluções coreográficas para seu elenco feminino.

Eu tinha 98% das alunas mulheres e o *Hip Hop* quando apareceu no Brasil, junto com Marcelo Cirino no festival de dança, eram 40 homens. Então o que se assistia enquanto referência era agressão, violência e força explosiva. E eu não podia ir pra festival com isso, porque eu tinha as meninas de 12,13, 14 anos, então a nossa linguagem era sair desse lugar comparativo de força estacato e linear, que é mais fácil pra limpar e criar uma fluência de outra maneira. Eu não tinha força uníssona do homem, mas eu tinha o coletivo feminino que era mais disciplinado, então os meus primeiros trabalhos foram sempre montados em cima da força do coletivo. Como eu posso, dentro do coletivo, valorizar mais capacidades/habilidades individuais sem perder a unidade? E isso rompeu muito o olhar nos anos 90, quando a gente apareceu em 1994, 93 para 94, já foi um choque porque a

³⁰ Músicas *Funk* provenientes de James Brown.

educação visual de quem assistia *Hip Hop* era uma coisa e quando apareceram as meninas foi pra outro lugar (NASSUR, 2020).

Nas suas palavras, em uma entrevista concedida para o Papo com Café, da UFPR TV (2017), ele conta que neste momento, que seu grupo se apresentou, percebeu que poderia contaminar as pessoas pela dança, como ele foi contaminado quando a conheceu. E que com este grupo formado por meninas, ele poderia contaminar mais pessoas possíveis, e com esta intenção abriu a sua própria escola de dança para ter mais grupos.

Figura 8– Octávio Nassur



Fonte: *Dance Concept* (s/d).

4.2 MULTIPLICANDO SENSAÇÕES

Eu tive a feliz oportunidade de entrar numa sala de aula de alguém que no mesmo dia se tornou o meu ídolo [...] Eu fui impactado, só precisou de uma aula para eu falar “cara, quero ser esse cara, quero fazer isso” e tô há 31 anos nesse lugar (NASSUR, 2020).

Em seu relato, Octávio Nassur narra a sua primeira experiência com o movimento, em uma aula de ginástica aeróbica e, desde este momento, ele entendeu que gostaria de despertar esta mesma sensação que teve em sua primeira aula nas pessoas, iniciando a sua carreira profissional na dança.

Esta frase-sensação permeia toda a sua trajetória. Foi “partindo do princípio do sentir o que eu senti, [que] eu comecei a pensar em escala, então se eu quero mudar precisa ser em escala” (NASSUR, 2020). Logo, ele começou a dar aulas, criou seu grupo de dança – no qual ele percebeu que poderia comover mais pessoas, após uma apresentação do seu grupo, como citado anteriormente. Depois abriu sua escola de dança e mais adiante, deu vida ao *Festival Internacional de Hip Hop*, pois na visão dele, partindo da criação do festival cria-se “uma base para as pessoas beberem [conhecimento] e voltarem para suas cidades, talvez impactadas da forma como eu fui, sentindo o que eu senti” (NASSUR, 2020).

Nesse aspecto, Nassur não queria impactar só a vida dos bailarinos, ele também se preocupava com a plateia, peça fundamental em uma competição de Danças Urbanas, mas que muitas vezes não é pensada por muitos coreógrafos. Ele se questionava: “como é que eu vou melhorar a experiência da plateia?”. Também tinha como intenção instigar o coreógrafo a sair da sua zona de conforto e complementa: “Então o festival cada ano *tá* mais provocativo nesse lugar”.

Como bailarina que tive a oportunidade de fazer um *workshop* com Nassur e ouvir suas palavras de incentivo e coragem, com certeza me impactou naquele momento. O impacto foi tão grande que entrei para a faculdade de Dança e, anos depois, estou pesquisando sobre ele, desejo de pesquisa que venho trazendo desde o Trabalho de Conclusão de Graduação, em 2016. Como coreógrafa participante do *FIH2*, me senti impactada pela magnitude do evento e das instigações. Acredito que está nítido, tanto em seu discurso quanto em sua prática, que Nassur cumpre esta ideologia que carrega consigo. Conforme afirma sua autopercepção e a percepção de suas contribuições, ele relata:

Eu nasci da prática, tentando transformar a história prática em teorias. O livro é isso, o festival é isso, eu não fiz escola de produção para fazer o festival, hoje a gente tem um MBA de gestão e produção. [...] Esse é o meu lugar hoje assim, de validar pela experiência, contextualizar prática e compartilhar na ponta, para que pessoas possam evoluir ao mesmo tempo, senão não vale a pena o mundo (NASSUR, 2020).

De acordo com essa visão de compartilhamento mencionada por Nassur, na qual ele busca incluir todas as pessoas praticantes desse gênero, independente da posição em que se encontra, ele inspira muitos coreógrafos e bailarinos no cenário das Danças Urbanas. Assim, potencializa as nossas vivências, muitas delas

ocorridas no *Festival Internacional de Hip Hop*, transformando-as em possibilidades de profissão.

4.3 ABRINDO CAMINHOS – MERCADO DE TRABALHO

Um dos objetivos específicos definidos nesta pesquisa era averiguar a contribuição de Octávio Nassur para o mercado de trabalho das Danças Urbanas e para o desenvolvimento artístico deste gênero no Brasil. Segundo Nassur, a sua ideia sempre foi “criar pontes” (NASSUR, 2020). Ele participou de um programa de TV, chamado *TV Xuxa*³¹, apresentado por Xuxa Meneghel, compondo a mesa de júri da competição de Danças Urbanas, que acontecia semanalmente no programa. No decorrer dessa experiência, ele teve a oportunidade de criar uma rede de contatos, tanto com bailarinos quanto com artistas famosos, com o intuito de aumentar as chances entre contratado e contratante, criando um nicho de empregos para bailarinos. Ele também relata que foi convidado a planejar um modelo de competição para o programa, e que a princípio seria jurado em um episódio do programa, mas no final participou dos episódios por cinco a seis anos. Responsável pelas escolhas que complementaríamos as outras cadeiras do júri, ele relembra que quando o perguntavam sobre os outros jurados, Nassur optava por diversificar para abrir oportunidades profissionais, o que ele chamou de conexões econômicas.

Qual era a composição do júri? Eu falava lá: primeiro abre oportunidade para um profissional do mercado que *tá* circulando. Então vai o Buiu, no outro programa o Frank Ejara, no outro programa o Eliseu, no outro programa o Andrezão, todo mundo circulando, as meninas, a Fernanda Fiuza, todo mundo que pode. Aí e o outro jurado? Bota um artista, ah mas aí da dança não...esquece [...] dança gente, é esse artista que vai contratar esse outro artista e não deu outra, na batalha do salto uma das juradas era a Ivete Sangalo acabou o programa, ela pegou aquele trio de Niterói, no dia seguinte ela embarcou para Salvador para fazer um espetáculo e viraram as bailarinas da Ivete... Sandy e Júnior. Porque esse público que já circula, precisa ver quem dança. Então minha função também sempre foi assim, criar conexões econômicas (NASSUR, 2020).

³¹ *TV Xuxa* foi um programa de televisão brasileiro, exibido pela Rede Globo em duas fases, de 2005 a 2007 e 2008 a 2014. Entre os anos 2010 e 2012, continha um quadro chamado *Concurso de Dança de Rua*, no qual se estabeleceu a chance para muitos grupos de Danças Urbanas ganharem visibilidade nacional. Além disso, o projeto deu origem a outros quadros de competições de subgêneros das Danças Urbanas, como a *Batalha do Salto*, fazendo referência ao *Vogue*.

Em suas falas, Octávio Nassur demonstra grande preocupação e atenção com o mercado de trabalho da dança – não apenas das Danças Urbanas. Para ele é importante criarmos uma rede sólida nas artes, seja através de contratações e/ou disseminação de informações conscientes sobre a Cultura *Hip Hop* e as Danças Urbanas, principalmente nessa era de informações instantâneas. “Eu acho que falta também esse lugar na dança, ter uma periodicidade de conteúdo, não ser tão disperso, fácil de encontrar, e você ter uma continuidade” (NASSUR, 2020). E afirma estar construindo um “legado colaborativo de compartilhamento de informações”. Nassur também identifica que suas ações provocativas realizadas, grande parte, através do seu festival ainda reverbera no mercado.

De acordo com Ribeiro e Cardoso (2014), as Danças Urbanas no Brasil e outros estilos de dança são amplamente influenciados por festivais de dança, e suas danças, apresentações, aulas, feiras, etc. enchendo os calendários. Por esta perspectiva, podemos dizer que são muitos os profissionais envolvidos e, para os profissionais da dança de rua, também existem várias oportunidades de trabalho. Em concordância, Nassur também identifica os festivais como grandes disseminadores de dança no país e economicamente benéficos ao mercado de trabalho.

Podemos pensar que as ações de Octávio Nassur influenciam direta e indiretamente o mercado de trabalho no cenário das Danças Urbanas, tanto pela realização do *FIH2* quanto por sua atuação construindo modelos de competições e/ou espaços para a divulgação e incentivos de “conexões econômicas”.

A realização da entrevista para esta pesquisa foi fundamental para poder evidenciar, de fato, como as ações de Nassur – através da sua visão – também refletem nas minhas percepções acerca da composição coreográfica, e acredito que de vários outros coreógrafos também. Ao participar do *Festival Internacional de Hip Hop*, podemos “atualizar” o nosso fazer coreográfico pelas novas vivências, oportunizadas por *workshops* com coreógrafos de diferentes subgêneros e palestras com pioneiros das Danças Urbanas, além das apresentações da mostra não-competitiva e competitiva. Soma-se a tudo isso a grande admiração que carrego por Nassur, pela sua representatividade neste cenário.

5 LINGUAGEM HIP HOP

O movimento cultural *Hip Hop* se caracteriza por ser um conjunto de expressões culturais, como a música, dança, artes plásticas, entre outros, que inicialmente surgiu como um protesto à sociedade nova-iorquina, uma resistência social e política que se espalhou pelo mundo, tornando-se referência de uma cultura popular juvenil. Foi pela identificação com a origem e/ou contexto sociopolítico – das periferias estadunidenses da década de 1970 – que esses jovens constituíram suas identidades. E foi por este viés que esta cultura se estabeleceu e se fortaleceu, criando seus códigos e comportamentos próprios, a sua linguagem.

Em suas vidas os artistas da dança passam por uma montanha de informações na forma de códigos, conceitos, rigorosa disciplina e rotinas de treinamento, além de suas experiências com outros bailarinos, coreógrafos/diretores, e seus próprios corpos (CAVRELL, 2017, p. 55).

Como propagador e incentivador do empoderamento e reafirmação desses códigos, comportamentos e integração, o *Festival Internacional de Hip Hop (FIH2)* – que acontece há 18 anos, contabiliza a passagem de mais de 23 mil bailarinos e 118 mil espectadores³². Tive a oportunidade de participar no ano de 2019; percebi que é um espaço livre e inteiramente dedicado ao compartilhamento e à promoção das danças urbanas, bem como à construção de um objetivo em comum para todos que ali se encontravam. Sem julgamentos ou preconceito, trata-se de um ambiente em que o único desejo é poder levar mais uma experiência na bagagem, com um intuito de contribuir para esta construção, formação e afirmação de identidades. O evento tem como objetivo promover “o contato e a experiência com a cultura urbana referenciada na dança, comportamento, música e moda como elementos caracterizadores do estilo”³³.

Através de um formato de organização pensada para o melhor aproveitamento dessa experiência, com oficinas, palestras, competições e mostras, que proporciona um intercâmbio cultural entre professores, coreógrafos e bailarinos nacionais e internacionais, configura-se como uma “importante estratégia de

³²Dados apurados após a 17ª edição do Festival, ocorrido em 2018. A 18ª edição foi realizada entre os dias 19 de julho a 21 de julho de 2019.

³³ Informação extraída do site oficial do Festival. <http://fih2.com.br/>. Acesso em: XX Set de 2019.

desenvolvimento artístico”, conforme cita o regulamento geral de participação da edição de 2019. Este regulamento também apresenta as manifestações urbanas afirmando-as:

Como uma potente engrenagem no terreno das artes e oferece a uma parcela significativa de jovens condições de espaço e liberdade para se expressarem nesse grande caldeirão de convivências, a fim experimentarem e descobrirem novos movimentos necessários para um futuro mais consciente e criativo (REGULAMENTO GERAL FIH2-EDIÇÃO 2019).

