

Rafael Guarato\*

*Os* Conceitos de “*Dança de rua*” e “*Danças Urbanas*” e como eles nos *Ajudam a Entender um Pouco mais Sobre Colonialidade (Parte I)*

*The* Concepts of “*Dança de Rua*” and “*Danças Urbanas*” and how they *Help us to Understand a Little more About Coloniality (Part I)*

## RESUMO

Este texto se dedica a desembaraçar o trato conceitual de fazeres dançantes populares no âmbito urbano brasileiro do tempo presente. Realiza uma análise do conceito de dança de rua e suas especificidades em relação à noção de danças urbanas. Para tanto, explica a dança de rua e as danças urbanas a partir de suas configurações históricas, estéticas, georeferências e da experiência de integrantes desses fazeres dançantes no Brasil. O propósito consiste em: ao mesmo tempo explicar modos distintos de fazer dança e evidenciar como operam formas de colonialidade em dança no tempo presente, acompanhando as tensões e conflitos que envolvem o processo de feitura da cultura de dançar não desvincilhada das pessoas que dançam, seus valores, comportamentos e conhecimentos. Para tanto, o texto foi dividido em duas partes interligadas.

**Palavras-chave:** dança de rua, danças urbanas, colonialidade, georeferência, abandono

## ABSTRACT

This text is dedicated to untangling the conceptual treatment of popular dancing in the Brazilian urban context of the present time. It makes an analysis of the concept of dança de rua and its specificities in relation to the notion of danças urbanas. For this purpose, it explains dança de rua and danças urbanas from their historical, aesthetic, georeferential configurations and the experience of members of these dances from Brazil. The purpose is: at the same time to explain different ways of doing dance and to show how forms of coloniality in dance operate in the present time, accompanying the tensions and conflicts that involve the process of making the culture of dancing not detached from the people who dance, their values, behaviors and knowledge. Therefore, the text was divided into two interconnected parts.

**Keywords:** dança de rua, danças urbanas, coloniality, georeference, abandonment.

Em dezembro de 2018, eu fiz parte de uma banca examinadora muito peculiar e inédita no Brasil. Tratava-se da realização de um concurso público, para o cargo de docente na carreira do magistério superior, realizada pelo curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), para a área de *Práticas Artístico-Pedagógicas em Danças Urbanas*. Pela primeira vez em nosso país, a academia abriu espaço para o ingresso de profissional dedicado ao estudo e prática de fazeres em danças populares que não se configuram dentro da adjetivação de “tradicional”.<sup>1</sup> Foi, portanto, uma ocasião importante para pessoas que investigam essa temática e, ao mesmo tempo, reveladora.

O requisito básico para concorrer à vaga exigia a titulação de mestre, e em si tratando de uma área em na qual por unanimidade, as pessoas que pesquisam danças de matrizes afro-diaspóricas estadunidenses do tempo presente (como *popping, breaking, voguing, house, etc*), foram ou ainda são fazedores(as) de suas técnicas e estéticas. Ou seja, majoritariamente são pessoas oriundas das regiões periféricas de suas cidades e com maiores dificuldades socioculturais e econômicas de terem acesso e permanecerem no ambiente acadêmico. Além disso, a participação no certame foi presencial, e exigiu das(os) pleiteantes a condição financeira de se deslocarem e permanecerem no local de realização das provas, contribuindo para a redução de candidatos(as) que, naquele momento, não dispuseram de recursos financeiro para tal.

Fiz essas observações para dizer que ao realizarmos a instalação do concurso, somente quatro pesquisadoras(es) estiveram habilitados a concorrer à vaga. E, ao final de todo o processo, não houve aprovação. Guardado as diferentes especificidades que culminaram nesses resultado, um aspecto do processo me chamou a atenção: havia uma dificuldade por

---

Rafael Guarato – Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)  
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.  
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

parte das(os) concorrentes em discernir os termos “dança de rua” e “danças urbanas”, sendo ambos utilizados por todas(os) como sinônimo. Desde então, me interessei em retomar os estudos sobre esse assunto com intuito de compreender historicamente a seguinte questão: como foi possível fazeres de danças tão distintos, serem compreendidos como sinônimos?

De imediato, iniciei uma pesquisa bibliográfica em livrarias, no *google scholar*, em repositórios de teses e dissertações de universidades, em anais de eventos científicos e leitura dos textos que aquelas(es) candidatas(os) <sup>ii</sup> ao concurso haviam utilizado para referenciar suas exposições durante as provas. Enquanto em estudo anterior (GUARATO, 2008), a localização de pesquisas sobre esses assuntos era quase inexistente, não podemos dizer o mesmo em 2020. Hoje, é possível encontrar um volume considerável de pesquisas realizadas na academia abordando danças populares com técnicas e estéticas de danças afro-estadunidense.

E lendo essas pesquisas, consegui compreender que a confusão entre os termos “dança de rua” e “danças urbanas” é um rastro comum entre os trabalhos acadêmicos sobre essas danças no Brasil. E em alguns momentos, esses termos também se confundem com as expressões “street dance” e “hip hop” e suas danças. Por exemplo: a expressão “dança de rua” aparece como sinônimo de “street dance” nos trabalhos de Renata Miranda e Vera Cury (2010), Ana Cristina Ribeiro e Ricardo Cardoso (2011), Natália Porto e Mônica Fagundes (2011), Luanne Carrion (2016), Jéssica Barrios (2016), Camila Macedo (2014), Katielle Soares (2015), Vanilto Freitas (2015), Tauani Lacerda (2016), Adrielle Silva (2019).

A “dança de rua” também aparece como fazer dançante, tendo sua suposta origem nas danças do hip hop, segundo os trabalhos de Ana Cecília Reckziegel e Marco Stigger (2005), Catia Carvalho (2009), Patrícia Lauxen e

Silvane Isse (2009), Analu dos Santos (2011), Cléia Camargo (2014), Camila Macedo (2014). Também é possível encontrarmos uma vinculação quase hereditária entre o que é entendido como “danças urbanas” como algo surgido também do hip hop, como pode ser constatado nas publicações de Renata Miranda e Vera Cury (2010), Rafael Pinheiro e Victor Conceição (2014), Ana Cristina Ribeiro Silva (2014), Katielle Soares (2015) Jéssica Barrios (2016), Adrielle Silva (2019). E, de modo menos frequente, é possível encontrar a definição de “dança de rua” aplicada exclusivamente a uma das danças do hip hop, o *breaking*. Esta vinculação pode ser verificada nas pesquisas de Renata de Lima Silva (2004), Angelita Jeager e Angela Lena (2005) e de Adriana Correia e Carlos Silva (2017).

