



CURITIBA



Secretaria Municipal da Educação
Superintendência de Gestão Educacional
Departamento de Ensino Fundamental
Av. João Gualberto, 623, 7.º andar - Torre A.
Alto da Glória 80030-000 - Curitiba - PR
Tel 41 3350-3094 Fax 41 3350-3023
www.curitiba.pr.gov.br

Danças Urbanas: Identidade e Movimento

Danças Urbanas

É extremamente complicado falar sobre Danças Urbanas, também conhecidas como *hip-hop dance*. Em parte pela escassez de material sobre o estilo específico de dança, em parte pelos múltiplos significados que o termo evoca. Durante esta pesquisa, não foi possível encontrar um único livro que defina *hip-hop dance* da maneira como ele foi observado e como é definido e dançado pelos integrantes do movimento cultural. A maioria do material que fala sobre o assunto (sites e muitos dançarinos e coreógrafos), limita-se a definir *hip-hop dance* como a dança que faz parte do movimento hip-hop agregando estilos como *popping*, *locking* e *b. boying*, gerando confusão com o termo break.

No entanto, o *hip-hop dance* como categoria de dança, vai além de uma junção de estilos, conforme é definido por quem se auto intitula um dos criadores da dança: *Buddha Stretch*. Em uma entrevista filmada e compartilhada na internet ele define hip-hop dance, basicamente como a dança que é feita na música hip-hop a qual podemos aludir àquele segundo significado definido por Schloss no início do capítulo. Nesta entrevista ele conta como e por que o estilo de dança se chama hip-hop:

Olá, qualé. Aqui é Buddha Stretch da Elite Force Crew, eu sou um coreógrafo de hip-hop pioneiro (...) Quando eu digo que sou um pioneiro eu digo que eu ajudei a criar o que é conhecido como hip-hop hoje. De fato, eu sou a razão pela qual isso é conhecido como hip-hop. Isso por que em uma entrevista como essa, as pessoas me perguntaram que estilo de dança eu estava praticando, e eu disse: hip-hop. E as pessoas perguntaram: por que? E eu disse – É por que é hip-hop music, nós só fazemos essa dança, na hip-hop music. (STRETCH, 2009) ¹

O dançarino e coreógrafo também comenta como “hip-hop” é considerado um termo guarda-chuva, abrangendo estilos de dança de rua como *locking*, *popping*, e *b. boying*, - muito parecido com o que Schloss e outros definem como break. Stretch comenta ainda que estas danças tem histórias completamente independentes, e que o hip-hop como ele e os membros de sua *crew* fazem, é juntar espontaneamente diversos tipos de danças que ele chama de “danças sociais” (ou danças de festa) em cima da música hip-hop. Podemos afirmar então, que segundo essa descrição, o

1 Disponível em: <http://mediamoiselle.com/buddha-stretch/>. Acesso em 25 de Out. de 2010.



CURITIBA



Secretaria Municipal da Educação
Superintendência de Gestão Educacional
Departamento de Ensino Fundamental
Av. João Gualberto, 623, 7.º andar - Torre A.
Alto da Glória 80030-000 - Curitiba - PR
Tel 41 3350-3094 Fax 41 3350-3023
www.curitiba.pr.gov.br

hip-hop dance, se define (1) por ser dançado na música hip-hop, e (2) executar passos de danças ligadas a cultura hip-hop: as danças sociais, que geralmente nascem e são praticadas dentro de festas (semelhantes as *sound systems*); são sequencias de passos executadas na música informalmente – daí serem conhecidas também como *party dances*, ou danças de festa, - Stretch se refere às danças sociais específicas da cultura hip-hop.

Este novo estilo parece acompanhar as direções que a música hip-hop segue, quando se autonomiza. Schloss afirma que devido a natureza dos movimentos, as músicas do *b. boying* não podem ser reduzidas sem mudar a forma da dança. Ele parece basear seu argumento na ideia de que as músicas são uma constante única dentro do hip-hop, o que demonstrei não ser verdade pelo menos no campo analisado nesta pesquisa. Músicas, mesmo nas rodas de *b. boying* mais tradicionais, são extremamente variáveis em estrutura. Obviamente, uma redução na estrutura musical, provocará uma alteração na dança, não em sua forma, mas em seu tempo. Nego este argumento, pois o autor o utiliza para afirmar que é por causa da redução de tempo que os *b. boys* resolvem negar a hip-hop music.