Para podermos participar do *FIH2*, primeiro temos que passar por uma seletiva – que ocorre em alguns estados presencialmente e em outros através de avaliação por vídeo. Nos próximos dois subcapítulos, descrevo, a partir da minha visão de professora, coreógrafa e pesquisadora, as minhas experiências ao participar – com as minhas alunas – da *Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul* (5.1), que ocorreu em Porto Alegre e do *Festival Internacional de Hip Hop* (5.2), o qual ocorreu em Curitiba, ambos no ano de 2019, e sempre tentando dialogar minhas reflexões com os conceitos trazidos anteriormente na pesquisa.

Também trago para este trabalho a identificação e as informações acerca de grandes coreógrafos das Danças Urbanas, os quais participaram do Festival – seja como jurados, seja como professores dos *workshops*. Para fins de registro nos trabalhos acadêmicos, tenho como intuito difundir quem são essas personalidades das Danças Urbanas para que mais pessoas as conheçam, indo além do meio artístico.

5.1 SELETIVA ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL

No dia 27 de abril de 2019, realizou-se a *Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul*, primeira fase para a participação no *Festival Internacional de Hip Hop*, que acontece em Curitiba, alguns meses após as seletivas estaduais. A referida seletiva ocorreu no Teatro Unisinos, em Porto Alegre/RS, um espaço de teatro italiano, em que sentamos de frente ao palco, de forma bidimensional. Havia 16 grupos participantes, totalizando 24 apresentações.

Ao saber que aconteceria uma seletiva estadual no Rio Grande do Sul, mais especificamente em Porto Alegre, como pesquisadora, vislumbrei a oportunidade de

poder recolher dados, aproximar-me mais do meu sujeito de pesquisa e conhecer o funcionamento de uma das etapas do Festival. Como professora/coreógrafa do Identidades Grupo de Dança³⁴, vi a possibilidade de oportunizar uma experiência única aos meus alunos, o que nos levou a nos inscrevermos para participar da seletiva com a nossa turma Juvenil³⁵, com a coreografia *Girl Power* (2018), de minha autoria. De uma turma de 12 meninas e um menino, dez alunas puderam participar desta apresentação. Somos consideradas dança escolar, por estarmos inseridos dentro de um ambiente escolar, nossos ensaios são realizados no pós-turno e em alguns nos sábados pela manhã, somando 11 horas mensais de aulas/ensaios, variando de acordo com o calendário escolar e suas atividades.

Na noite anterior à seletiva, na sexta-feira dia 26 de abril de 2019, ficamos sabendo que a música que havíamos enviado na inscrição não era a colagem³⁶ certa, era a versão do ano anterior, e como queríamos mudar algumas partes da coreografia de acordo com as sugestões dos jurados – da competição que participamos em 2018 –, trocamos a música final. Naquela mesma noite, reorganizei a coreografia com a música original, utilizando os mesmos movimentos da música nova que estávamos ensaiando. Em alguns papéis, desenhei toda a trajetória que seria mudada, enumerando cada aluna e o deslocamento que seria feito; nomeei algumas sequências coreográficas para que entendessem melhor em que momento específico estava me referindo e enviei para elas pelo nosso grupo de *WhatsApp*.

³⁴Surgiu no ano de 2006, através do Professor Ms. Éderson do Santos, chamado como *Street Dance*– Colégio Espírito Santo. Caracterizado como um grupo de Danças Urbanas Escolar, utiliza-se da dança para formação social, motora e emocional, atuando com jovens e crianças, dos 6 aos 18 anos, alunos ou não, do Colégio Espírito Santo.

³⁵Turma com a faixa etária dos 15 aos 18 anos.

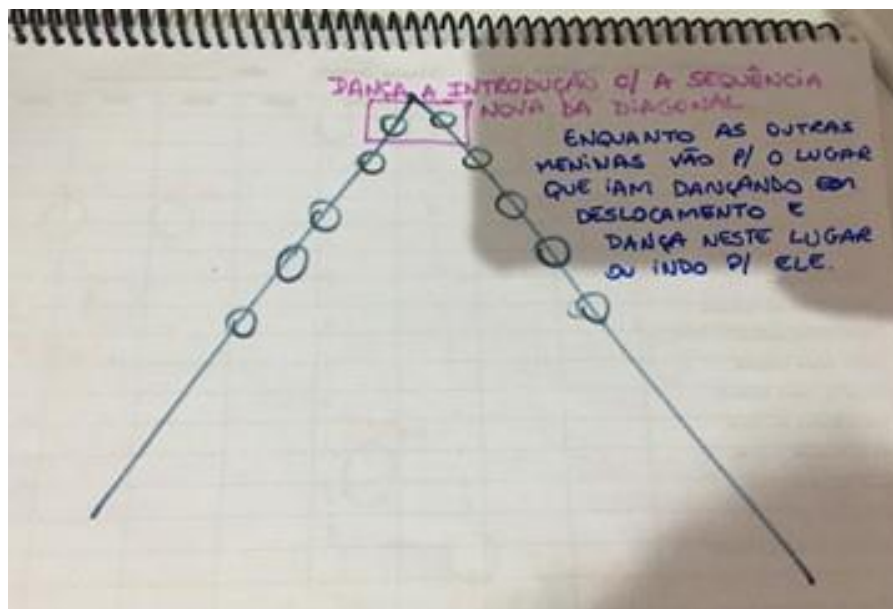
³⁶Muito presente em gêneros musicais Eletrônica e *Hip Hop*, colagem é a junção de partes de músicas já existem e/ou a inserção de efeitos especiais, formando uma nova composição.

Figura 9– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia *Girl Power*.



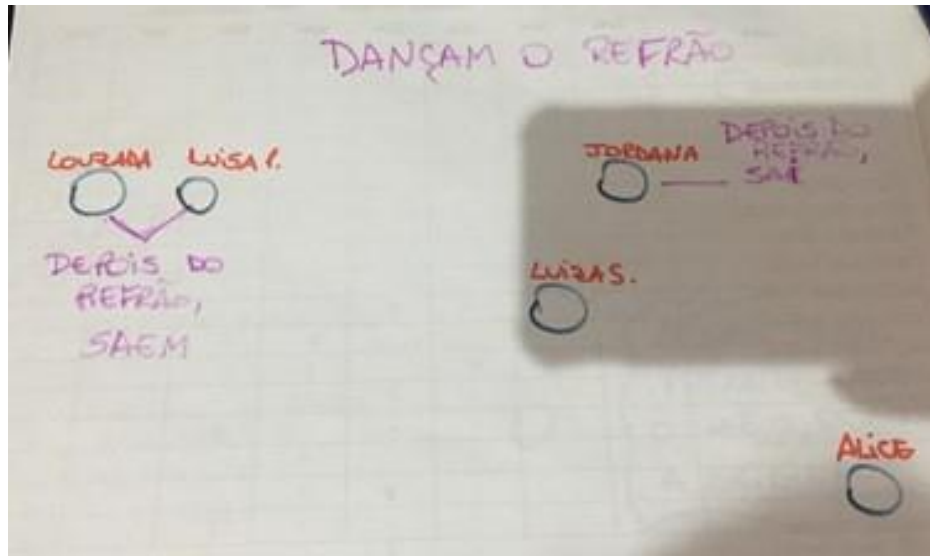
Fonte: Própria (2019).

Figura 10– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia *Girl Power*.



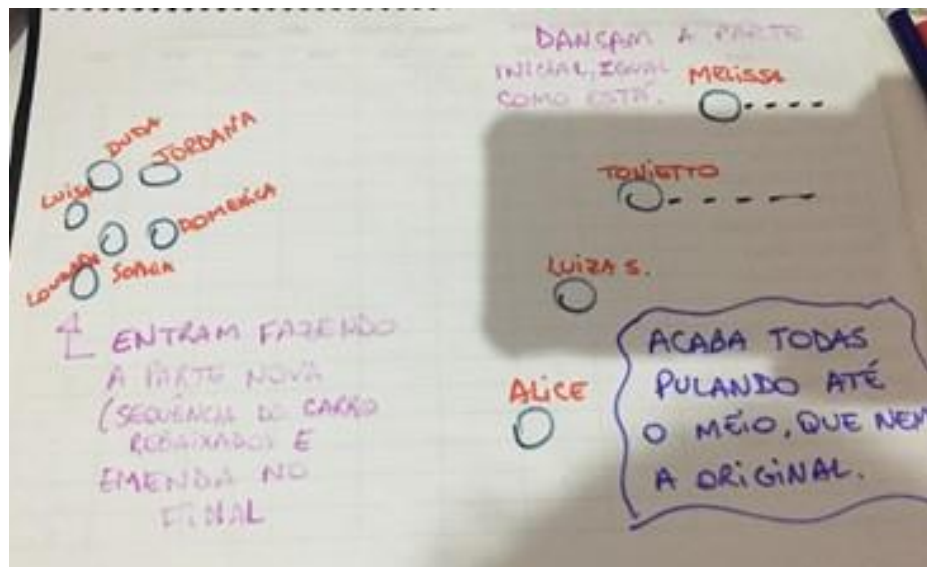
Fonte: Própria (2019).

Figura 11– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia *Girl Power*.



Fonte: Própria (2019).

Figura 12– Desenhos feitos por mim das trajetórias e das figuras espaciais da adaptação da coreografia *Girl Power*.



Fonte: Própria (2019).

Muitas pessoas não entendem ou desconhecem como uma dança pode ser descrita em um papel por ser uma arte corporal. Lembro-me quando entrei na graduação em dança e tive o meu primeiro contato com a “Labanotação”, pois fiquei espantada com tamanha complexidade e esforço. Importante ressaltar que não é minha intenção classificar estes desenhos como “Labanotações”, mas tenho

consciência de que grande influência e possibilidade de escrita surgiram dessa aprendizagem. Utilizo-me da afirmação de Ciane Fernandes (2006) ao mencionar que a “Labanotação” serve como “registro exato de uma coreografia, deixando os aspectos qualitativos para a interpretação de cada dançarino, ou conforme a intenção do diretor da reconstrução” (FERNANDES, 2006, p. 35). Neste desenho, tentei de modo simplificado e, de certa forma, codificado – no momento em que separamos as sequências coreográficas e as nomeamos, criando um código particular entre coreógrafa e bailarinas/os – demonstrar passo a passo como seria a nova estrutura da coreografia, em questões espaciais, pois, coreograficamente (os movimentos), elas já tinham conhecimento – o que possibilitou um entendimento mais fácil na hora do ensaio presencial.

No sábado da apresentação, foi um dia intenso de muita correria e de dança. Logo pela manhã, tínhamos ensaio no Colégio³⁷, devido a outra apresentação que faríamos em comemoração ao aniversário da instituição, e também tínhamos ensaio de palco no Teatro Unisinos, em Porto Alegre. O ensaio de palco foi cheio de tensão, nervosismo e ansiedade. O deslocamento até o Teatro foi feito por conta própria das alunas, algumas foram com os pais, outras dividiram um Uber. Devido ao trânsito entre as cidades, algumas alunas acabaram por chegar em cima da hora do ensaio, o que deixou as colegas mais apavoradas com a situação.

Em decorrência do imprevisto com a música, decidimos voltar para a escola após o ensaio de palco, para ensaiarmos mais as novas organizações feitas. Ficamos o máximo de tempo possível na escola, pois aos sábados as atividades são encerradas às 13h. Poucas horas depois, o grupo se encontraria no Teatro Unisinos, todas prontas com seus figurinos, cabelo e maquiagem.

O evento tinha início às 20h, e minhas alunas eram o quarto grupo na ordem de apresentações. Qualquer pessoa que já tenha participado de alguma apresentação artística sabe o quanto aquele momento é cheio de emoções que nos transbordam. Nervosismo, expectativa, ansiedade, medo, inseguranças, esperança, são tantas coisas misturadas que normalmente não sabemos nomeá-las exatamente. Só torcemos para conseguirmos cumprir tudo que ensaiamos tanto

³⁷O Identidades Grupo de Dança está sediado no Colégio Espírito Santo, na cidade de Canoas. Trata-se de uma escola particular católica, fundada pelas Irmãs Missionárias Servas do Espírito Santo, responsáveis por uma rede de escolas, hospitais, asilos, entre outros, espalhados pelo Brasil. O Colégio oferece ensino de berçário, educação infantil, ensino fundamental, ensino médio, turno inverso e atividades extraclasse.

para fazer, que possamos atingir as pessoas com a nossa paixão e vontade de estarmos ali naquele momento. E neste caso não foi diferente. Cada segundo de coreografia parecia passar tão rápido quanto o fôlego que prendíamos em cada nova figura espacial que se formava. Será que elas irão conseguir chegar no lugar marcado a tempo? Ou se elas lembrariam de todas as últimas combinações feitas. Essas perguntas passavam pela minha mente, entre uma luz e outra que pedia para o operador de iluminação, que estava ali, ao meu lado.