Ao levarmos em consideração que essa listagem de trabalhos supracitados encontram-se em áreas de conhecimento muito distintas como: Educação Física, Ciências Sociais, Artes, Comunicação Social, Educação, Dança, Desenho Industrial; acrescido ao diagnóstico de que o interesse dessas investigações possuem assuntos muito diversos relacionados à dança e vão de sociabilidades, práticas de ensino a processos de criação voltados para cena, é compreensível que o esforço em compreender os conceitos tenha sido alijado de atenção. E, por isso, os termos “dança de rua” e “danças urbanas” são tratados como nomes descritivos e generalistas, agrupando um conjunto muito pluralizado de diferentes fazeres em dança.

A hipótese proposta é: “dança de rua” e “danças urbanas” não são sinônimos e não se configuram como simples termos descritivos. Mas são conceitos formulados e difundidos por seus/suas fazedores(as), ao longo do tempo, carregando consigo não apenas o intuito de designar saberes específicos vinculados a práticas empíricas peculiares, mas como demarcadores de um distanciamento significativo em relação às suas

estéticas, regras, locais de saber e modos de organização cultural. E para podermos adentrar às essas especificidades, buscarei explicar ambos conceitos segundo as premissas de como as pessoas os representam, e como entendiam esses termos e qual o sentido dele para as danças que fazem/faziam. Para num segundo momento, adentrar à análise de como a alternância entre os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas”, quando analisadas historicamente na conjuntura brasileira, nos evidencia aspectos peculiares para entendermos operações da colonialidade no tempo presente.

### **Entendendo o conceito de *Dança de Rua***

Dança de rua é uma invenção de dançarinos daqui e não uma continuação linear e ininterrupta de fazeres dançantes estadunidenses. Início com essa conclusão e me esforçarei em explicá-la. Para podermos compreender as especificidades que a dança de rua adquiriu no contexto nacional, é preciso reconhecer seus fazedores como propositores de uma forma específica de dançar, a qual não encontra correspondente em técnicas e estéticas de danças específicas advindas do contexto periférico e urbano estadunidense. Em grosso modo, para entender a dança de rua é preciso conseguir tratar dançarinas(os) periféricos do sul do sul global, como produtores(as) de conhecimento e capazes de inventar suas sociabilidades em dança e modos de fazer com seus corpos.

A compreensão do termo dança de rua nos exige que o pensemos em seu próprio tempo e articulado a lugares, pessoas e relações sociais específicas. Historicizar uma palavra – como exercício historiográfico realizado por Mikhail Bakhtin (1993) –, nos ajudará a reconhecer que a significação concreta de um termo está vinculada a fazeres para o qual uma determinada palavra foi utilizada. E o contexto no qual o termo dança de rua

foi utilizado é o Brasil. Ou seja, em nenhum outro local do globo existiu a dança de rua, ela foi um termo elaborado e difundido para designar um fazer em dança, assumindo suas especificidades aqui, no território nacional.

Se o conceito de dança de rua é uma peculiaridade georeferenciada, do quê esse termo buscava dar conta? A resposta a essa pergunta não é simples e passível de objetivação universal. Mas é importante sabermos o quanto ela remete a um emaranhado de relações sociais específicas, englobando danças que ao mesmo tempo simboliza, vangloriza, critica, resiste, adapta-se, e se faz constituída por relações de poder entre seus(suas) fazedoras(es). No entanto, toda essa complexidade de assuntos foi negligenciado ao longo da história, estando invisibilizada pelos assuntos referentes às questões formais que fornecem especificidades estéticas à dança de rua.

De modo aligeirado, “A dança de rua, apesar de possuir uma suposta amplitude de criação, ela se limita aos passos de *jazz*, *funk* e *break*, ela rompe com essa três formas de dança ao fundi-las em uma só dança” (GUARATO, 2008b, p. 5). Portanto, o termo dança de rua serviu para designar um modo de rearranjar outras técnicas e estéticas de dança, oferecendo resultados corporais e cênicos com aspecto borrado, que impossibilitava a vinculação direta e objetiva de seu fazer a outras danças que possuíam técnicas e estéticas delimitadas.

Esse modo borrado de dançar ganhou seus contornos de elaboração em espaços específicos do meio urbano, as periferias. E, num período específico, majoritariamente as décadas de 1980 e 1990. Durante a década de 1980, a prática da dança de rua se fazia em ruas, danceterias e praças – estas últimas localizadas em espaços que não o seu característico, as periferias de cidades. Exemplos disso são os inúmeros relatos de

discriminação. Inseridos em uma sociedade que estabelece padrões estéticos e se arroga o direito de apontar o que é bom e correto, o que é ruim e errado, as práticas dos jovens de periferia foram enquadradas no segundo par de adjetivos. Por conta disso, durante quase toda a década de 1980 é comum encontrar relatos como o de Wesley da Rocha (Chocolate) da cidade de Uberlândia-MG, segundo o qual, “não se conseguia dançar na cidade, em locais grandes, em locais assim, locais mais nobres assim”.<sup>iii</sup>

Essa configuração social comum a diferentes cidades, também compartilhou uma importante forma de organização de informações em dança, pautada na ausência de referenciais sólidos. E é justamente nos meandros dessas ausências de referências, que encontramos as criações que caracterizaram a dança de rua. De acordo com o coreógrafo Marcelo Cirino da cidade de Santos-SP: “Na época não tínhamos referências como hoje em dia com redes sociais e Youtube. Tudo que a mente registrava servia de inspiração.”<sup>iv</sup> De todo modo, enquanto dançarinos(as) populares inventavam suas formas de dançar em suas localidades durante a década de 1980, iniciou-se um processo de busca pelo reconhecimento de suas danças em outros espaços e locais de suas cidades. Durante esse processo, os festivais de dança se tornaram alvo daqueles dançarinos que realizavam danças que ainda não possuíam um nome específico.<sup>v</sup> E foi no encontro entre esses fazeres populares periféricos em dança e o campo artístico da dança no Brasil – que no início da década de 1990 ainda fazia uso dos festivais competitivos como espaço de existência – que as novas formas de dançar e de reinventar danças como *popping*, *locking*, *jazz cênico*, *breaking* e *funk* receberam a definição como *dança de rua*.