Na verdade, quando o tempo da música hip-hop começou a ficar mais lento, a fim de enfatizar melhor as palavras dos emcees, b-boys coletivamente decidiram que, ao invés de mudar a dança afim de encaixá-la nos novos tempos, eles iriam realmente rejeitar a música hip-hop. Até hoje, dançarinos raramente dançam break no hip-hop contemporâneo, uma escolha que tem dois resultados relacionados. Primeiro, ele reforçou a alienação da dança em relação a música rap, e, portanto, do dinheiro e fama associados a ela. Segundo, serve para enfatizar continuamente a relação estilística entre a dança e o mundo social no qual as canções clássicas de b-boy originalmente emergiram: New York City nos anos 1970. (Schloss, 2009 p. 31) ²

O que tenho constatado é que, em primeiro lugar, *b. boys* não rejeitam tão ferozmente a hip-hop music como afirma o autor. A música *Beggin* já citada neste trabalho, pode ser categorizada como *hip-hop music*, não é lenta, e é bastante apreciada por muitos *b. boys*. O que quero frisar aqui, é a necessidade de uma relativização das músicas apreciadas por *b. boys* e dançarinos de *hip-hop dance*. A música hip-hop não é homogênea, muitas delas tem batidas perfeitas (estruturalmente

2 “In fact, when the tempo of Hip-hop music began to slow down in order to better emphasize the words of de emcees, b-boys collectively decided that, rather than change the dance to fit the new tempos, they would actually reject Hip-hop music. To this day dancers rarely break to contemporary Hip-hop, a choice wich has had two related results. First, it has reinforced the dance's estrangement from rap music, and thus from the money and fame associated with it. Second, it serves to continuously reenphsizie the stylistic relarionship between the dance and the social world from wich classic b. boy songs originally emerged: New York City in the 70's”. (Tradução do autor)



CURITIBA



Secretaria Municipal da Educação
Superintendência de Gestão Educacional
Departamento de Ensino Fundamental
Av. João Gualberto, 623, 7.º andar - Torre A.
Alto da Glória 80030-000 - Curitiba - PR
Tel 41 3350-3094 Fax 41 3350-3023
www.curitiba.pr.gov.br

falando) para as rodas de *break*. Além disso *b. boys* não as rejeitam por serem lentas, ou ostentarem dinheiro e fama, mas por que esse tipo de música não gera significação para eles, estrutural e historicamente. Não existe uma decisão tomada conscientemente de rejeitar esta ou aquela música. A seleção parece acontecer de uma forma mais socialmente condicionada, relativa aos pares e grupos sociais do agente.

Houve a necessidade de problematizar esta questão para compreender como a dança se transforma junto com as metamorfoses musicais. Segundo Fogarty (2010, p. 72): “A maioria das danças teatrais surgiram/emergiram de contextos de dança social e quaisquer alegações de fixar posições entre danças legítimas/populares por teóricos, tende a reproduzir as mesmas dicotomias que eles tentam interligar.³” É exatamente desta dicotomia que pretendo desviar. Surge a necessidade de estabelecer um ponto de transição entre o *b. boying* e o *hip-hop dance*, afim de mantê-los sob perspectiva, sem trancá-los em seus universos. A ideia é identificar os estilos de dança enquanto legítimos e populares em relação às classes sociais em que a maioria dos agentes de cada grupo se encontra – bem como observar como essas classes influenciam os gostos dos agentes, todavia, não existe a pretensão de fixar estes estilos em compartimentos estanques.

Assim, parece viável começar esta análise por um dos principais elementos das duas danças pesquisadas, a música. O comentário de *Buddha Stretch* no começo deste subcapítulo ajuda a entender que não existe uma rejeição deliberada por parte de *b. boys* contra a *hip-hop music*, ela faz surgir um novo estilo de dança, com novos significados para novos agentes. O que não necessariamente a destaca da cultura hip-hop: “então, se você se diz um dançarino de hip-hop, mas não coreografa em nenhuma música de hip-hop [...] em primeiro lugar, hip-hop é uma cultura, não uma dança. É uma cultura, e as danças são expressões daquela cultura.” (STRETCH, 2009). Segundo ele, um dançarino só está dançando hip-hop desde que conheça os passos das danças oriundas da cultura, e dance em uma música hip-hop. O que parece acontecer nesta primeira transição para o *hip-hop dance*, é uma adaptação da dança em função da música.