A alguns passos de mim, do lado da cabine de som e iluminação, estavam sentadas três pessoas responsáveis por olhar criticamente para todos aqueles bailarinos que subiam ao palco e dar um *feedback*. Através da gravação de áudios, de forma simultânea, logo após o término da apresentação daquele grupo específico os áudios eram enviados para o *WhatsApp* registrado na inscrição do grupo. Eram eles: André Rockmaster³⁸, Frank Ejara³⁹ e Juliana Kis⁴⁰. Mais tarde naquela mesma noite, ouvi as avaliações⁴¹ dos jurados, que a meu ver – como professora, coreógrafa e artista – foram muito construtivas e positivas para a composição coreográfica e para as bailarinas.

Após a apresentação das minhas alunas, pude sentar como espectadora e colocar em prática meu olhar de pesquisadora. Nas apresentações que se sucederam, arrisquei-me em fazer uma breve análise coreográfica destas em meu diário de campo, percebi a presença/influência de outros gêneros de dança, além das técnicas das Danças Urbanas, como: *Funk*, Dança Afro, Dança Contemporânea e elementos da Capoeira. E dentre os muitos estilos que contêm as Danças Urbanas, os que foram apresentados por diversos grupos foram o *Wecking*, o *Vogue* e o *House*, além de alguns elementos do considerado *New School Hip Hop*, o qual também foi trazido ao palco. A *New School* é uma das manifestações dançantes da

³⁸Graduado em Ed. Física pela FIG e Pós-Graduado em Fisiologia do exercício pela Escola Paulista de Medicina, a UNIFESP-SP. É DJ, produtor musical, dançarino, performer e coreógrafo. Diretor artístico e *coach* da equipe *Team Brazil*, seleção Brasileira de Danças Urbanas. Foi nomeado como melhor professor do evento *FIH2*.

³⁹Dançarino, coreógrafo e professor. Integrante do grupo de *street dance* DMC Tour e fundador da companhia Discípulos do Ritmo, em que desenvolveu parcerias com o coreógrafo alemão Niels “Storm” Robitzky (1969).

⁴⁰Graduada em Bacharelado em Educação Física pela PUCPR e em Tecnologia em Marketing pela FAE Centro Universitário; Bailarina, integrou a Cia de Dança *Heart Company*, dirigida por Octávio Nassur, e fez parte do núcleo de pesquisa em dança contemporânea ‘Investigação do Movimento Particular’. Estudou danças urbanas em Los Angeles – CA (2012), idealizadora, diretora artística e uma das coreógrafas do *Brainstorm Dance Company*, professora e jurada do *FIH2*.

⁴¹Vide no subcapítulo 5.1.2 *Impressões que ficam*, na pág. 85.

Cultura *Hip Hop*, dividida entre *Old School* (Velha Escola) e *New School* (Nova Escola).

A Old School compõe-se dos estilos chamados: *Electric Boogie*⁴² ou *Electric Boogaloo*, *Popping*⁴³, *Locking*⁴⁴, *Smurf*⁴⁵, *Breaking*⁴⁶, *Freeze* e a *New School* engloba todas estas, da *Old School* acrescentando-se os estilos: *Funk*⁴⁷, *New Jack Swing*⁴⁸, *Swing*⁴⁹ e *Vogue*⁵⁰ (PAULINO, 2016, p. 17).

O que chamou bastante atenção foram as músicas agitadas e marcantes utilizadas pelos grupos, que traziam passos condizentes com suas batidas. Foram muito valorizados os movimentos fortes, principalmente de braços. Movimentos dos membros superiores foram preponderantes em boa parte das coreografias. A inserção dos passos de *Funk* e presença da música *Funk* estão cada vez maiores em festivais, como a utilização de músicas e passos do *Hip Hop* europeu pouco estimado, por exemplo, as músicas do *Hip Hop* francês.

Uma característica espacial que se destacou em grande parte das coreografias foi a ocorrência de formas geométricas: linhas, filas, círculos, a letra V, centro, todas de forma equilibradas; ou seja, a distribuição dos bailarinos nessas figuras espaciais acontecia de maneira uniforme. Há uma dinâmica espacial muito parecida entre os grupos, o que acaba por igualar e tornar algo repetitivo nos trabalhos coreográficos: as figuras espaciais.

Octávio Nassur (2012), em seu livro *Culinária Coreográfica: Desmedidas de receitas para iniciantes na Cozinha Cênica*, ao fazer uma analogia entre a forma de servir um prato em um buffet com as dinâmicas espaciais coreográficas, afirma que “a dinâmica da alimentação e da vida está nas combinações, que instantaneamente propõem novos sabores e possibilidades” (NASSUR, 2012, p.72). Assim como nos

⁴²Movimentos com descargas elétricas que surgiu da combinação do *Popping* com o *Boogaloo*.

⁴³ Movimentos iguais de robô, com quebras, paradas repentinas e contração rápida.

⁴⁴ Movimentos em câmera lenta, muito elásticos e com oscilações corporais, criado por Lockatron Jon e Shabba-Doo.

⁴⁵ Movimentos de deslizamentos de pé e ondulações corporais.

⁴⁶ Dança acrobática, que o corpo roda sobre cabeça, mãos ou costas.

⁴⁷ Movimentos muito rápidos, fortes e energéticos.

⁴⁸ *Moon Walk*, movimentos muito peculiares que surgiram com o cantor Michael Jackson.

⁴⁹ Tem influências do Soul, são movimentos lentos e sensuais.

⁵⁰ Tem influências do Jazz, são movimentos quadrados e lineares.

acostumamos a comer certas combinações de alimentos por sabermos que são boas, acabamos por escolher certas figuras espaciais por já termos conhecimento de que funcionam/combinam, tornando as coreografias previsíveis, mesmo que apresentem diversas movimentações. O autor completa dizendo que “estamos habituados a raciocinar geometricamente, logo pensamos de forma equilibrada e linear” (NASSUR, 2012, p.73).

Indo um pouco além da divisão espacial adotada pelos grupos, muitas coisas se repetiram nesta seletiva. As coreografias, que por muitas vezes seguiam por uma música forte e animada, trazendo certa euforia ao público, acompanhavam movimentos que afirmavam aquela força e animação. Não havia momentos – que podemos questionar se conscientemente ou não – de mudança de intenção musical. A intenção deles no processo da criação era criar conforme a música ou queriam ir contra ela?

Laurence Louppe (2012) traz em seu livro *Poética da Dança Contemporânea* o enfraquecimento das correntes da dança contemporânea que despontavam na época, sacrificando a escrita da dança, sua essência, em prol da preocupação com a imagem ou efeito (LOUPPE, 2012, p. 223). Como visto anteriormente, a escrita da dança pode ser considerada como a dramaturgia da obra, tecendo conexões entre os elementos da composição coreográfica, ou seja, o momento em que acontece a junção do ato coreográfico, conceitos, poéticas e concepções. Pergunto-me se nas Danças Urbanas há uma preocupação com a dramaturgia de suas obras, como serão abordados e trabalhados os temas, ou se apenas constroem a coreografia visando simples e puramente a imagem ou o efeito que aquele passo fará. Para pensar nesse aspecto faço uso de um pensamento da autora Laurence Louppe (2012), no que ela se refere à dança contemporânea. Tomo emprestada essa discussão dela em minha discussão relativa às Danças Urbanas.

Ao longo dos anos 1980, uma importância excessiva dada aos condicionamentos cênicos da escrita deslocou, com frequência, o interesse da obra coreográfica para o espetáculo, para os seus aspectos de “*empacotagem*” em detrimento da escrita. Não que tais elementos extraluzes, fatos, e todo um enquadramento espetacular – sejam acessórios: pelo contrário, são os próprios agentes da revelação da escrita (LOUPPE, 2012, p. 222-223).

Seguindo esta reflexão de Louppe (2012), a transição de manifestação cultural de rua para espetáculos de palco, trouxe outros objetivos e questionamentos

para a cena. Todo esse enquadramento espetacular criou espaço para que os coreógrafos das Danças Urbanas pudessem pensar em outras questões coreográficas, como as qualidades dos movimentos e as emoções demonstradas ao dançar. Isto também é utilizado como uma forma de aceitação no meio artístico e atrativo para o público. No entanto, por outro ponto de vista, este enquadramento espetacular tornou muitas obras sem propostas temáticas bem desenvolvidas, sendo pensadas apenas em efeitos corporais que pudessem deslumbrar o público. Não é que sejamos contra encantar os espectadores, mas compartilho da afirmação de Lepecki (2017) de que dança é política, e que devemos utilizar a nossa arte – quando possível – como uma maneira de também fazermos as pessoas refletirem, além de impactá-las. Para isso, temos que, de tempos em tempos, olharmos para os nossos trabalhos e analisarmos como estamos procedendo.

5.1.1 *GIRL POWER* – FOCANDO O OLHAR PARA SI

Para melhor organização das análises coreográficas que fiz no *FIH2*, elaborei uma ficha de perguntas que abordam alguns elementos da composição coreográfica, como espaço, cenografia, sonoridade, entre outros⁵¹. Perguntas estas que aplicarei na análise da minha coreografia *Girl Power*, que foi selecionada para participar do Festival. A dramaturgia da coreografia partiu da observação de que só havia alunas meninas na turma, e em um tempo que estas questões sobre machismo, racismo, xenofobia, entre tantos outros preconceitos estão tão emergentes nos nossos contextos sociais e pessoais, vi a oportunidade de abordar um importante tema – *Girl Power* (Poder feminino) –, como forma de incentivo e empoderamento para elas. Utilizo aqui para o conceito de dramaturgia a sua definição etimológica, trazida pela autora Rosa Hercoles (2011), que apresenta o significado a partir da origem grega da palavra e conclui que seria essa, portanto, a composição da ação. E complementa afirmando que:

A dramaturgia da dança também se relaciona à razão das escolhas, ou seja, o porquê da seleção de certas propriedades materiais para compor as ações que, por sua vez, são constitutivas e fundantes das características e especificidades da linguagem investigada. Trata-se, portanto, de um exercício crítico constante que promova o

⁵¹ Vide no anexo 2 deste trabalho: *Roteiro de análise – Festival Internacional de Hip Hop*.

reconhecimento das relações entre forma e sentido que a ação carrega, ou pode carregar (HERCOLES, 2011, p. 5).

Neste sentido, a escolha do tema para a coreografia só surgiu quando descobri uma versão remixada de uma famosa música da *girl band* dos anos 1990, *Destinys Child*, e vislumbrei uma coreografia que tivesse movimentos de leveza, mas sem deixar de usar as marcações fortes – fazendo uma comparação com a música–, pois a canção iniciava *acapella* de forma suave e depois entrava fortes batidas, marcando o seu ritmo. De maneira que não se perdesse o sentido em relação ao contexto do tema trabalhado e às músicas escolhidas para coreografia, optei por utilizar como segunda música, um *hit* da cantora Beyoncé, que fala sobre feminismo e como uma mulher pode ser independente nas diversas camadas sociais em que está inserida – a música *Independent Woman*. Como de costume, utilizamos a colagem de três músicas para criarmos uma coreografia, visto que somos muito influenciados pelo tempo estipulado pelos festivais de dança, optando assim por usar em média de no máximo de um minuto de cada música para contextualizarmos o tema escolhido. A terceira e última música selecionada para fazermos a colagem foi *Tombei*, da cantora brasileira Karol Conká, a música tem um mix de batidas do funk com *Rap* e com uma letra que trazia alguns aspectos feministas.

Para iniciar a coreografia, como forma de contextualização coreográfica, usei o discurso da ativista e escritora Chimamanda Ngozi Adichie, incluída em uma parte da música *Flawless* (2014) – Beyoncé, em que ela fala sobre como as mulheres são vistas e ouvidas pela sociedade, questionando a diferente criação entre os gêneros e a construção de desejos e ambições para os homens e para as mulheres, trazendo, ao final, o significado do conceito “Feminista”. Quando começava o discurso, as alunas estavam posicionadas nos cinco pontos de luz do palco, formando espacialmente os cinco pontos de um dado ou dominó, com movimentos que em alguns momentos representavam corporalmente as palavras que estavam sendo ouvidas. Em seguida, entrava um grupo de garotas aglomeradas do lado direito do palco; mais tarde, entravam algumas garotas do lado esquerdo, formando uma linha diagonal, enquanto aconteciam mais duas figuras coreográficas no palco. A distribuição e a organização espacial se desenvolveram de forma espontânea – todas começam a coreografia de frente para o espelho, fixado em uma das paredes da sala de dança; e, como muitos movimentos tinham direções diferentes, os lugares em que elas iam se posicionando nos espaços da sala se consolidaram

como uma trajetória espacial para cada uma, o que acabava por si só formando figuras coreográficas no decorrer da coreografia, sem muitas intervenções ou decisões minhas. Lembrando da afirmação que o Octávio Nassur (2012) traz em seu livro, tentei quebrar algumas barreiras de padrões espaciais, a fim de explorar outras combinações possíveis.