Portanto, o termo dança de rua foi difundido pela força e pelo poder exercido pelo ambiente dos festivais competitivos do país, com destaque

---

Rafael Guarato – Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)  
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.  
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

para o Festival de Dança de Joinville, Festival de Dança do Triângulo e Encontro Nacional de Dança (ENDA), logo nos primeiros anos da década de 1990. Data de 1989 a primeira aparição de um grupo de dança de rua em festivais de dança no Brasil<sup>vi</sup>, trata-se da participação da Turma Jazz de Rua de Uberlândia no Festival de Dança do Triângulo. Naquela ocasião, até 1991, o grupo participou na modalidade jazz, mas não era avaliado com os demais grupos de jazz, recebendo premiações *hors concours* por não existirem concorrentes que se aproximassem esteticamente de suas apresentações. (GUARATO, 2008a)

A dança de rua foi uma dança que se apropriava de movimentos de outras danças, mas os reciclava e executava os mesmos movimentos de outro modo e não demonstravam preocupação com questões relacionado à simetria dos corpos. Assim como, as combinações entre passos e movimentos não obedeciam a filiação a técnicas específicas. Ao mesmo tempo, havia uma preocupação de organização dessas informações de dança com a finalidade de apresentações em concursos que ocorriam no interior das danceterias e que, depois, foi sendo aprimorado no contato com o ambiente dos festivais competitivos. Esses aspectos faziam das apresentações algo que, ao mesmo tempo que demonstravam uma organização, continham aspectos de desorganização, através de uma estética borrada entre formas estéticas diferentes reunidas e dos modos simples nos usos do espaço cênico.



Imagem 1: Turma Jaz de Rua (1987) - Arquivo pessoal de Mamede Aref



Imagem 2: Turma Jaz de Rua (1993) - Arquivo pessoal de Mamede Aref

Em 1992, na VI edição do Festival de Dança do Triângulo (Uberlândia-MG), foi criada uma modalidade específica para comportar essa dança popular vinda das ruas e bailes das periferias, sendo naquela ocasião denominada como *Jazz de Rua*. Isso mesmo, até 1992 a nomenclatura dança de rua não era um consenso e sequer seus fazedores se intitulavam como praticantes de dança de rua. Assim como, o conjunto de críticos, programadores e comissões organizadoras dos festivais não conheciam aquela forma diferente de dança. E a eleição do termo Jazz de Rua, para designar toda uma modalidade de dança, foi realizada pelo fato de que o principal grupo desse modo de dançar, que se fazia presente nos festivais, se chamava Turma Jazz de Rua, e eles mesmos não definiam conceitualmente aquilo que dançavam (GUARATO, 2008a).

Nesse mesmo ano de 1992, o grupo Dança de Rua de Santos (depois renomeado para Dança de Rua do Brasil) que surgiu em 1991, se apresentou pela primeira vez num grande festival competitivo. Foi no Encontro Nacional da Dança (ENDA BRASIL) e sua participação ocorreu dentro na modalidade “livre” (SOUZA, 2010).<sup>vii</sup> Esse mesmo grupo que carregava a terminologia “dança de rua” como parte de seu nome, se apresentou em 1993 na XI edição do Festival de Dança de Joinville, participando na modalidade jazz e competindo na categoria Amador I.<sup>viii</sup> Essa presença de um grupo que mesclava outras danças, que eram realizadas por pessoas da periferia, foi descrita pela crítica de dança Suzana Braga (1998, p. 213) como “sem sofisticação artística, mas muito antenada com modismos do tipo movimentos de rua.”

Mas tal como ocorreu na cidade de Uberlândia no Festival de Dança do Triângulo, a participação frequente do grupo Dança de Rua de Santos dentro do Festival de Joinville criou um impasse em 1994. De acordo com

---

Rafael Guarato – Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)  
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.  
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

Marcelo Cirino (2020), "Em 1994 a gente começou a tomar porrada... a agente tomava porrada do movimento hip hop porque não era o hip hop puro; a gente tomava porrada das danças acadêmicas que não era pura. Eu era o patinho feio dos festivais." ix Devido ao impasse proveniente da participação do grupo Dança de Rua de Santos no Festival de Joinville em 1993 e 1994, a organização do evento decidiu por criar uma nova modalidade, tal como o fez o Festival de Dança do Triângulo em 1992. Mas, qual seria o nome dessa nova modalidade que serviria para designar uma dança que o campo artístico não sabia nomear? Se em Uberlândia a estratégia foi adotar o nome do principal grupo local, em Joinville decidiram consultar o principal grupo que levava aquela forma de dança até o festival daquela cidade.

Deste modo, o coreógrafo Marcelo Cirino foi consultado pela organização do Festival de Dança de Joinville se a nomenclatura correta seria "street dance" ou "dança de rua". E nas palavras de Cirino (2020):

(...) como o nome do meu grupo era dança de rua, eu sempre falei que eu prefiro falar dança de rua do que street, né! (...) foi quando em 1995 ficou a modalidade dança de rua. Foi por causa disso, criou-se um problema no jazz e criou a modalidade.\*

E, a partir da XIII edição do Festival de Dança de Joinville em 1995, o termo dança de rua passou a ser empregado para designar o espaço no interior do festival, dedicação às novas experiências estéticas promovidas pelos setores populares do meio urbano no Brasil, sendo, aos poucos, propagado para outros festivais ao longo do território nacional, inclusive pelo Festival de Dança do Triângulo (FREITAS, 2015). E esse panorama existente, em diferentes localidades do Brasil, nos ajuda a demonstrar que estava equivocado o diagnóstico realizado pela pesquisadora francesa Roberta Shapiro (2019, p. 16), segundo a qual, danças que de alguma forma se

relacionam com o hip hop e que se organizaram para apresentações em palco teria sido um “fenômeno desconhecido em outros lugares” que não a França.

Mas o que nos interessa para o assunto que propomos neste texto é compreender: a quem interessava o termo dança de rua? Ao se debruçar sobre as relações entre “patrícios” e “plebeus” na Inglaterra do século XVIII, o historiador E. P. Thompson percebeu a existência de uma reciprocidade de relações entre esses grupos, numa dinâmica dialética. Segundo Thompson (1998, p. 68), “são poucos os fenômenos sociais que não revelam um novo significado quando expostos a esse exame dialético (...) visto que de baixo até a generosidade e caridade devem ser vistas como atos calculados.” Thompson recomenda que não deixemos de prestar atenção ao como, ao longo dos anos, os(as) dançarinos(as) criam uma rica variedade de leis, regras que impõem restrições e limites aos usos de suas próprias danças. Quando há uma reviravolta na dança, a crise não é só estética como aparentemente se apresenta; ela é política e legal.



Imagem 3: Família Brilho Negro (1993) - Arquivo pessoal de Silvana Aparecida Ferreira



Imagem 4: Cia. de Dança Balé de Rua (1995) – Arquivo da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia

Quando danças oriundas das regiões periféricas passaram a frequentar o ambiente dos festivais competitivos – ambiente historicamente criado no Brasil por profissionais vinculados em sua maioria à prática e ao ensino do balé em sua tradição clássica – os fazedores de dança de rua passaram a prospectar a possibilidade de sobrevivência monetária mediada pela dança. No ambiente dos festivais, havia profissionais de dança que viviam e sobreviviam desse ofício. O aparecimento do desejo em ser profissional de dança veio acompanhado do esforço em ser reconhecido como artista, fazedor de arte. E por isso é importante lembrarmos da fala da crítica de dança Suzana Braga sobre a dança de rua nos primeiros anos da década de 1990, quando sentenciou que se tratava de uma dança “sem sofisticação artística”.