Segundo Fogarty (2010), o papel do professor de dança é muito importante na disseminação do gosto por determinado tipo de música, principalmente pela importância que a música tem para as manifestações corporais do hip-hop. Existe sempre um elemento de

3 “Most theatrical dances have arisen from social dance contexts and any claims to fixed positions for high/low brow dance by theorists tend to reproduce the very dichotomies they are attempting to bridge. (Tradução do autor)



CURITIBA



Secretaria Municipal da Educação
Superintendência de Gestão Educacional
Departamento de Ensino Fundamental
Av. João Gualberto, 623, 7.º andar - Torre A.
Alto da Glória 80030-000 - Curitiba - PR
Tel 41 3350-3094 Fax 41 3350-3023
www.curitiba.pr.gov.br

familiaridade e conflito entre professor e aluno em relação aos gostos musicais, e esse tipo de conflito pode ser encontrado no nascimento do *hip-hop dance*, quando *Budda Stretch* e outros migraram para “novos” estilos musicais, e hoje, nas aulas e treinos cotidianos onde professores e alunos - ou *b. boys* mais antigos e mais novos no caso do *break* – trocam experiências e músicas influenciando-se mutuamente. É um tipo de compartilhamento que se encontra até mesmo nos contatos entre os diferentes estilos de dança, produzindo novos padrões estéticos e reafirmando padrões antigos. Para a autora, o nascimento do *hip-hop dance*, tem muito a ver com o tipo de música escutada na época de sua criação, e vai de encontro a afirmação de *Buddha Stretch*:

Dançarinos americanos escutavam principalmente o Gangsta rap⁴ da Costa Oeste e seus estilos de dança desenvolveram-se nestes tempos mais lentos até o reaparecimento de breakbeats em meados de 1990. Todos estes exemplos apontam influências das migrações musicais, como elas podem suprir a prática da dança e sua centralidade no desenvolvimento de movimentos da dança social. (FOGARTY, 2010 p. 73)⁵

A realização de *Budda Stretch* na verdade foi nomear uma dinâmica que já vinha acontecendo dentro de um determinado grupo social. A junção de diversas danças sociais, além do *b. boying*, *locking* e *popping*, não foi fruto da mente de uma única pessoa, mas de interações que aconteceram através de gerações de dançarinos e de estilos musicais.

Estas interações sociais entre professores e seus estudantes produz um entendimento compartilhado de critério estético que frequentemente interligam diferenças globais. No entanto as sutilezas e nuances da partilha também criam uma sociabilidade que é marcada pela contradição: a atividade relativa ao gosto, praticada para a aquisição de novas músicas, é diferente para o professor do que para os alunos. (FOGARTY, 2010 p. 66)⁶

Músicas ouvidas em festas, mesclaram-se com as ouvidas nas rodas, os novos dançarinos formavam seu próprio repertório de estilos musicais e movimentos. Misturando e inovando, basicamente parece ser assim que o *hip-hop dance* surge, formando um estilo distinto,

4 Rap com tempos geralmente lentos, que falam frequentemente sobre criminalidade e drogas. Nota do autor.

5 American dancers were listening mainly to West Coast gangsta rap and their styles of dance were evolving for these slower tempos until the resurgence of breakbeats in the late 1990s. All of these examples point to the influences of musical migrations, and to what they can afford dance practice and their centrality for developments in social dance movements. Tradução do autor.