Um elemento que questiono nesta análise é a utilização de materiais cenográficos nos trabalhos coreográficos. Em particular nesta coreografia, não havia o uso de cenografia, e, pelo que pude perceber, não é algo comum grupos de Danças Urbanas se utilizarem de cenografias em seus trabalhos.

Ao me interrogar sobre os estilos de dança que são apresentados na minha coreografia ou que me influenciam, fico pensando na dificuldade de me distanciar, para uma melhor compreensão. Consigo identificar um estilo por escolhê-lo de forma consciente, como o *Hip Hop Femme*, por ser um novo estilo de Danças Urbanas, que é geralmente dançado por mulheres e que apresenta uma ênfase mais sensual, além do *Street Jazz* – estilo que somos classificados, mas as outras escolhas se tornam mais difíceis de serem identificadas e apontadas por mim. Todavia, consigo afirmar que toda a coreografia é composta a partir da música, tanto nas batidas e/ou nas ausências das batidas quanto no ritmo da letra cantada, como forma de embasamento musical, reforçando os movimentos feitos. Movimentos estes que tentei mesclar movimentações dos membros superiores com os inferiores, de forma não linear, com poucas mudanças de níveis, mas usando diversas direções do palco.

Como o tema por si só já é uma questão importante e que apresenta uma luta e resistência de décadas das mulheres perante uma sociedade machista e opressora, as qualidades que eram buscadas para se dançar esta coreografia não poderiam ser diferentes. Em um primeiro momento, elas tinham que expressar qualidades que elas entendiam como opressão, submissão, através de nuances entre força e ruptura rápida desta força aplicada, que eram reproduzidas em alguns movimentos. Nas duas primeiras músicas, prevalecia a qualidade de força, advinda da indignação e resistência desse movimento de luta, e de forma mais sensual e sutil na última música, pensando na construção do empoderamento e da escolha das mulheres.

Figura 13– Coreografia *Girl Power*, apresentada na *Seletiva Estadual do RS*.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Figura 14– Coreografia *Girl Power*, apresentada na *Seletiva Estadual do RS*.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

5.1.2 IMPRESSÕES QUE FICAM

Segundo Octávio Nassur (2020), “ao contrário do ditado popular, na dança, a última impressão é a que fica” (NASSUR, 2012, p. 95). Após a nossa apresentação na *Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul*, recebemos as observações feitas pelos jurados, e as impressões que tiveram, alguns minutos depois do final da coreografia. Mas era algo esperado, pois geralmente as competições avaliadas por um grupo de júri tem algum tipo de *feedback* sobre cada apresentação. Mesmo assim, não

diminui o nervosismo e a ansiedade gerados pela situação, e que ainda nos faz lembrar o porquê de estarmos ali, desde o início da decisão de participar.

Em um primeiro momento, quando pensamos em participar de uma competição, surge um medo e uma insegurança de como será avaliado e/ou percebido o nosso trabalho, se fomos objetivos e nítidos nas escolhas que fizemos para abordar o tema em questão, se seremos validados e reconhecidos pelos outros coreógrafos e bailarinos. É inevitável que tais questões nos assombrem, mas sempre esperamos o melhor de cada jurado, para contribuir de forma construtiva para o trabalho coreográfico que ali se apresenta. Na seletiva, não poderia ser diferente. A ansiedade e expectativa sobre os pareceres dos jurados foram ocupando o lugar dos sentimentos pré-apresentação.

Ao ouvir as observações dos jurados, quatro itens foram recorrentes em suas falas: a qualidade de movimento; a energia do grupo para com a música; a música; e o espaço. Três desses itens fazem parte dos tópicos de análise que me propus fazer dos trabalhos coreográficos no *FIH2* – as qualidades que os bailarinos apresentavam em seus movimentos, a sonoridade e a organização espacial. E são questões diretamente relacionadas à composição coreográfica.

Segundo o sistema criado por Laban, a qualidade de movimento e a energia mencionadas pelos jurados poderiam ser compilados em uma categoria: a Expressividade (também conhecido como Energia ou Dinâmica), que “refere-se às qualidades dinâmicas do movimento” e “expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo” (FERNANDES, 2006, p.120).

Em suas análises, apesar dos elogios, os jurados reforçaram a necessidade de um trabalho maior de limpeza dos movimentos, de presença de palco e a expressão facial de algumas bailarinas. A falta de diferenciação e/ou modificação energética entre as transições das músicas também foi bastante pontuado, bem como a insegurança do elenco no que diz respeito ao espaço utilizado. Dos três jurados, dois entraram em um consenso de que as escolhas musicais estavam em concordância com o tema; e um afirmou que a terceira e última música não seria uma boa escolha para finalizar o trabalho, dando “uma caída na dinâmica da coreografia”. Um item apontado foi a falta de diferentes níveis espaciais (nível alto, intermédio ou baixo) na coreografia, dando como conselho a possibilidade de que

poderia ter sido explorado mais os níveis diferentes para “gerar novos interesses também para quem está assistindo”.

Quando estamos imersos em um processo, dificilmente conseguimos nos distanciar para olharmos com mais nitidez o todo. Como coreógrafa, considerei muito construtivas essas percepções dos jurados, visto que em alguns momentos não conseguimos notar estas questões apontadas estando envolvida no processo. Já como professora, senti um cuidado no olhar, na fala e na consideração de todo o contexto que nos levava até ali, como mencionou um dos jurados, de “artistas que são iniciantes”. Esse aspecto faz uma grande diferença na hora de ouvir os pareceres deles, pois esta atenção à maneira de falar e às palavras escolhidas, nos deixou – tanto a mim quanto as alunas/aluno – mais confortáveis e confiantes para nos prepararmos e seguirmos para a próxima etapa.

5.1.3 *GIRL POWER* PARTE 3: ADAPTANDO A COREOGRAFIA

Como grupo de dança escolar, temos como princípios incluir todos os alunos que se disponibilizam e queiram fazer parte do grupo, independente da sua experiência/vivência com dança – se já dançou ou se é a primeira vez que participa de um grupo de dança. No decorrer do ano letivo, há uma pequena rotatividade de alunos entrando e saindo das turmas, mas isso não impede que participem das apresentações que fazemos, conforme seu interesse e a autorização dos pais.

Um pouco depois de participarmos da *Seletiva Estadual* para o *FIH2*, um novo aluno começou a fazer as minhas aulas de dança, o único menino na turma, o que não o intimidou. Após uma aula experimental, ele decidiu entrar para o grupo. Quando descobrimos que tínhamos sido selecionadas para ir para Curitiba, no momento da nova inscrição, foi dada a escolha para este aluno participar ou não, visto que fazia um mês que ele estava no grupo, no caso dele decidir em participar teria com uma condição, de que ele se comprometeria a aprender a coreografia com as colegas, se disponibilizando a chegar alguns minutos antes nas aulas para ensaiarem. Isso se deu dessa forma porque tínhamos um tempo curto e com duas horas/aulas semanais de ensaio e alguns sábados, eu não daria conta de ensiná-lo e, ao mesmo tempo, organizar a coreografia com as demais alunas. O combinado seria que ele aprenderia com as outras alunas e, em aula, eu repassaria a coreografia de uma forma mais dinâmica, buscando uma limpeza maior nos

movimentos e posicionamento deles, bem como o esclarecimento de alguma dúvida que pudesse surgir e correção dos erros coreográficos. Então ele aceitou.

A partir deste momento, em que sabíamos qual seria o elenco que iria se apresentar no *FIH2*, comecei a arquitetar uma maneira de incluir um garoto em uma coreografia que tinha como tema o poder feminino. Fiquei pensando como faria isso sem tirar o protagonismo das meninas, mas também sem apagar a presença do menino. Dado que em alguns momentos havia movimentações que julgamos mais femininas, como rebolar, “bater cabelo” na posição de seis apoios no chão, entre outras.

No início da coreografia⁵², o último movimento que as meninas que dançaram – o discurso da Chimamanda – nos focos, elas faziam o gesto de limpar o batom vermelho que estavam usando, com o peito da mão, deixando-o todo borrado pelo rosto como uma forma de protesto –; as outras meninas que entravam depois, já entravam com os seus batons borrados. Na coreografia original, uma das meninas entrava ao final do discurso, se posicionando atrás da colega que dançava no foco do meio e borrava seu batom forçadamente. Nessa adaptação, utilizei o menino para fazer este papel com o propósito de tentar demonstrar o poder que os homens “exercem” sobre as mulheres, como uma repressão e submissão por parte dela. Em seguida, estas duas meninas se posicionavam bem próximas, formando uma pequena diagonal entre elas, uma de frente para o público e outra de costas, como se fosse um espelho. Na nova ideia, o garoto após borrar o batom da menina, se posicionava a frente dela, formando uma pequena diagonal entre eles, mas ele ficava de costas.

Como a coreografia tinha algumas entradas e saídas, o menino por não se sentir seguro em todas as partes, optou por ficar na coxia, pois senão ele teria que aprender movimentações diferentes das meninas, para poder embasar a nova/velha ideia da coreografia. Mas no geral, por ter um entendimento do tema, ele não se queixou, nem se recusou a dançar os movimentos mais “femininos”, participando normalmente de algumas sequências coreográficas.

Ao final da coreografia, todas/o alunas/o iam dançando de costas para o público e se juntavam, se agrupando no meio do palco e agachadas ainda de costas, viravam para a lateral e olhavam para o público enquanto a menina que teve

⁵²Link do vídeo da coreografia *Girl Power* apresentada no *FIH2*:
<https://www.youtube.com/watch?v=X9pKJhTRQFA>

o batom borrado no início ficava no meio das colegas e em pé, levantava o punho cerrado como representação de luta. Com a inclusão do menino, modifiquei um pouco o final. Quando as meninas iam chegando de costas para formar a figura final, o menino ia de frente e se posicionava no meio das colegas, no antigo lugar da menina que teve o batom borrado; e esta menina, nos últimos segundos de música, empurrava ele – que encenava cair no chão –, tomando o seu lugar central e erguendo o punho, como se as mulheres tivessem retomado o seu lugar de poder.

Por isso, faço aqui esse exercício de utilizar as palavras que se referem as minhas alunas e ao meu aluno, primeiramente na variação feminina – plural, e depois dividido por barra, a variação masculina e singular. Isso se deu desse modo, pois como falei para a turma no dia que este menino decidiu entrar no grupo: “Não vou mudar o gênero das palavras que se referem a vocês como grupo, tornando-as masculinas só porque temos ‘UM’ garoto em meio a 12 meninas”.

Neste entendimento, ao subverter as regras ortográficas, tanto na escrita quanto em sala de aula, a criação coreográfica – e suas poéticas – também se torna além de “um processo artístico e educacional, riquíssimo de fenômenos, ou seja, de momentos que marcam a formação dos dançarinos” (LIMA, 2006, p. 12).

5.2 CONECTAR, INSPIRAR E IMPRESSIONAR: *FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP*

As expectativas para esses dias estavam altas, tanto que muitos de nós – eu, a coordenadora do grupo e as alunas-alunos – mal conseguimos dormir. Nosso voo saía pela manhã, às 6h, o que dificultou ainda mais o sono chegar. Desde a despedida dos pais no aeroporto, à entrada no avião – que para algumas era a primeira vez –, até nossa chegada no local do evento, o coração parecia pular do peito. Como professora, as minhas preocupações iam além da apresentação, eu tinha o dever de cuidar de todas as jovens e o jovem, que se encontravam aos meus cuidados, responsabilidade esta que dividia com a coordenadora do grupo, que nos acompanhou também. Ao nos depararmos com o local, ficamos mais tranquilas, pela segurança que percebemos. E com uma programação de evento intensa, tivemos a certeza de que as experiências que elas/ele teriam – e que eu também teria – seria uma das melhores das nossas vidas.

O Festival ocorre na cidade de Curitiba/PR, durante três dias consecutivos. Na edição de 2019, a sua organização se deu da seguinte maneira: na parte da manhã, aconteciam aulas abertas e gratuitas; à tarde, os *Superworkshops*, com grandes coreógrafos nacionais e internacionais, que eram aulas previamente pagas; e, à noite, ocorriam as apresentações que foram selecionadas mediante aprovação nas seletivas estaduais⁵³. Para os demais grupos, de outros estados nacionais e internacionais, submetidos à avaliação por vídeos, as apresentações eram divididas entre duas modalidades: a mostra não competitiva e a Competição.