Nesse desafio de ser artista, os e as dançarinos e dançarinas populares passaram a realizar cada vez mais experimentos estéticos em suas apresentações nos festivais, mesclando, mixando, apropriando, copiando, criando formas gestuais pluralizadas. O desafio não era mais convencer seus pares populares, mas os novos pares com os quais pleiteavam o reconhecimento enquanto profissionais. E, esse processo de adequação da dança ao espaço cênico do palco no formato “caixa preta” resultou em novas formas de organizar o conhecimento em dança, pois “(...) se tratando de festivais de dança, palco italiano, o que deve ser avaliado é o conjunto da obra. A arte. (CIRINO, 2020b, p. 12)”.

Deste modo, a difusão do termo dança de rua, em nosso país, ocorreu simultaneamente ao processo de busca pela profissionalização em dança por parte de seus fazedores. E essa profissionalização, naquele período, estava vinculada à ideia de um produto cênico que conseguisse ser acolhido pelo campo artístico, representado pelos festivais competitivos de dança<sup>xi</sup>. E o esforço dos dançarinos em organizar seus saberes segundo parâmetros cênicos, resultou em apresentações que foram caracterizadas pela jornalista Valéria Rivoire (1996) como “estilos completamente distintos”. Assim como as mudanças estéticas apresentadas demonstravam ritmo acelerado, principalmente entre os anos de 1992 e 1996, como destacado pelo crítico de dança Marcelo Castilho Avellar (1994), antes mesmo que o termo dança de rua se estabelecesse:

(...) até que ponto os elementos de outras linguagens continuarão a invadir o jazz de rua sem que ele deixe de simplesmente expandir seu vocabulário e comece a ser “contaminado”, perca sua identidade. (...) se o núcleo do jazz de rua é sua transformação constante, até quando será possível preservá-lo como processo dinâmico, energia pura, sem o que ele perde a razão de ser.<sup>xii</sup>

Um dos fatores que contribuíram para essa sensação de mudança constante, foi a ampla introdução de movimentações que hoje são denominadas como *hip hop dance*. Mas que entre fins da década de 1980 e os primeiros anos da década de 1990, astros internacionais como MC Hammer e suas coreografias, foram apropriados pelos dançarinos populares das periferias urbanas no Brasil. Assim, aquela matriz primeira alicerçada pelo *jazz, funk e break*, passou a incorporar passos que chegavam através de vídeos-clipes no período, contribuindo para complexificação dos gestuais, com destaque para os passos que hoje são reunidos dentro da nomenclatura *hip hop dance*.<sup>xiii</sup>

O impasse que existiu durante os anos de 1992 e 1996, oriundo da presença de dançarinos periféricos em festivais competitivos de dança, consistiu no paradoxal processo de estabelecimento de uma nomenclatura única e a existência prática de fazeres estéticos diversos entre si. Ou seja, naquele período, mesmo nos festivais, não existia uma forma única de dançar aquilo que estava sendo nomeado como dança de rua. Contudo, especificamente entre os anos de 1995 e 1998, essas diferenças foram gradativamente deixando de aparecer e a cada ano, a dança de rua passou a assumir aspectos singulares ao invés de plurais. E essa singularidade foi elaborada por um grupo específico, o Dança de Rua do Brasil, da cidade de Santos-SP.

Com as coreografias “A Lenda” (1995)<sup>xiv</sup>, “Deuses” (1996)<sup>xv</sup>, “Os Bárbaros” (1997)<sup>xvi</sup> e “Homens de Preto” (1998)<sup>xvii</sup>, o grupo Dança de Rua do Brasil confeccionou um modo de organizar o conhecimento em dança de rua, que se tornou uma espécie de fórmula do sucesso no país, tendo sido percebido nos festivais como uma “receita ideal” de como fazer dança de rua.<sup>xviii</sup> E os aspectos que configuram esse modo de dançar se caracteriza pelo

---

Rafael Guarato – Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)  
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.  
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

uso de colagens musicais diversas, operando edições musicais que se aproximam da lógica de edição de imagem dos videoclipes, acompanhado de efeitos sonoros como som de palmas, explosões e ruídos.<sup>xix</sup> Assim como, a cada alternância de trilha sonora implicava a alternância de desenhos coreográficos cartesianamente geometrizados e de técnicas de movimentos. A título de exemplo, enquanto a maioria dos grupos até 1995 utilizavam entre uma a três músicas por coreografia, o Dança de Rua do Brasil utilizou nove músicas na coreografia “A Lenda” (1995).



Imagem 5: Dança de Rua do Brasil (1995) - Arquivo da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia

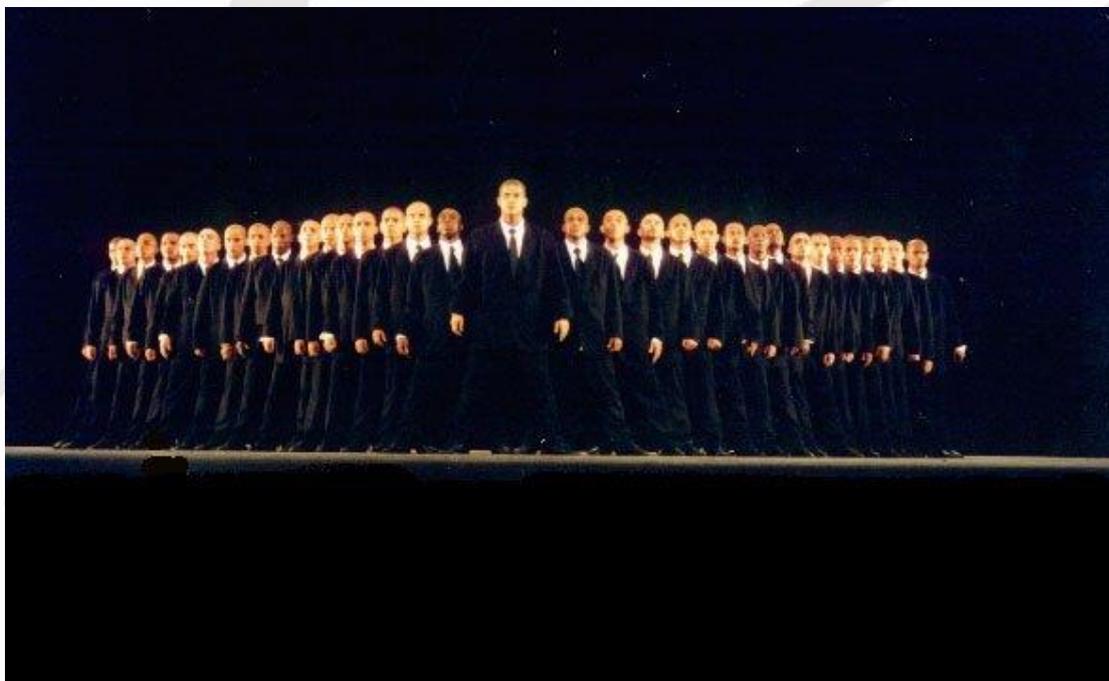


Imagem 6: Dança de Rua do Brasil (1998) – Foto de divulgação. Disponível em: <  
<http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2016/11/danca-de-rua-do-brasil-comemora-25-anos-no-teatro-municipal-de-santos.html>>