6 These social interactions between teachers and their students produce a shared understanding of aesthetic criteria that often bridges global differences. Yet the subtleties and nuances of this sharing also create a global sociability that is marked by a contradiction: the taste activity, practiced to acquire new music, is different for the teacher than for the students. (Tradução do autor)



CURITIBA



Secretaria Municipal da Educação
Superintendência de Gestão Educacional
Departamento de Ensino Fundamental
Av. João Gualberto, 623, 7.º andar - Torre A.
Alto da Glória 80030-000 - Curitiba - PR
Tel 41 3350-3094 Fax 41 3350-3023
www.curitiba.pr.gov.br

relativamente autônomo do *b. boying* e de outros estilos da época. Mesmo sendo um amálgama de vários estilos que antes estavam separados por suas próprias dinâmicas, o *hip-hop dance*, não deixa de possuir características próprias, que serão desenvolvidas ao longo de sua história. Passos, posturas, leituras corporais são únicas ao estilo, mesmo sendo amplamente influenciadas pelo *b. boying*, *locking* e *popping*.

Essa relação com a música é profunda a ponto de ser possível reconhecer que estilo está sendo executado, mesmo que não seja possível ouvir a música na qual o dançarino pratica sua performance. Fogarty conta como um *b. boy* lhe explica que existem estilos de dança que se encaixam melhor com certos tipos de música, e de como havia reconhecido, apenas observando, que alguns dançarinos em Toronto dançavam no estilo musical denominado house. (72) No Festival de dança de Joinville, presenciei uma apresentação de hip-hop dance na qual o dançarino (executando um solo), adentrava o palco com um fone de ouvido, dançando aparentemente sem música nenhuma. Seus movimentos lembravam bastante o estilo que é executado em cima da música “*house*”, bastante rápido, com movimentos fluidos e relativamente amplos. Em um primeiro momento, imaginei que o fone seria apenas um acessório cênico, mas ao final da coreografia (que mais tarde descobri ser uma improvisação), o dançarino retirava o fone de seu ouvido e posicionava em frente a um microfone colocado no chão do palco.

O mais intrigante da apresentação, foi perceber como a música que saía dos fones era muito parecida com a que havia sido imaginada, por mim e outros espectadores com quem conversei, não apenas o estilo mais geral, mas também algumas nuances particulares, como batidas por minuto e até mesmo algumas “viradas”. Fogarty (2010) relata experiências parecidas, um de seus entrevistados comenta: Por um lado, Jonzi disse, “eu posso me mover pela música em minha mente. Obviamente o público não vai escutar os sons, mas provavelmente possa ver seus movimentos equivalentes” (p. 79).⁷ Importante comentar que, é possível para o público “escutar” uma música através dos movimentos do dançarino. Mas a música imaginada será mais parecida com aquela interpretada pelo artista quanto mais conhecimento sobre o campo o público possuir. No meu caso no Festival de Joinville, consegui imaginar uma música parecida pois conheço os passos que são comumente utilizados no *house*.

7 On the one hand, Jonzi said, “I can move to the lyrics in my head.” Obviously, the audience will not hear the sounds but potentially may see their movement equivalent. (Tradução do autor)



CURITIBA



Secretaria Municipal da Educação
Superintendência de Gestão Educacional
Departamento de Ensino Fundamental
Av. João Gualberto, 623, 7.º andar - Torre A.
Alto da Glória 80030-000 - Curitiba - PR
Tel 41 3350-3094 Fax 41 3350-3023
www.curitiba.pr.gov.br

Aqui já podemos observar como o *hip-hop dance*, sai do seu espaço original de criação e passa a fazer parte de outros locais de prática, das ruas e festas para as academias e palcos. Para Fogarty, a maioria das danças teatrais surge a partir de estilos de contexto social (72). Com o *hip-hop dance* não parece ser diferente. O estilo começa a fazer parte de novos modos de produção, circulação e consumo sendo diretamente afetado por este novo “circuito social da dança”. Em primeiro lugar, as formas de aprendizagem serão alteradas, com coreógrafos e professores ensinando em um sistema já reconhecido pelas instituições de ensino da dança formal, influenciando diretamente os alunos nas questões de gosto. Em um segundo momento, com formações de classes diferentes, com gostos já estabelecidos que agirão sobre a vivência da prática em si.

A importância da forma de aprendizagem já foi abordada neste trabalho, observaremos como a mudança da postura didática através de contatos entre as fronteiras do estilo que chega e o padrão estabelecido na academia, afeta diretamente a prática. Em primeiro lugar, o professor exerce profunda influência sobre os gostos dos alunos, todavia, estes possuem outras formas de acesso às músicas e estilos novos, entrando em uma relação muitas vezes de embate.