A edição de 2019 aconteceu nos dias 19 a 21 de julho, no Teatro Positivo, dentro do Campus da Universidade Positivo, um espaço grande, em que foram montados ambientes para melhor usufruirmos dessa experiência. Logo na entrada do saguão do prédio, após a identificação e o credenciamento, entrávamos na Cidade de Dança, como era denominada. Havia um pequeno túnel com um grande banner nas laterais, repleto de fotos dos folders de edições anteriores. Mais à frente, havia três grandes portas com desenho de personagens grafitados e com uma palavra do *slogan* desta edição no topo de cada porta – *conectar, inspirar, impressionar*.

Ao passar a porta do meio, nos deparávamos com uma pequena quadra de basquete cercada por arames, na qual aconteciam algumas aulas abertas e, nos intervalos, rolavam partidas de basquete. Em frente à quadra, estava estacionado um carro/som de modelo antigo da Red Bull, no qual um DJ comandava uma pequena festa, entre as aulas abertas, enquanto ocorriam as partidas de basquete. Nessa cidade da dança, havia um espaço para descansarmos, com dispositivos para carregar as baterias dos celulares. Também havia uma pequena feira com vários estandes de vendas de roupas e acessórios; uma parede luminosa para tirarmos fotos; um estande vendendo roupas e acessórios oficiais do Festival; um espaço para fazermos massagem com uma massagista profissional; um estande de

⁵³As seletivas estaduais são de caráter obrigatório para os grupos dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e da cidade de Curitiba interessados em participar do *FIH2*, em Curitiba, sendo indispensável para a conquista da vaga a apresentação presencial. Realizado no mesmo formato do Festival, as apresentações são entre Competição e Mostra não competitiva. Para a avaliação, também há três jurados, que pontuam com uma nota conceitual de 0 a 10. Os trabalhos que atingem as melhores notas se classificam diretamente para o *FIH2*.

informações sobre o curso de MBA em Dança – Gestão e Produção Cultural⁵⁴ – que também é coordenado pelo Octávio; um espaço com alguns jogos de mesa; uma grande arquibancada; um gigante fone de ouvido para fotos; e, mais ao fundo deste grande salão, dividido por algumas paredes e com entrada fiscalizada, estava a sala dos *Superworkshops* pagos, um grande espaço em que estava localizado um palco centralizado, à frente, e uma chapelaria na lateral ao fundo.

Havia muitas pessoas circulando constantemente, mas a energia que estava presente era algo confortante e animador. Tinha pessoas de vários estilos e lugares, e que aparentavam estar muito confortáveis com os seus *looks* autênticos e identidades naquele ambiente. As trocas de experiência aconteciam nas conversas inusitadas que ocorriam com outros grupos de dança de forma espontânea ou nos momentos de improviso nas batalhas que aconteciam na quadra, apesar de estarem “batalhando” uns contra os outros, a simpatia e a educação predominavam em todas as partes. A forma como a quadra, com arquibancadas em volta, e os estandes estavam dispostos espacialmente facilitava a interação entre as pessoas, que vibravam a cada nova batalha que acontecia.

Como era a nossa primeira vez participando do Festival, foi um emaranhado de emoções que surgiram como uma cachoeira sobre nós. Tudo parecia tão mágico que queríamos poder experimentar todas as possibilidades. Pude sentir que todos estavam ali por um mesmo objetivo, compartilhando uma mesma luta, uma resistência, procurando contribuir para a visibilidade e o crescimento da Cultura *Hip Hop*. Muitas vezes, peguei-me analisando o papel dos bailarinos negros dentro desse ambiente e dessa cultura, e concluí que havia um número considerável de negros e negras participantes, tanto ministrando aulas como dançarinos – mais do que costumo perceber em outros festivais de dança – quanto ocupando o seu espaço, com grande empoderamento e consciência, que demonstravam nas suas maneiras de se vestirem. Entendi que o Festival abre este espaço para ser ocupado de diferentes formas, e cabe a nós bailarinos e pesquisadores o fazê-lo de forma consciente, tanto como um ato de resistência quanto como uma ação de sobrevivência.

⁵⁴Primeiro MBA em Dança do país, realizado pela Faculdade Inspirar (Curitiba/PR). Tem como objetivo preparar profissionais para atuar de forma crítica e consciente nas mais diversas áreas de produção, gestão e direção.

Figura 15– *FIH2* também é integração: Grupo La Salle (AM) e Identidades Grupo de Dança (RS) no *Festival Internacional de Hip Hop*.



Fonte: Perfil do Identidades Grupo de Dança no *Instagram*⁵⁵.

Figura 16– Batalha aberta no intervalo dos *Superworkshops*, que ocorriam na quadra de basquete, no *FIH2*.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

⁵⁵Disponível em: <https://www.instagram.com/identidades/>. Acesso em XX Fev. 2021.

Na programação destes *SuperWorkshops* estavam figuras lendárias da história do *Hip Hop*, como Boogaloo Sam e Shabba-Doo. Também havia professores representando as Danças Urbanas nacionais, como Raquel Canabeco, Henrique Biachinni e o *B-boy* Pelezinho. Já entre os representantes das Danças Urbanas internacionais estavam o alemão Storm e a norte-americana Angyil Mcneal. Cada aula durava uma hora, com intervalos de 30 minutos entre elas.

A primeira aula do *SuperWorkshops* foi com a Raquel Canabeco⁵⁶, com uma mistura de Danças Urbanas brasileira e africana. Ela iniciou as aulas de *workshops* animando o público ao som de uma música africana que trazia uma batida do *Funk* brasileiro, apresentando em seu repertório movimentos como o Passinho⁵⁷, *Afrohouse*⁵⁸ e também um pouco de *Kuduro*⁵⁹. A segunda aula foi da norte-americana Angyil⁶⁰, mais voltada para o estilo *Popping*. A terceira e última aula do primeiro dia de Festival, e tão esperada pelo público, foi a do norte-americano Boogaloo Sam.

Sam Solomon, mais conhecido como Boogaloo Sam, é considerado o criador do estilo *Popping*, estilo este que surgiu da evolução da dança *robot* – em que se copiam os movimentos mecânicos de um robô (COSTA, 2008) – e do estilo *Boogaloo Style*. Inspirado pelos “*The Lockers*”, Boogaloo decidiu criar seu próprio grupo de dança em uma cidade da Califórnia/EUA, nos anos 1970, “*The Electric Boogaloo Lockers*”, mais tarde conhecidos apenas por *Electric Boogaloo*.

Após o término dos *Workshops*, tínhamos um intervalo de duas horas até o início das apresentações. Meu grupo estava selecionado para se apresentar neste primeiro dia, sendo a quinta apresentação na ordem das apresentações da noite.

⁵⁶Graduanda em Fisioterapia, é professora e coreógrafa no Projeto Anjos D’ Rua, no qual também foi bailarina. Professora Convidada em evento como: *Dancehall Brazil Weekend* (Goiânia/GO), *Brazil Dance Camp* (Contagem/MG) e *SDC Brasil* (Rio de Janeiro/RJ). Atualmente, sua principal fonte de pesquisa são as danças angolanas, precisamente o *Afrohouse*, *Kuduro*, *Azonto*, *Semba* e *Kizomba*.

⁵⁷O Passinho é uma dança social brasileira, pertencente a cultura funk, surgiu dentro das comunidades cariocas, no início dos anos 2000. Caracterizada por muitas movimentações de pés e quedas, é dançada ao som de músicas Funk.

⁵⁸Afro House é uma sub-vertente da *House Dance*, com raízes no continente africano. Dançada ao som de músicas de Afro House, derivação da *House Music* com sonoridades que remetem à cultura africana. A *House dance* é uma dança social, pertencente a Danças Urbanas, seus elementos principais são o “*Footwork*” e o “*Jacking*”.

⁵⁹Kuduro é um gênero de dança originário de Angola. O nome da dança refere-se a um movimento peculiar em que os dançarinos parecem ter a “bunda dura”, simulando uma forma agressiva e agitada de dançar como os golpes de Van Damme. Também é um gênero musical.

⁶⁰Especialista em *Popping*, ganhou o *Prêmio Boogaloo Sam* no *Campeonato Mundial de Dança de 2016*; também participou na estação 2 do *NBC Mundial de Dança*.

Um ponto que nos chamou muito a atenção foi o profissionalismo e a preparação de toda a organização do Festival demonstrados, e a educação no trato com os participantes. Diante de todo o nervosismo, pressão e ansiedade, em nenhum momento nos sentimos desamparados ou tratados de uma forma indelicada pela produção, mesmo com um número tão grande de participantes⁶¹, que a todo o momento questionavam-lhes sobre o funcionamento das apresentações. O que, de certa forma, nos trazia segurança e calma para um momento tão intenso como o que estávamos passando naqueles instantes.

Figura 17– Boogaloo Sam no *FIH2*.



Fonte: FIH2 (2019).

⁶¹ Os números oficiais de participantes desta edição ainda não foram divulgados. Mas temos conhecimento de que na noite da apresentação do dia 19 de julho, havia no cronograma a participação de 29 grupos de cidades espalhadas pelo Brasil, sendo obrigatória a inscrição de no mínimo seis integrantes para ser configurado como grupo.

Figura 18– Grupo *Electric Boogaloo*.



Fonte: *Boogaloo Bros* (1979).

No segundo dia de Festival, tivemos o *workshop* do lendário Shabba-Doo, que nos surpreendeu com uma aula de um estilo de dança diferente do qual ele foi reconhecido como um dos precursores; fizemos uma aula de *Wecking*. Porém, como ele mesmo nos disse, o *Wecking* é o primo do *Locking*. Sua trajetória nas danças urbanas, mais especificamente no *Locking*, começou em meados dos anos 1970, quando ingressou no famoso grupo de *Locking*, “*The Lockers*”, o primeiro grupo de *Street Dance* profissional da história, junto com Don Campbell. O grupo participava frequentemente do programa de televisão americana “*Soul Train*” (COSTA, 2008).

Após a aula de Shabba-Doo, foi a vez de Henrique Biachini⁶², que fugiu um pouco das premissas de um *workshop* tradicional. Com um animado aquecimento, dividido entre movimentações voltadas para membros superiores, membros inferiores e tronco, ele demonstrou o intuito de fazer propaganda de seu próprio aplicativo, que será lançado em breve, sobre treino especializado para bailarinos de Danças Urbanas. Ele trouxe alguns desafios, encorajando o público a improvisar a partir de tarefas dadas por ele, como: Dançar livre, dentro de um estilo de dança –

⁶²Educador Físico formado pela UNESP. Pesquisador da cultura *Hip Hop* e das Danças Urbanas com método próprio para o ensino de Dança. Professor e assessor pedagógico das aulas de *Hip Hop Dance*. Diretor da empresa Urbaninhos Dança e Eventos, voltada ao treinamento de professores e agenciamento de aulas de dança para o público infanto-juvenil. Cocriador do site *Dança em Mapa*.

Hip Hop Style; focar menos na forma do movimento e mais na trajetória dele; flexionar mais os joelhos; escolher um ponto fixo e deixar todo o corpo dançar a partir dele; buscar referência corporal em outro corpo; aumentar a amplitude dos movimentos, entre outros. Na terceira parte da aula, ele dividiu o público em duplas e continuou a fazer tarefas dirigidas, mas agora envolvendo o contato com a sua dupla. Jogos de desequilíbrios e apoios, dançar próximo, mas sem poder encostar na sua dupla e copiar os passos da dupla, trocando o comando de quem improvisa e quem imita sem verbalizar a troca, foram algumas dessas tarefas propostas por ele.

Apesar dos comandos que direcionavam as escolhas coreográficas naquele momento, a imagem dos bailarinos livremente dançando e improvisando no *workshop*, remeteu-me muito às origens e “essência” do *Hip Hop*, no que tangem a vontade de expressar em seus movimentos, seus sentimentos e liberdades, ainda sem codificações, em busca de seus limites. Como visto antes, Louppe (2012) afirma que a improvisação procede da memória e gosto, do “eu” de cada bailarino e que são os fatores pessoais, a história do sujeito, a morfologia e as marcações funcionais, que “estabelecem os limites na infinitude de movimentos possíveis” (LOUPPE, 2006, p. 239).