O grupo também inaugurou a preferência por movimentos que favorecessem a simetria entre os corpos, privilegiando a movimentação com membros superiores e inferiores em posições geometrizadas e evitando o uso da flexão de joelhos, ondulações do tronco e projeção de escápulas em demasia. Esse rearranjo de movimentação produziu uma estética de fazer dança de rua em que o corpo que dança se aproximava dos parâmetros do balé em sua tradição clássica, que chegou aos fazedores da dança de rua por meio do contato com a dança jazz em sua formatação cênica – ou moderna como proposto por Marshall Stearns (1994 [1964]). Um elemento cênico de composição que marcou os trabalhos do Dança de Rua do Brasil, foi a multiplicação do uso de desenhos coreográficos de caráter geometrizado, como referência às coreografias de jazz utilizadas em musicais da Broadway. Disposições corporais no espaço cênico em formação de “L”, “V”, filas

indianas, uso de diagonais, se tornaram formações quase obrigatórias. Mais duas características que se tornaram marcantes, foram a primazia pela simetria de movimentos e o deslocamento com a coluna curvada para entradas e saídas de cena. O resultado cênico dessas mudanças foram seguidas premiações como primeiro lugar nos festivais competitivos e numa rápida ascensão do grupo Dança de Rua do Brasil, tendo alcançado inserção na rede nacional de televisão através de programas de grande audiência como Domingão do Faustão, Criança Esperança e fez parte do filme “Requebra” (1999) dirigido por Tizuka Yamasaki e tendo Xuxa Meneguel como atriz principal.

Dentro da dinâmica competitiva dos festivais, ser o melhor e ganhar o primeiro lugar se tornou sinônimo de dançar dança de rua segundo o modelo campeão. Deste modo, os últimos cinco anos da década de 1990 foi um período de padronização do modo de fazer dança de rua. Mas cabe ressaltar que o fato desse modelo ter surgido, não apagou as outras formas de fazer dança de rua, mas deu início a um processo que foi diagnosticado por Mamede Aref, da Turma Jazz de Rua como: “(...) começou a colocar padrão e linha e bitolou a galera. Então isso daí já estava praticamente cavando a cova da dança de rua.”<sup>xx</sup> O conceito usual de dança de rua no Brasil após 1995, reproduz o sistema ao qual ele pertence: a intersecção de dançarinos populares que não tinham limitações de regras técnicas ou estéticas e o ambiente dos festivais, deixando do lado de fora as histórias, práticas, operações múltiplas que a compõem e promovendo abandonos<sup>xxi</sup> de fazeres, técnicas e estéticas que não se enquadravam no modelo.

Tendo explicado essa historicidade do termo dança de rua, podemos compreender que as pessoas que dançavam dança de rua, nas décadas de 1980 e 1990, vivenciaram e compreendem as diferenças e nuances dos

múltiplos rearranjos e hibridismos promovidos. Contudo, a geração de dançarinos que iniciou seu contato com a dança de rua, após 1995, possui uma tendência de vincular de modo imediato e aligeirado os fazeres da dança de rua como limitado à estética do grupo Dança de Rua do Brasil. Essa compreensão limitadora pode ser identificada na fala do dançarino e coreógrafo de danças urbanas Henrique Bianchini (2015), em entrevista fornecida à pesquisadora Laís Crozera Torres:

(...) nós tivemos uma companhia de danças urbanas no Brasil, muito famosa, muito forte, que tinha uma característica muito pessoal que se chamava Dança de Rua. E meio que as características próprias deles viraram padrão então no Brasil. Até hoje quando você fala dança de rua, o que vem a mente é diretamente uma referência daquele tipo de movimentação, daquele tipo de música, daqueles personagens... (BIANCHINI. Apud. TORRES, 2015, p. 34)

A força da expressão “dança de rua” carrega a capacidade de seu produtor, no entanto, negligencia aquilo que diz representar. Deste modo, as danças e suas nomenclaturas se definem por abandonos que seus próprios fazedores operam. Tendo entendido essa dinâmica, sabendo que a dança de rua tem lugares, pessoas, regras, geografia, temporalidade, fazeres, diferenças e estéticas específicas, é importante que tenhamos sabido que o termo conferiu poder a pessoas específicas e que tratava de modos de conhecimento em dança que possuía suas peculiaridades.

### **Entendendo o conceito de danças urbanas**

Até os primeiros anos do século XXI, o termo dança de rua adquiriu respeito e passou a ser empregado não somente nos festivais, mas também no cotidiano periférico, como forma vocabular para descrever diferentes

fazeres de dança que se identificavam com o tempo presente, com as mídias audiovisuais e com o ambiente e estética marginalizada da sociedade. Portanto, tratava-se de um termo que apesar de ganhar certo aspecto organizativo e estético cada vez mais delineado nos ambientes dos festivais competitivos, ela apresentava feição genérica quando aplicada ao cotidiano das danças e suas diversidades técnicas, estéticas e hibridações.

No entanto, durante a primeira década do século XXI o termo dança de rua foi gradativamente perdendo seu potencial de uso enquanto categoria capaz de descrever os fazeres populares. Um dos motivadores desse processo foi justamente sua incapacidade de ofertar organização e formatação que desse conta das peculiaridades das danças que dizia representar. Todavia, tal transformação não se deu da noite para o dia e nem de forma gratuita. Assim como, a implementação do termo dança de rua teve como figura principal e favorecida, o coreógrafo Marcelo Cirino, o processo de perda de importância do termo dança de rua também teve uma figura principal e favorecida por esse processo, o dançarino e coreógrafo Frank Ejara da cidade de São Paulo-SP.

Nesse processo, o período, entre os anos de 2005 e 2011, foi fundamental. Nos primeiros anos do presente século, Frank Ejara passou a se destacar como dançarino que concentrava informações diferentes e tensionava a dança de rua enquanto conceito, tal como a expressão “street dance” comumente utilizada por dançarinos estadunidenses. Na opinião de Caroline Valderramas e Dagmar Hunger (2007, s/p) ao tentarem compreender aspectos históricos dessa diversidade de dança e a dificuldade em classifica-las, afirmaram:

(...) embora a definição do que seja o Street Dance não esteja clara ainda, tão pouco única. O autor que mais especifica

sua definição parece ser Ejara (2004), por apresentar clareza e domínio na descrição do Street Dance como um conjunto de estilos/modalidades, definindo-os com precisão.