[...] aulas de dança tornaram-se agora um jeito mais normalizado de aprendizado. No desenvolvimento histórico de estratégias para ensinar os estilos de dança hip-hop e funk, oficinas de dança, ministrado por convidados internacionais, tem um desenvolvimento bastante antigo em um tipo de educação que também envolveu encontros informais, festas, batalhas e compartilhamento de músicas. Nestas aulas, professores são classificados de acordo com suas habilidades de entregar as mercadorias a estudantes ansiosos. ⁸ (FOGARTY, 2010 p. 71)

As academias e escolas de dança já possuem um sistema de ensino quando o *hip-hop dance* chega até elas bastante diferente dos métodos de aprendizagem e ensino praticado na ruas. Com em aulas de outros tipos de dança, típicos das academias como o balé e o jazz, as aulas de *hip-hop dance*, acontecem quase que invariavelmente da seguinte forma: o professor ou coreógrafo se coloca em frente aos alunos e começa um aquecimento ou alongamento, geralmente ao som de música. Em seguida, são ensinadas algumas sequências básicas, alguns professores/coreógrafos

8 [...] dance classes have now become a more normalized way of learning. In the historical development of strategies to teach Hip-hop and funk dance styles, master-class dance workshops, taught by international guests, are a rather late development in a type of education that has also involved informal gatherings, parties, battles and the sharing of music. In these classes, teachers are rated on their ability to deliver the goods to eager students. (Tradução do autor).



CURITIBA



Secretaria Municipal da Educação
Superintendência de Gestão Educacional
Departamento de Ensino Fundamental
Av. João Gualberto, 623, 7.º andar - Torre A.
Alto da Glória 80030-000 - Curitiba - PR
Tel 41 3350-3094 Fax 41 3350-3023
www.curitiba.pr.gov.br

aproveitam para explicar origem e história de alguns passos. Em um terceiro momento são transmitidas coreografias previamente criadas pelo professor que serão executadas posteriormente, na batida da música – no momento da aprendizagem, geralmente o professor ensina passo a passo, nas “contagens” os movimentos a serem executados.

Começamos o aquecimento, Luana faz alguns movimentos e pede para que outros dançarinos façam movimentos para todos copiarem e se aquecerem. Pede de repente pra que eu faça um movimento. Vou na frente e faço um antigo movimento da época em que dançava em outro grupo e que algumas pessoas não conseguiram pegar. (Diário de Campo de 29 de Março de 2010)

Geralmente o professor é dotado do conhecimento a ser transmitido e a ação didática se dá em um vetor, do professor para os alunos. As aulas seguem um padrão mais industrial de formação, com alunos racionalmente posicionados frente ao espelho, dispostos de forma relativamente uniforme. Como o contato é relativamente limitado, as conversas informais duram bem menos que nos treinos de break e a troca de informações fica, muitas vezes prejudicada. Todavia isso não quer dizer que não ocorram. É o racionalismo acadêmico permeando e abrandando o método cíclico de aprendizagem da rua. Esse caos será utilizado pelos próprios agentes como signo de legitimidade frente aos dançarinos “padronizados”.

As trocas de informação na academia são mais de ordem técnica (comentários sobre performances e coreografias, passos novos, vídeos, etc.) do que histórica ou de outros aspectos da dança. Parece existir pouco interesse nesse tipo específico de informação; Provavelmente pelo aspecto da vivência da aprendizagem resume-se basicamente a mimetizar passos e sequências, as origens de tais sequências fiquem em segundo plano. Algumas vezes presenciei momentos nos quais os próprios dançarinos eram estimulados a transmitir suas experiências, assumindo o papel do professor, durante um aquecimento ou alongamento, o que geralmente acontecia de forma puramente corporal, aproximando-se do estilo de ensino da rua. Existem dançarinos de *hip-hop dance*, que se interessam pela história do estilo (quase todo o conteúdo histórico deste capítulo foi conseguido através de integrantes do Lótus e em outros grupos com os quais tive contato), mas geralmente são professores e coreógrafos os que demonstram maior interesse em buscar essas raízes.