Na minha trajetória dentro das Danças Urbanas, poucas vezes tive contato com a improvisação nas aulas que fiz – e quando falo em improvisação, refiro-me à produção de movimentos e gestos a fim de criar uma sequência coreográfica de forma instantânea, sem um momento prévio de experimento isolado dos movimentos para a construção da sequência –, pois, muitas vezes, tínhamos que criar coreografias para o final de ano da escola ou para a abertura da gincana estudantil, Como na maioria das vezes, eu era a única aluna da turma que dançava no grupo de dança da escola, cabia a mim esta tarefa. Somente na graduação em Dança, me vi na condição de ter que improvisar, e foi um processo complicado, pois mesmo tendo muitos anos de experiência na dança, temos que nos permitir expressarmos de forma “livre” e trabalhar a nossa mente para fazer escolhas rápidas de movimentos, criando certa fluidez ao improvisar. Nessas aulas de improvisação, em alguns momentos, também tínhamos tarefas para nos ajudarmos/direcionarmos nossas criações. Mas apenas quando entrei no Mimese Cia-Coisa, pude ter a oportunidade de aprimorar esse ‘raciocínio’ rápido nas composições instantâneas.

Foi no decorrer desses anos de Mimese que entendi que improvisar requer mais que uma gama de movimentos; é descoberta de limites, é permitir se

empoderar, é sobre escolhas – não só pelas que você faz, mas as escolhas que deixa de fazer; é sobre possibilidades, autoconhecimento. E a partir das tarefas podemos tornar mais fácil encontrar soluções para o que nos foi proposto, ou pode tornar mais difícil, instigando novos caminhos. Como menciona Louppe (2012), é a representação do caos.

O conhecimento dos factores que originam ou iniciam o movimento, quer se trate de factores deterministas vulgares (a história pessoal ou sociocultural do bailarino, a memória biográfica, deliberadamente explorada por vezes, como vimos) ou de conhecimentos profundos do corpo (a estilística, por exemplo, ou a leitura da postura), pode simplesmente fazer desta aparência do desconhecido uma ‘forma’ exterior do caos (LOUPPE, 2012, p. 239).

Para finalizar o último dia de Festival, ocorreram os *workshops* do *B-boy Pelezinho*⁶³ e do *B-boy Storm*⁶⁴. Infelizmente, não conseguimos chegar a tempo para a aula do *B-boy Pelezinho*. A aula do Storm iniciou de forma agitada com um grande público, sendo foi voltada para o *Break Dance* e trazendo movimentos de chão e de dificuldade elevada para os não praticantes desse estilo, o que acabou por desanimar alguns bailarinos, que acabavam por desistir de alguns movimentos. Acredito que essas desistências durante a aula dele também foram causadas pelo cansaço e pela correria de muitos bailarinos durante os três dias – e o fato da aula dele ser a última aula do último dia. Um detalhe que percebemos foram as tentativas do Storm de falar conosco em Português, o que de certa forma, inconscientemente, nos trouxe segurança por ele ter estabelecido uma boa comunicação.

Em seguida dos *SuperWorkshops*, no Teatro Positivo, iniciava as batalhas finais de *Break* e de *Popping*. Ao adentrar no local, via-se no palco três grandes poltronas vermelhas posicionadas mais à lateral inferior do palco; do outro lado, havia a mesa de discotecagem dos DJ’s convidados; e, andando pelo palco, um apresentador que animava o público. Ao fundo, no enorme telão, estava um gráfico hierárquico com fotos de todos os participantes; e, a cada disputa, o vencedor subia

⁶³Alex José Gomes Eduardo (*B-boy Pelezinho*) iniciou-se no *B-boying*, acumulando prêmios, experiência em batalhas e conhecimento do mundo do *show business*. Atualmente, ele faz parte das equipes Tsunami All Stars e Red Bull Bc One All Stars e é uma das maiores referências do Brasil no quesito *B-boy*.

⁶⁴Com sua primeira tripulação Battle Squad, ele começou a turnê mundial. Seu primeiro trabalho teatral foi realizado com Ghettooriginal (1992-1995). Fundador do The Storm & Jazzy Project em 1996, Storm escreveu seu livro *From Swipe to Storm* e participou do projeto de pesquisa *Unpacking Performativity*, na AtZ Arnhem, levando a um simpósio e a uma publicação.

na posição daquele gráfico. Como no jogo de vídeo game *Mortal Kombat*, as escolhas dos participantes que disputariam aquela batalha eram dadas de forma aleatória pelo computador e, após um sinal sonoro, dizendo a palavra “*fight*”, sinalizava o início da batalha. Os bailarinos tinham alguns segundos para improvisar, e cada batalha durava em média de três *rounds*/entradas até a avaliação dos jurados. Sentados na cadeira estavam Frank Ejara, Boogaloo Sam e Shabba-doo. Depois de 10 batalhas chegávamos ao ganhador da Batalha de *Popping* 2019 do *FIH2*.

Entre o intervalo das batalhas, o DJ colocava algumas músicas enquanto os jurados se ausentavam para um breve descanso. Alguns minutos depois, começou a batalha de *Break*, com um novo apresentador, um novo DJ e outros jurados, desta vez o *b-boy* Pelezinho, *b-boy* Fernandinho⁶⁵ e o *b-boy* Storm, que fizeram suas devidas apresentações com muita dança. Em um primeiro momento, o apresentador convidou todos os *b-boys* e *b-girls* presentes no Teatro para se juntarem a eles no palco e fazerem uma grande batalha de *Break*, ao som de músicas de *Hip Hop* dos anos 1990. Foi um momento mágico ver várias gerações dançando juntas, crianças, jovens e adultos compartilhando da mesma energia. As mulheres ocupando seu espaço em cima do palco, demonstrando toda a sua capacidade e qualidade perante a um gênero de dança marcado pelo machismo, dando um verdadeiro show. Logo após todos retomarem para os seus lugares, o computador fez as escolhas dos *b-boy* aleatoriamente e deu início as batalhas. Seguindo da mesma maneira que a batalha de *Popping*, após dez confrontos, conhecemos o grande vencedor.

⁶⁵Estudante de Ed. Física, Fernando Henrique Pereira, mais conhecido como *B-boy* Fernandinho, é tetracampeão nas batalhas individuais de break do *FIH2*, vencedor das edições de 2013, 2014, 2015 e 2017. Ele está entre os melhores dançarinos de *Break Dance* do Brasil.

Figura 19– Dançarinos de *Popping*, também chamados de *Poppers*, conferindo o placar da penúltima batalha de *Popping*, no *FIH2*.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Figura 20– Início das Batalhas de *Breaking*, no *FIH2*.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Ao chegar ao final das batalhas, também se aproximava o fim da nossa viagem. Saindo do Teatro, fomos direto para o aeroporto. Retornaríamos para casa, para as nossas famílias, mas com uma nova e maravilhosa experiência, que deixou marcas inesquecíveis em mim e minhas/meu alunas/o. Foram três dias intensos de muita dança, alegria, conexão, compartilhamento e aprendizagens.

Como professora, foram dias de extrema alegria e orgulho, não só por oportunizar esse momento para elas/o, mas por ver que elas/o souberam aproveitar cada segundo que estávamos ali; por perceber o crescimento pessoal e profissional de cada um; e por saber que essa viagem transformou/agregou algo na vida delas/o. Como pesquisadora e bailarina, também foi um momento de transformação; surgiram novas ideias, novas sensações, novos desejos e se reforçaram outros, mas, acima de tudo, me deu mais certeza de que é isso o que eu quero pesquisar, é nisso que meu coração se encontra. Citando um agradecimento que fiz em uma rede social por ter a oportunidade de participar do *FIH2*: “Que sorte a minha, poder juntar tantas paixões em um só momento [as Danças Urbanas, as minhas alunas/docência e a minha pesquisa]”.

5.2.1 ABRINDO AS CORTINAS: HISTÓRIAS QUE NOS EMOCIONAM, QUE NOS CONSTITUEM COMO DANÇAS URBANAS

Todo praticante, pesquisador das Danças Urbanas conhece – mesmo que seja de maneira mais popular, banal ou profunda – a origem do movimento *Hip Hop*. Em algum momento, já ouvimos falar de figuras importantes que fizeram parte desta construção, histórias que nos compõem como cultura e resistência, que vai passando de geração em geração, dando forma e identidade para quem somos e nos tornamos. Baseado nessa premissa histórica, na primeira noite de Festival, houve uma incrível abertura, que com certeza emocionou a todos que estavam ali presentes, não só a mim.

O Festival tentou oportunizar o contato com outras formas de arte, além da dança, como a banda que fez parte da abertura cantando algumas músicas famosas. Após o pequeno show, em um imenso telão de alta resolução de 100 m² de LED, apareciam as décadas, em uma breve retrospectiva da história do *Hip Hop*, voltando de 2010 até 1970. A cada década que aparecia na tela, músicas daquela época tocavam, e dois dos convidados/jurados dessa edição entravam no palco e improvisavam um pouco. Ao chegar ao ano de 1970, conhecido como o ano de surgimento do *Hip Hop*, no telão ficou congelado a logomarca do programa de televisão da época, o *Soul Train*, conhecido por apresentar alguns dos famosos bailarinos e grupos de Danças Urbanas, tornando-os conhecidos nacionalmente. O

programa era muito popular, nos EUA, por ser um espaço aberto para as pessoas poderem participar, se expressar, dando voz e visibilidade para a comunidade negra.

[..] No programa americano *Soul Train*, onde muitos como os Jacksons Five, Tina Turner, Marvin Gaye se apresentavam, a plateia era formada pelos próprios dançarinos que faziam suas performances. [...] Dentro do programa um grupo de dançarinos que realizava esses movimentos formava duas fileiras chamadas *trainline* (linha de trem), uma de homem e uma de mulher, faziam suas performances ensaiadas ou não (COLOMBERO, 2011, p. 2).

Dois dos grupos de dança que tiveram esta oportunidade de participarem do *Soul Train* foram o grupo *Electric Boogaloo*, do Boogaloo Sam e os *The Lockers*, em que Shabba-Doo era um dos integrantes que marcaram a história das Danças Urbanas.

Figura 21– Abertura da primeira noite do *FIH2*, fazendo alusão ao programa de televisão *Soul Train*.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

E foram com estes dois convidados adentrando o palco do Festival, ao som de músicas dos anos 1970; e ao fundo, a tela com a imagem do *Soul Train*; que o público foi ao delírio e às lágrimas. Improvisando alguns movimentos, eles nos transportaram para aqueles anos de muita luta e esforço, em que não sabiam que estavam entrando para a história das artes e lançando o *Hip Hop* como referência, tornando-os lendas nestes quase 50 anos de história. E assim foi aberta a primeira

noite de apresentações do *18º Festival Internacional de Hip Hop*, uma noite memorável.

Participar de um festival tão rico e potente como o *Festival Internacional de Hip Hop* deixa lembranças inesquecíveis. Reforça o nosso sentimento e orgulho de fazer parte de uma cultura tão bonita e valiosa como esta. Como professora, sinto-me gratificada por poder proporcionar todos esses momentos para as minhas alunas/aluno. Poder entrar em contato com a história viva – pioneiros – das Danças Urbanas emociona qualquer praticante que a pesquise. Perceber as possibilidades e compartilhamentos existentes no espaço do Festival, produzido por Nassur, me faz chegar ao final desta caminhada cheia de orgulho, com a certeza de que fiz as escolhas certas.

6 MÚLTIPLOS CAMINHOS QUE LEVAM A MÚLTIPLAS EXPERIÊNCIAS E PERCEPÇÕES

Após tantas leituras e aventuras, vou desacelerando, olhando para tudo que construí nessas linhas. Sinto que consegui aterrar meus pés ao chão, permitindo-me ter mais segurança para trilhar esta pesquisa. Passamos por solos desconhecidos, como os da composição coreográfica; solos já conhecidos, como os das Danças Urbanas; e solos que desbravei junto com meus alunos, no *Festival Internacional de Hip Hop*. Vou me movimentando aos poucos, sentindo toda a reverberação que essas vivências e palavras agem sobre mim.

Inicialmente, tive a intenção de traçar um amplo campo teórico existente sobre a composição coreográfica, como menciono no início do capítulo 2 – para buscar, neste vasto território que é o “conhecimento em dança”, apoio às novas ideias que surgiriam no decorrer da pesquisa, assim como retomar às origens e percursos das Danças Urbanas, tentando mesclar essas informações para criar pontes até os fazeres de Danças Urbanas atuais. Nesse sentido, busquei compreender como suas influências culminaram nas composições coreográficas que são validadas, principalmente, em festivais de dança.