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

Seguindo esse modo de se relacionar com a dança de modo obediente à técnica e estéticas específicas, Ejara passou a realizar reorganizações formais de suas danças segundo parâmetros do campo artístico a partir de 1999, com a formação do grupo Discípulos do Ritmo, onde assumiu o papel de coreógrafo. Foi, portanto, somente quando sua dança passou a concorrer pela legitimação estética em outros lugares que não apenas a periferia, que a expressão dança de rua passou a incomodar Frank Ejara, que, em diferentes momentos, justificou a inutilização do termo dança de rua ao mesmo tempo em que propôs um substituto, o termo *danças urbanas*. Nas palavras de Ejara:

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

(...) não funcionava para mim, não funcionava para minha companhia. Dança de rua era problemático e precisava resolver. Aí eu, como o Storm e os franceses começaram a usar Urban Dance, Urban tanz e não sei como é isso em francês. E isso funcionou, funcionou para todo mundo. (EJARA, 2020)

Para muitos a dança de rua se faz na rua e é onde nós, com essa 'dança menor', devemos ficar. Sempre digo: segundo a história, o balé foi criado na corte, para entreter o rei e foi adaptado para o teatro. Se o Ballet conseguiu a gente pode também. (EJARA, 2007, p. 26-27)

Em todos os depoimentos encontrados dados por Frank Ejara e também por outras pessoas que passaram a adotar o termo danças urbanas ao invés de dança de rua, a mesma explicação é acionada para justificar a mudança: um suposto fardo pejorativo que a dança de rua carrega quando exposta a outros segmentos sociais que não as periferias. A pesquisadora Laís Torres (2015) destaca que foi assim que Henrique Bianchini, André Bomfim (Jaspion), Frank Ejara e Ivo Alcântara definiram o termo dança de rua, como "carregado de preconceitos" (p. 35). De modo simultâneo, xs pesquisadores Ana Cristina Ribeiro e Ricardo Cardoso (2011, p. 16) salientam que o termo danças urbanas "(...) é a terminologia mais utilizada atualmente, com o intuito de tornar a cultura Hip Hop mais 'elitizada'."

A pesquisadora de dança Vanessa Garcia dos Santos (2016) ao se dedicar a esse assunto, reconheceu que a motivação na substituição dos

termos possuiu como pano de fundo a profissionalização do fazer periférico, com finalidade monetária, nesse sentido:

Com o desejo de profissionalização da área, os grupos passam a ter cada vez mais contato com pessoas que não têm conhecimento sobre aquela dança e, além de explicar, os praticantes passam a vendê-la como produto. Logo, precisa-se de uma nomeação que auxilie e impulse essa dança ao mercado da arte. (p. 78)

Desacreditado por supostamente carregar consigo simbologia pejorativa, o desmerecimento do termo dança de rua veio acompanhado de uma necessidade prática: a de anunciar e divulgar um ofício em dança marginal para regiões urbanas centrais, para pessoas que não convivem com a periferia e para profissionais de dança que pouco ou quase nada sabiam a respeito das danças que então eram dançadas pelos dançarinos populares. Com o objetivo de agregar valor monetário a seus valores culturais, Frank Ejara propôs o uso do termo danças urbanas não como conceito que remete ou designa fazeres diferentes da dança de rua. Inclusive o próprio Frank Ejara (2011) afirma que danças urbanas se trata de um “sinônimo” para dança de rua.

Entretanto, minha hipótese é de que a substituição do termo dança de rua pelo termo danças urbanas não foi proposto e propagado somente pelo motivo e pelas justificativas declaradas por Ejara e depois por seus seguidores. E demonstrarei que diferente do declarado, a proposta do termo danças urbanas foi um ato político que funcionou como tática de apagamento histórico do que veio antes. Isso é diagnosticável ao supor que dança de rua e danças urbanas eram sinônimos, quando é notável que os fazeres eram distintos e que suas práticas deslocam pressupostas, estéticas, regras e conhecimentos populares em dança.

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

Essa mudança de entendimento, altera drasticamente o modo como a pessoa se relaciona com o conhecimento de dança, mas altera também, os critérios para o reconhecimento do que é um bom/boa dançarinx ou uma boa coreografia, que passam a ser balizados segundo o apuramento técnico (dx dançarinx ou da coreografia), dentro de técnicas e estéticas específicas. Foi com as danças urbanas que nomes como hip hop dance, house, locking, popping, b.boying, krumping, vogue, dancehall, dentre outras nomenclaturas, passaram a ser empregadas, sendo cada uma delas consideradas específicas e detentoras de seus fundamentos que fornecem elementos para suas técnicas e estéticas de dança. Grosso modo, ninguém aprende ou dança efetivamente danças urbanas, a pessoa pratica e se vincula a uma ou mais técnica e estética de danças que são agrupadas dentro do guarda-chuva danças urbanas.

Deste modo, para a operacionalização do conceito de danças urbanas, foi de grande importância o uso de uma categoria de pensamento que inexistia ou que tinha pouca importância na dança de rua, a noção de “fundamento”. E de acordo com Frank Ejara (2007, p. 27) “Fundamentos se aprende com alguém que saiba.” A partir de então, seguindo o pensamento de Ejara, não é qualquer um e nem em qualquer lugar que se aprende a dançar danças urbanas. A ideia de que existe um alicerce para a dança, reivindica a existência de algo que seria imprescindível saber, ter ou fazer, para poder requerer seu pertencimento a uma tradição em dança. Com a noção de fundamento, Ejara não desloca apenas os critérios técnicos para se dançar, mas também, as pessoas onde a autoridade se localiza e quem são os chamados “fundadores” dessas danças, estabelecendo cronologia e descendência lastreável.

Dentre os fatores tratados como positivos e que parece ser consenso na bibliografia disponível, é que o termo danças urbanas, justamente por seu aspecto genérico, permite que se atualize constantemente as estéticas e técnicas que passam a reivindicar seu pertencimento às danças urbanas. Gabriela Chultz (2016) destacou que a nomenclatura danças urbanas engloba as chamadas danças que se identificam com o hip hop, mas, ao mesmo tempo, existe um processo incessante de disputa e negociação para reconhecer outras técnicas e estéticas como sendo danças urbanas. Ana Cristina Cardoso e Ricardo Ribeiro (2011, p. 21) também sustentam a substituição do termo dança de rua por danças urbanas (tratando-os como sinônimos), por entenderem que as danças urbanas aglomeram “estilos de danças que não são influenciados pela cultura Hip Hop”.

Esse processo de enquadrar, sistematizar e racionalizar as danças de periferia, teve início entre os anos de 2004 e 2005, coincidindo com o crescimento do acesso à internet no Brasil (MACEDO e CARVALHO, 2010). O pesquisador Vanildo Freitas (2016, p. 398) reconheceu que o advento da internet no Brasil promoveu uma socialização de vídeos tutoriais que também contribuíram para o “estabelecimento de uma padronização, tanto de movimentos quanto de nomes de movimentos.” Ou seja, as informações que Frank Ejara anunciava de modo sistematizado e racionalizado, foi gradativamente endossado por inúmeros fazedores(as) consagrados e desconhecidos de diferentes locais do mundo através da internet.<sup>xxiii</sup> De todo modo, a expressão danças urbanas até 2011 “ainda não é [era] amplamente utilizado (RIBEIRO e CARDOSO, 2011, p. 21).

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

(...) eu comecei a usar o termo e falar em todo lugar que eu ia e em pouco tempo muitos começaram a aderir. Primeiro foram grupos de dança e dançarinos relacionados a minha Cia. Então, o Festival Passo de Arte foi o primeiro a mudar o nome de sua noite competitiva, seguido pelo Festival de Joinville.

Portanto, se em meados da década de 1990 o termo dança de rua serviu a Marcelo Cirino e ao seu grupo Dança de Rua do Brasil mais do que a expressão street dance, as danças urbanas serviram mais a Frank Ejara e ao seu grupo Discípulos do Ritmo do que a noção de dança de rua. Essa individualização nos demonstra que as palavras não tratam somente de definições e justificativas dadas exclusivamente à dança, mas de pessoas que, em determinado momento, ocuparam um lugar de poder e fizeram uso

dele, para projetar nomes que favorecessem seus próprios trabalhos em detrimento de outros.

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

### **#vidasnegrasimportam e o questionamento do termo “danças urbanas”**

No dia 25 de maio de 2020 foi assassinado, aos 40 anos de idade, o afro-americano George Floyd, vítima de violência policial na cidade de Minneapolis nos Estados Unidos. Esse acontecimento desencadeou um intenso e grandioso volume de manifestações que criticavam os atos de violência policial em pessoas negras, e que irradiou para diferentes partes do mundo, dando maior visibilidade internacional às questões envolvendo o racismo estrutural/institucional e ao movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam), que promovem debates, lutas e conscientização sobre como o racismo opera de diferentes formas para se perpetuar em sociedade e que seu alvo tem sido concentrado ao longo de séculos, nas comunidade afro-diaspóricas.

Dentre os diferentes assuntos levantados nesse processo de denúncia às formas sutis de racismo perpetuadas socialmente, executivos da indústria da música britânica que formam o *Black Music Coalition*<sup>xxiv</sup>, em conjunto com a *The Show Must Be Paused UK*, e funcionários da Warner, Universal, Atlantic, Columbia, Sony e Ministry of Sound, publicaram no dia 09 de junho de 2020, uma carta aberta reivindicando a necessidade de ações imediatas contra o racismo e a marginalização dentro da indústria da música<sup>xxv</sup>. O documento discute questões que vão desde a carreira, a posição de empresários negros na indústria da música a desigualdade de salários. Mas dentre as reivindicações contidas na carta, se tornou importante para o debate desse texto o pedido de que não fosse mais utilizado o termo *urban*<sup>xxvi</sup> para adjetivar músicas que possuem como referência elementos de matriz afrodescendente. De acordo com a promotora da Metropolis Music, Whitney Boateng (Apud SNAPES, 2020), o termo *urban* “remove a referência negra da música.”

Esse entendimento do termo *Urban*, como sinônimo de prática racista, iniciou um debate sobre a possibilidade, viabilidade e vontade de mudar o termo danças urbanas utilizados no Brasil. No país, o debate ganhou projeção a partir de uma matéria publicada pela Revista Rollingstone em 29 de junho pela repórter Camila Millan, na qual os dançarinos Hugo Oliveira e Henrique Bianchini, que até então utilizavam e se beneficiavam do termo danças urbanas, protagonizaram a crítica a este conceito. Transpondo o debate da área da música para a da dança, Hugo Oliveira destacou que:

O termo ‘urban’ foi estrategicamente utilizado para escamotear as culturas negras. A problemática dele, ao meu ver, se dá porque esse grande guarda-chuva não dá conta da origem de quem são os personagens que construíram essa dança ou aquela música. (OLIVEIRA, Apud. MILLAN, 2020)

Coadunando com a reivindicação da carta aberta da *Black Music Coalition*, o termo danças urbanas foi posto em dúvida e passou a ser debatido por diferentes fazedores de suas danças. No bojo desses debates, foi pautada a possibilidade de retomar o uso do termo dança de rua (ou sua tradução literal, *street dance*). E sobre esse assunto, na mesma matéria do dia 29 de junho, Henrique Bianchini se prontificou em rejeitar essa possibilidade, dizendo:

Qual é o problema? A omissão do crédito. A ideia de apagamento ou esvaziamento cultural pode ser um resultado do uso de ambos os termos, já que nenhum deles dá crédito à cultura que deu origem a isso. Quando falo 'urbano' estou falando que é de cidade, porém cidade não dá crédito, ela omite informação sobre de quem e de onde veio. 'Street' traz consigo o mesmo problema, com o agravante de ainda ter a possibilidade de interpretação literal 'da rua'. (BIANCHINI, Apud. MILLAN, 2020)

Além de explicar que o termo dança de rua não resolveria o problema, por também apresentar aspecto genérico e não conferir créditos às matrizes culturais afro-diaspóricas, Henrique Bianchini fez questão de endossar o argumento de Frank Ejara de que o termo "rua" carrega um sentido pejorativo. Essa situação de crise de hegemonia do termo danças urbanas gerou uma nova etapa na disputa pelo poder entre os fazedores populares. Nesse processo, Marcelo Cirino contra-atacou o argumento de que dança de rua possui uma conotação pejorativa. Em live realizada no dia 15 de julho de 2020, o coreógrafo afirmou que:

(...) o termo rua se tornou uma afirmação de autoestima. Eu sou de rua, uma coisa de orgulho e não algo pejorativo como alguns estão falando. Se fosse pejorativo as marcas famosas como Mizuno, Adidas não se associariam ao nome. No Faustão, na Glogo, Criança Esperança por 15 anos... com é pejorativo? Não tem nada de pejorativo em dança de rua,

tem é orgulho. Resgate de uma dança que é popular, que é social e foi para mídia. (CIRINO, 2020a)<sup>xxvii</sup>