Foi partir das minhas inquietações, como praticante, coreógrafa e pesquisadora das Danças Urbanas, que tive o anseio de fazer esta pesquisa, buscando investigar os procedimentos de composição coreográfica nas Danças Urbanas, correlacionando com a trajetória de Octávio Nassur. A pesquisa foi realizada através de entrevista com Nassur, e anotações e experiências obtidas na participação do *Festival Internacional de Hip Hop*.

Juntamente com os autores que busquei para compor esta dissertação, compreendi que a composição coreográfica se faz presente em diferentes segmentos na área da dança, ela se modificou e consolidou de acordo com os acontecimentos históricos, destacando-se principalmente na segunda metade do século XX. Por exemplo, com as intervenções de Merce Cunningham e o grupo *Judson Dance Theater* que, apoiados em rupturas anteriores, conseguiram criar precedentes para as transformações e os de modos de se fazer dança, as quais se sucederam até os dias de hoje. De acordo com Paulo Caldas (2009), tudo que

emergiu desse cenário não cênico continuará sendo um legado, sendo também o status afirmativo do movimento qualquer e principalmente do corpo qualquer.

Em seu âmbito artístico, as Danças Urbanas sentiram a reverberação desses movimentos da Dança pós-moderna, sendo atravessado de forma indireta por esta busca por um corpo e movimento quaisquer e criando espaço para que as Danças Urbanas pudessem emergir no cenário da dança, como uma arte. Originado nos anos 1970, este gênero de dança integra a Cultura *Hip Hop*, juntamente com outros quatro elementos: o DJ, o MC, o *Rap* e o Grafite. Oriundos da mistura de culturas como afro-americana e latina, tornou-se uma cultura juvenil, pelo protagonismo forjado pelos jovens de periferia, sua identificação e apropriação territorial ao redor do mundo, alcançando grandes proporções. Hoje em dia, é nítido perceber o quanto as danças chamadas moderna e/ ou contemporâneas foram e são permeadas pelas influências da Cultura *Hip Hop*.

No contexto brasileiro, ele surgiu em meados dos anos 1980, através de sua dança *Break*; mas com a dificuldade de obter mais informações, pouco se sabia desta dança e que ela pertencia a um movimento cultural. Muitos artistas foram importantes para a difusão e fomento desta Cultura e dança, no decorrer dos anos no Brasil. Atualmente, uma dessas referências é o coreógrafo, produtor, escritor e gestor Octávio Nassur. Entre muitas de suas ações, ele rompeu paradigmas nos primeiros festivais de Dança de Rua – um dos termos que eram utilizados para nomear as Danças Urbanas –, ao levar um grupo formado em sua maioria por meninas para se apresentar em uma época, meados dos anos 1990, que a concepção e predominância das Danças Urbanas era masculina.

Idealizador e produtor do *Festival Internacional de Hip Hop – FIH2*, considerado o maior festival de Danças Urbanas da América Latina. Com o Festival, Nassur fomenta o mercado de trabalho, ao abrir espaço e visibilidade para inúmeros coreógrafos e bailarinos que se encontram durante os três dias de evento para realizar *workshops*, palestras e competição. Além disso, ele reforça a conexão da dança com os outros elementos da Cultura *Hip Hop*, que se fazem presentes no evento também, disseminando esta cultura.

Como já citado antes, esta pesquisa também se construiu a partir das experiências em que tive ao participar do *Festival Internacional de Hip Hop*, no mês de julho de 2019, em que levei minhas/meu alunas/o para se apresentarem na Mostra de dança do evento, com a obra coreográfica de minha autoria, que criei no

ano de 2018. Pelas minhas vivências obtidas na preparação e na participação do *Festival Internacional de Hip Hop*, a minha relação de admiração com Octávio Nassur, meus anos de bailarina da Companhia de Dança Contemporânea Mimese Cia de Dança-coisa, em que pratiquei muitos conceitos originados das teorias de composição abordadas aqui, e minha trajetória nas Danças Urbanas, apropriei-me do conceito “escrevivência”, de Evaristo Conceição (2018), para tecer relações e pontes, entre todos os materiais recolhidos. Naveguei em minhas memórias e vivências, o que se tornou uma árdua tarefa, mas acredito ter conseguido conciliar minha “escrevivência” à trajetória do meu sujeito de pesquisa e às teorias encontradas nos autores escolhidos. Isso se deu dessa forma porque é nesses caminhos que me atravessam que experimento este trabalho dia a dia, como bailarina, professora, coreógrafa e mulher negra.

Depois dessa profunda jornada, identificamos que a composição coreográfica nas Danças Urbanas – nas coreografias acompanhadas no *Festival Internacional de Hip Hop*, vem se reestruturando, explorando novos fazeres e buscando a sua “essência” despersonalizada, como aponta LOUPPE (2012). Essa constatação leva em consideração que, inicialmente, as coreografias que se apresentavam nos festivais de dança, tinham fortes referências em videocliques. Fazendo uso da expressão cunhada por Nassur (2020), tais apresentações não demonstravam uma “composição de profundidade”, ao se referir às coreografias com organização espaciais bidimensionais. Nesse sentido, ressalto que as análises abordadas nesta pesquisa foram realizadas considerando os conceitos de maneira abrangente, pois não temos como avaliar a composição coreográfica e todos os seus componentes sem acompanhar de perto os processos individuais.

Também constatei que, na maioria dos trabalhos coreográficos apresentados no *Festival Internacional de Hip Hop*, os temas abordados eram importantes e pertinentes em relação ao meio político e social. Há um resgate, por parte da organização e jurados, de ideologias e princípios existentes no cerne das Danças Urbanas, ao escolher trabalhos que reúnam composições coreográficas complexas e dramaturgias/temas significativos e relevantes. Como já mencionado por Nassur, ele enxerga uma mudança nos dias de hoje, da busca pelo “tema” coreográfico.

E que apesar da recriação das raízes da Cultura *Hip Hop*, ao migrar para o Brasil – pela falta de informação, fusão das Danças Urbanas com outros gêneros e sua comercialização, muito da cultura e das características originais da dança se

perderam (LIMA, 2006, p. 6) –, e que acabam por serem refletidas em algumas composições coreográficas até os dias atuais. Ainda assim, como já citado por Navas (2009), não é possível desassociar de um corpo cultural da sua prática, como o corpo que se construiu no decorrer desta trajetória das Danças Urbanas, por mais que haja esta falta de pesquisa, exploração e conscientização com/das origens. “Trata-se menos de reproduzir formas do que de experimentar forças, atualizando em movimento o circuito estabelecido no corpo como composição ou formulando-o como improvisação” (CALDAS, 2011, p. 11).

As Danças Urbanas são uma dança negra, de resistência e luta de um povo discriminado e marginalizado, que usou a arte/seu corpo como forma de expressão e denúncia, transformando o meio e os corpos, em que, e de quem estavam inseridos. “O *Hip Hop* é parte da luta negra, por um mundo verdadeiramente humano [...] traz elementos da cultura africana na sua composição, é o nosso jeito de fazer arte. É continuidade do movimento negro, mas com características próprias” (SILVA; PAULA; COLOMBO, 2010, p. 71).

Ao observarmos tais características próprias dessa arte, podemos considerar que a tal “essência”, ideia central, espírito desse gênero, carrega o legado de luta coletiva herdado do movimento negro, na qual a composição coreográfica nas Danças Urbanas se constitui, cria/compõe a partir do compartilhamento das subjetividades do grupo, da comunidade e dos sujeitos praticantes e suas histórias. Isso poderia ser visto como o nosso diferencial das teorias de composição coreográficas pautadas aqui, baseadas em sua maioria na Dança Contemporânea.

E retomando o ditado lorubá da introdução: “Exú matou um pássaro hoje com uma pedra que ele jogou ontem”, podemos olhar para os festivais como o *Festival Internacional de Hip Hop* e identificar estes espaços como possibilidades de compartilhamento de subjetividades, enfatizando a ideia de coletividade entre os sujeitos presentes e retomando ideologias – talvez – abandonadas e/ou esquecidas dos fazedores de Danças Urbanas. As ações e promoções de Octávio Nassur, assim como minha prática docente e de pesquisadora, lançam ao horizonte uma *intenção-pedra*, na qual acertaremos novos caminhos a partir do desvelamento do passado – mais precisamente, da continuidade do legado e das tecnologias herdadas.

Com esta pesquisa surgem novas questões acerca das Danças Urbanas, sua metodologia de ensino e mudanças/apropriações territoriais de acordo com cada

lugar em que ela é praticada. Isso ocorre porque sabemos que cada lugar tem sua cultura e seus corpos, transformando em novas possibilidades e criando subgêneros desta dança, pela hibridização dessas culturas. Logo, as composições coreográficas terão outras formas e concepções, pois, como já visto antes, todo bailarino demonstra no corpo os contextos que está inserido, seja político, seja social, seja econômico (CAVRELL, 2017).

Finalizo esta dissertação evocando, mais uma vez, as palavras ditas em sala de aula pela minha professora e orientadora Luciana Paludo. Em uma aula da faculdade, na disciplina de composição coreográfica, ela nos disse algo que nunca esqueci e provavelmente direi diversas vezes: compor é escolha. Ela também nos disse que na escrita não é diferente. Sempre quando me sento para escrever penso nessa frase, ela guiou as palavras que escolhi e os caminhos que segui para compor esta dissertação. E é com poética e ética que mergulhei não só na vida e na história do meu convidado, Octávio Nassur, mas também na minha, revivendo momentos e relembrando memórias, estas que fazem parte da minha composição como professora, bailarina, pesquisadora, mulher negra. São trabalhos e discursos de pessoas como o Octávio Nassur, Luciana Paludo, Joice Berth, Carla Akotirene, Neusa dos Santos e tantas outras pessoas que me atravessam e compõem o meu ser. Espero que a minha escrita também possa contribuir para *composições-escolhas* nas vidas de quem possa vir a interessar este trabalho, pois sabemos que é uma árdua tarefa, e devemos pensar nas escolhas que estamos por fazer e nas escolhas que deixaremos de fazer.

Por ora, finalizo na certeza de que esta pesquisa me trouxe e me trará novas perspectivas de investigação, a respeito da dança, da Cultura Hip Hop, da composição coreográfica. Penso que as relações que são possíveis de serem tecidas, em uma pesquisa em arte, ancoram-se nas nossas trajetórias de vida e no quanto pudemos experimentar, dançar, escrever, refletir e criar com essas referências. Assim, almejo, em breve, poder discutir e aprofundar questões que, talvez, essa dissertação não tenha dado conta, ou, ainda que eu tenha abordado de maneira superficial. As escolhas que fiz me trazem até aqui e, de agora em diante, abre-se o caminho para futuras escolhas e realizações.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ANDRADE, Marília de. Pesquisa artística de criação em dança. Resgate **Revista Interdisciplinar de Cultura**. n. 17. Centro de Memória- Unicamp, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645661/12961>. Acesso em: 05 Out. 2019

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia** – São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte-MG, Letramento: Justificando, 2018.

CALDAS, Paulo. O movimento qualquer. In: WOSKIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Seminários de Dança** – o que quer e o que pode ser [ess]a técnica?. Joinville, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/47286726/Paulo-Caldas-O-Movimento-Qualquer>. Acesso em XXNov de 2020.

CALDAS, Paulo. Coreo/Grafia. **Dança não é (só) coreografia**. Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville e Jussara Xavier – Joinville, 2017. p 22-40.

CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: Interfaces. In **Dança em foco**, vol.4: Dança na tela. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/91809430/Poeticas-do-Movimento-Interfaces-20091230>. Acesso em: XX Dez 2020.

CAVRELL, Holly. Corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica. **Dança não é (só) coreografia**. Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville e Jussara Xavier – Joinville, 2017. p 54-61.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. Coreografando o corpo-local: Olhar, Participar, Dançar. **Cena em Movimento**, Porto Alegre, v. 4, 2014. Anual. Periódico eletrônico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/54240>>. Acesso em: 07 Jun. 2018.

COLOMBERO, Rose Mary Marques Papolo. **Danças Urbanas: uma história a ser narrada**. Grupo de Pesquisa em Educação Física Escolar – FEUSP, São Paulo, 2011, p. 1-13. Disponível em: http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_09.pdf. Acesso em: 05 Out. 2019.

CÓRDOVA, Fernanda Peixoto; SILVEIRA, Denise Tolfo Unidade 2- A Pesquisa Científica, **Métodos de pesquisa**, Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS, Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>. Acesso em: 10 Jun. 2018.

CORREIA, Adriana Martins; SILVA, Carlos Alberto Figueiredo da; FERREIRA, Nilda Teves. Do racha na rua à batalha no palco: cenas das danças urbanas. **Motrivivência**: Revista de Educação Física, Esporte e Lazer, Florianópolis, v. 29, n. 50, p.213-231, maio 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8042.2017v29n50p213>>. Acesso em: 06 Jun. 2018.

COSTA, Sara Maria Guimarães Maia da. **O papel da dança na (sub)Cultura Hip Hop**. 2008. 154 f. TCC (Graduação) – Curso de Desporto e Educação Física, Faculdade de Desporto, Universidade de Porto, Portugal, 2008.

CRISTINO, Rafael Randolpho; FIGUEIREDO, Valeria Maria Chaves de. **Os processos coreográficos e suas relações na arte do Hip Hop**. Goiás, 2014. Disponível em: <http://fehd.ufg.br/up/258/o/Os_processos_coreogr_ficos_e_suas_rela_es_na_arte_do_Hip_Hop.pdf>. Acesso em: 07 Jun. 2018.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ–ArtResearchJournal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

GUARATO, Rafael. Dança entre cultura e arte: Práticas corporais e meios de legitimação estética. **Moringa**: Artes do espetáculo, João Pessoa, v. 4, n. 2, p.167-187, jul-dez/2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/17725/0>>. Acesso em: 07 Jun. 2018.

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 (Art on Stage)**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 114–154, 2020. DOI: 10.5216/ac.v6i2.66882. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/66882>. Acesso em: XX Jun. 2021.

GUERRA, Daniel. Quais os universos imaginários compõem as criações coreográficas dos coreógrafos que vem das Danças Urbanas?. **Revista Barril**, 2016, n. 8, Ago. 2016. Disponível em: <https://www.revistabarril.com/quais-os-universos-imaginarios-compoem-as-criacoes-coreograficas-dos-coreografos-que-vem-das-dancas-urbanas/>. Acesso em: 02Nov. 2020.

HERCOLES, Rosa. **A composição da ação pelo corpo que dança**. Anais do 2º encontro Nacional de Pesquisadores em Dança: Dança: contrações epistêmicas, 2011. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2011-19.pdf>. Acesso em: 05 Out. 2019.

HOOKS, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

LACINCE, Nelly; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. Corpo, dança e criação: Conceitos em movimento. **Red de Revistas Científicas de América Latina y El Caribe, España y Portugal, México**, v. 16, n. 3, jul-set/2010. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115316960013>. Acesso em: 08 jun. 2018.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. **Revista Ilha**, Florianópolis, v.13, n. 1, p.41-60. 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/177672839/Andre-Lepecki-Coreopolitica>. Acesso em: XXNov 2020

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia Zikán; DAWSEY, John Cowart; FRADIQUE, Teresa. **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: 2013.p.111-121. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/352977558/Planos-de-Composicao-Andre-Lepeck>. Acesso em: XX Nov de 2020

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: Performance e a política do movimento**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

LIMA, Marlini Dorneles de. **Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico**. 2006. Dissertação (Curso de Pós-Graduação em Educação Física) - Universidade Federal de Santa Catarina, [S. /], 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88204/228097.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: XX Out. 2020.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição: Teatro do Movimento**. LGE Editora, Brasília, 2008.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LOUREIRO, Robson Carlos. *et al.* A arte da dança de rua no Hip-Hop Freestyle como expressão política de resistência. **Revista Vazantes**, Ceará, v. 2, n. 2, 2018. Semestral. Periódico eletrônico do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40299>. Acesso em: 15 Set. 2019

MORTARI, Katia Simone Martins. **A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade**. 2013. Tese (Doutorado) – Curso de Motricidade Humana – Dança, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica da Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <[https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/5177/1/A Compreensão do Corpo na Dança_um olhar para a contemporaneidade.pdf](https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/5177/1/A%20Compreens%C3%A3o%20do%20Corpo%20na%20Dan%C7A_um%20olhar%20para%20a%20contemporaneidade.pdf)>. Acesso em: 07 Jun. 2018.

NASSUR, Octávio. **Culinária Coreográfica: Desmedidas de receitas para iniciantes na Cozinha Cênica**. Porto Alegre: Ed. do autor, 2012.

NAVAS, Cássia. **Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança**. Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e

desenvolvimento, org. Lia Calabre, 2009, Observatório Itaú Cultural, Rio de Janeiro: Casa de Cultura Rui Barbosa/MINC

PALUDO, Luciana. **Olugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Orientador: Gilberto Icle. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114690/000955116.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 Out. 2019.

PALUDO, Luciana. O percurso de um corpo em dança – ou a invenção de um corpo. **Dança Não é (só) Coreografia**, Joinville, v. 10, p. 178-196, 2017. Anual. Seminários de Dança de Joinville. Disponível em: <<http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/wp-content/uploads/2017/09/livro-x-seminarios-2016-danca-nao-e-so-coreografia-PDF.pdf#page=179>>. Acesso em: 07 Jun. 2008.

PAULINO, Adrielle A. **De onde viemos e para onde vamos?** A identidade Afro-Brasileira nas danças da Cultura Hip Hop, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Licenciatura em Dança) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/156821/001016813.pdf?sequence=1>. Acesso em: XX Jun. 2019

PIMENTEL, Spency. **O livro vermelho do Hip Hop**. São Paulo, 1997.

PINHEIRO, Rafael Fernandes; CONCEIÇÃO, Victor Julereme Santos da. **A complexidade cultural do movimento das Danças Urbanas, e seus métodos de ensino**. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física Bacharelado, UNESC- Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unesc.net/handle/1/3091>>. Acesso em: 06 Jun. 2018.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de rua**. Campinas, SP: Editora Átomo, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROTTA, Daltro Cardoso. **O Hip-Hop (en)cena**: problemáticas acerca do corpo, da cultura e da formação. Dissertação (Mestrado) – Curso de Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SANTOS, Adalberto. Pensando a arte na diáspora. **Repertório**, Salvador, ano 20, n. 29, p. 50-67, 2017.

SILVA, Alexandre; PAULA, Bruna de; COLOMBO, Guilherme. **HIP HOP: Marcas de uma sociedade**. Lorena, 2010. Disponível em: https://issuu.com/renannpereira/docs/hiphop_marcasdeumasociedade . Acesso em XX Nov de 2020.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Dança de Rua**: do ser competitivo ao artista da cena. 2014. Dissertação (Curso de Pós-Graduação em Artes da cena) – Universidade Estadual de Campinas, SP, 2014. Disponível em: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/826>. Acessado em: XX Nov 2020

SILVA, Renata de Lima. **Mandinga da rua**: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000350580>>. Acesso em: 07 Jun. 2018.

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. "Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Rev. psicol. polít.**, São Paulo, v. 17, n. 39, p. 203-219, ago. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2017000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 Set. 2019.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. Coleção Tendências, v.4.

VIEIRA, David Ferreira. **Hip Hop Dance**: vocabulário poético e possibilidades de criação. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Licenciatura em Dança) – Universidade Federal de Pelotas - Centro de Artes, Pelotas, 2018. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2018/08/TCC-David-Fevii-2018-Finalizado.pdf>. Acesso em: 05 Out. 2019

VIEIRA, Flávia Pagani; BOM, Francine Costa de. **Fatores intervenientes nas performances de improviso de dançarinos de Hip Hop na batalha de dança**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel no curso de Educação Física) – Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC., Santa Catarina, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/4263>. Acesso em: XX Dez 2020

ANEXOS

1. ROTEIRO DA ENTREVISTA

1. Conte um pouco da sua trajetória. Como começou sua história com a dança, como bailarino, coreógrafo e produtor cultural?
2. Qual foi o primeiro contato com o Hip Hop?
3. Por que escolheu se especializar neste estilo e trabalhar com ele?
4. O *FIH2* é considerado o 3º maior evento do mundo no gênero, o que te motivou a criar o *FIH2*? E como foi o processo?
5. Com as diversas nomenclaturas para os estilos/subgêneros de dança dentro do Hip Hop e que estão em constante transformação, como é feito as escolhas das nomenclaturas utilizados no *FIH2*?
6. Existem critérios pré-definidos de avaliação para cada categoria? Se sim, quais os critérios?
7. Como idealizador do festival você já viu muitas apresentações, você consegue perceber diferença das composições coreográficas dos primeiros anos de festival e nos dias de hoje? E identifica alguma característica da composição coreográfica em Danças Urbanas que diferem e similares de outros estilos? E das composições nacionais para as internacionais?
8. Sendo o *Hip Hop* uma cultura de rua, na sua opinião como aconteceu o aumento de repertório de movimentos e potencial criativo na composição coreográfica deste gênero?
9. Em que momento você decidiu escrever um livro sobre composição coreográfica? E por quê?
10. Como surgiu a metodologia do *Funk Slide System*?
11. A história das Danças Urbanas é recente, junto com o seu mercado de trabalho. Que estratégias você criou para produção e distribuição desta dança dentro do mercado de trabalho?

12. Como você enxerga a influência do seu trabalho na disseminação/propagação das Danças Urbanas (*Hip Hop*) no Brasil e fora dele?
13. O Octávio é: bailarino, coreógrafo, escritor, professor, diretor, gestor, produtor. Fale um pouco sobre esse *ser multifacetado* e de como você se sente em relação a essas funções?

2. ROTEIRO DE ANÁLISE DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP/CURITIBA

“O que é comum?”

Tópicos: - Espaço
- Influências
- Música
- Movimentos
- Qualidades

1. Como é a organização espacial?
2. Existe o uso de elementos cenográficos?
3. Há passos de diversos estilos? Se há, de quais estilos?
4. Como é a sonoridade/músicas?
5. O quanto a coreografia é embasada pela música – afirmando os movimentos ou não?
6. Como é a organização corporal predominante? (utilização de quais partes do corpo – Laban)
7. Quais as qualidades predominantes na coreografia?

3. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1. IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO DE PESQUISA

Título do Projeto: Pensando as Danças Urbanas: Origens negras, trajetória de Octávio Nassur e a Composição coreográfica como articuladores do pensamento em dança

Área do Conhecimento: Dança

Número de participantes: 1

Curso: *Mestrado em Artes Cênicas*

Unidade: PPGAC/UFRGS

Patrocinador da pesquisa: Não possui.

Instituição onde será realizado: PPGAC/UFRGS

Nome da pesquisadora: Adrielle A. Paulino

ESCLARECIMENTO SOBRE A PESQUISA

Vimos através deste, convidar você para participar da pesquisa intitulada “*Pensando as Danças Urbanas: Origens negras, trajetória de Octávio Nassur e a Composição coreográfica como articuladores do pensamento em dança*”, a ser desenvolvido pela aluna de Mestrado, Adrielle A. Paulino, sob orientação da Prof^a. Dr^a Luciana Paludo, vinculada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A pesquisa tem por finalidade investigar procedimentos de composição coreográfica nas Danças Urbanas, correlacionando a trajetória profissional figura e produção artística do coreógrafo e produtor Octávio Nassur. Para isso, será feito o uso de entrevista semiestruturada. A entrevista que iremos realizar, não irão trazer nenhum risco à saúde e/ou a dignidade. Ao aceitar participar desta pesquisa, você participará de uma entrevista.

Esta entrevista será realizada em encontro pré-agendado e será gravada, todo o material (anotações e gravações), serão guardados e destruídos após 5 anos. Os dados obtidos serão utilizados apenas para fins de investigação. O material resultante do trabalho ficará depositado no Lume - Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Você poderá desistir do estudo a qualquer momento, sem prejuízo algum, como também sempre poderá obter informações sobre o andamento da pesquisa e/ou seus resultados. Sua participação é voluntária. Você não receberá qualquer compensação pela participação na pesquisa. Outros esclarecimentos acerca deste estudo poderão ser obtidos junto aos pesquisadores, pelo telefone () ----- ou pelo e-mail _____, ou com a orientadora da Dissertação, Prof^a Dra. Luciana Paludo, pelo e-mail _____.

2. IDENTIFICAÇÃO DO PARTICIPANTE DA PESQUISA			
Nome:		Data de Nasc:	
Cidade:		Profissão:	
Sexo:	Telefone:	E-mail:	

3. IDENTIFICAÇÃO DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL	
Nome: Adrielle A. Paulino	Telefone: ()
E-mail:	
Cidade:	

Eu, _____, portador do R.G. _____, fui informado sobre a pesquisa, e após ler este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, concordo voluntariamente em participar da pesquisa "*Pensando as Danças Urbanas: Origens negras, trajetória de Octávio Nassur e a Composição coreográfica como articuladores do pensamento em dança*", e assino este documento em duas vias de igual conteúdo e forma, ficando uma em minha posse.

Porto Alegre, ____ de _____ de 2021.

Participante

Adrielle A. Paulino - Pesquisadora