Disposto a tencionar o debate sobre a desvalorização do termo dança de rua, Marcelo Cirino também rebateu um outro argumento que, ao longo da última década, havia servido como recurso para negar o termo dança de rua e preferir o termo danças urbanas. Em seu empenho por compreender as mudanças dos conceitos, a pesquisadora Vanessa Garcia (2016, p. 77) nos explica esse argumento, segundo o qual, o termo dança de rua também foi sendo deixado de ser utilizado porque a dança não era mais dançada na rua, mas sim, em outros espaços como teatros, festivais, escolas de dança, que e por isso “o termo deixa de ser o mais adequado para nomeação desse estilo, que ocupa outros espaços para além da rua.” Em matéria publicada na edição de agosto de 2020 da Revista Dança Brasil, Marcelo Cirino argumentou que “Quando se diz ‘rua’ pode ser popular e social e não exatamente no sentido literal da palavra, ao ‘pé da letra’, ou seja, veio das ruas mas dança no palco. Com o tempo esse termo ‘rua’ ganhou uma conotação poética de autoestima.” (CIRINO, 2020b, p. 12)

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

Tendo essas informações, podemos fazer a seguinte conclusão: o que era chamado de dança de rua não equivale ao que foi chamado de danças urbanas. E, por isso, o atual debate sobre o preconceito contido na expressão *urban* permitiu uma brecha para o aparecimento de denúncias e não apenas de reflexões sobre o uso dos conceitos, tornando explícito os conflitos existentes por detrás dos termos, resultantes do processo histórico em que práticas distintas foram tratadas como sinônimos. Ao ser substituído dança de rua por danças urbanas, não se alterou apenas os modos de dançar, suas técnicas e estéticas, alterou-se também as tradições e junto delas, as pessoas que eram/são referências, as sub-hegemonias, a georeferência do conhecimento e a relação com a colonialidade do poder (QUIJANO, 1992).

Esteticamente, e de modo resumido, o conflito se deu entre: replicar uma tradição estadunidense sustentada pela ideia dos “fundamentos” ou fortalecer uma tradição que se pautava no hibridismo e que, por isso, demonstrava ausência de fundamentação sistematizada e recém criada pelos dançarinos daqui? E, ao contar sua perspectiva sobre todo o processo, Marcelo Cirino nos ofereceu algumas informações para que possamos continuar nossa análise<sup>xxviii</sup>:

Falar que dança de rua é pejorativo é renegar as nossas origens. É renegar Nelson Triunfo, é renegar Uberlândia que teve Jazz de Rua... porque quando eu comecei a dançar, o único lugar que poderia me acolher como dançarino, foi Uberlândia. O único festival de dança que colocou “rua” para as pessoas participarem. (CIRINO, 2020a)<sup>xxix</sup>

Tem alguns líderes, alguns formadores de opinião que desconsideram a nossa história, a gente vai perder a história, vai ser um apagamento. Então, graças a deus que isso que veio agora do ‘urban’, veio de cima, vieram dos criadores... (CIRINO, 2020a)<sup>xxx</sup>

Quando vieram com essa coisa de danças urbanas eu falei: 'vixi maria, estão querendo ser pai da criança! Estão querendo apagar a história, estão querendo desconsiderar a semente, estão querendo fazer nome pisando na cabeça.' (CIRINO, 2020a)<sup>xxxii</sup>

Vejo como uma 'cortina de fumaça' para apagar, 'maquiar' as nossas origens e não nos define. Incomodou lá fora, incomodou aqui também, pelas mesmas razões atrelado a esse rótulo, com o objetivo velado de escamotear a nossa história. (CIRINO, 2020b, p. 12)

É nítido que a mudança dos termos no Brasil desencadeou uma disputa pela sub-hegemonia e que Marcelo Cirino está fazendo uso do momento para se reinsserir como importante no cenário nacional, através da reutilização do termo dança de rua. Entretanto, o diferencial da fala de Marcelo Cirino sobre a substituição do termo dança de rua e que não encontramos em falas de Frank Ejara, Henrique Bianchini ou Hugo Oliveira sobre a substituição do termo danças urbanas, consiste na prática do que venho chamando de "abandono histórico" (GUARATO, 2019). O que Cirino reivindica é o direito de ser lembrado, de que não esqueçamos que em nosso país, as periferias construíram uma história específica, com modos de fazer e saber peculiares, e seu argumento é que o termo danças urbanas veio acompanhado de um esforço incessante em assassinar memórias-fazer-saberes daqui.

E, para compreendermos como esse processo ocorre, não é possível localizar e responsabilizar sujeitos específicos. Seria muito simplista e historicamente perigoso, culpabilizar Frank Ejara e seus seguidores que fizeram o termo danças urbanas ganhar a proporção de convencimento que desfruta nos dias de hoje. Portanto, o que temos de nos esforçarmos em compreender é: o quê tornou possível que os argumentos de Frank Ejara se

fizessem acreditáveis e replicáveis entre fazedores de dança, a ponto de ser adotado por pessoas advindas de espaços urbanos, classes sociais, identidade de gênero e etnias distintas?

Continua...

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993.

BARRIOS, Jéssica Lóss. **Danças urbanas: um estilo documentado**. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2016.

BRAGA, Suzana; GEHLEN, Joel; RUIZ, Paulo César. **Festival de Joinville: 15 anos de dança**. Rio de Janeiro: EGB, 1998.

CAMARGO, Cléia de Andrade. **Cultura Hip Hop: a influência da dança de rua na motivação dos praticantes da cidade de Curitiba**. Trabalho de Conclusão de Curso. Educação Física. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

CARRION, Luanne da Cruz. **Uma dança convergente: O House no Distrito Federal**. Monografia – Graduação em Ciências Sociais. Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

CARVALHO, Catia Fernandes de. **Presenças Femininas na Dança Coreografando Estéticas da Existência**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós- Graduação em Educação em Ciências. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2009.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. Danças urbanas na escola: uma experiência com a Cultura Hip Hop dentro do Colégio Estadual Júlio de Castilho, Porto Alegre – RS. **Rascunhos**, v.3 n.2 dez. 2016 p.76-83.

CIRINO, Marcelo. Entrevista. **Dance Cast**, 2013. Disponível em: < <http://www.dancecast.com.br/marcelo-cirino/> >. Acesso em 10 nov. 2019.

CIRINO, Marcelo. Urban X Street: controvérsias culturais. **Revista Dança Brasil**, ago. 2020b, p. 10-13.

FREITAS, Vanilto (Lakka). A cena das danças urbanas em cena: a interface danças urbanas e dança contemporânea. **Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança**. Santa Maria, 2015.

FREITAS, Vanilto (Lakka). Danças urbanas e *parkour*: a construção de corporeidades na contemporaneidade à luz da convivência com a cultura digital. **Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Goiânia: ANDA, 2016. p. 391- 403.

EJARA, Frank. Discípulos do Ritmo. **Revista Street Dance**, São Paulo, Escala, 2007. p. 25-27.

EJARA, Frank. **O novo termo "Danças Urbanas"**, 2011. Disponível em: < <http://frankejara.blogspot.com/> >. Acesso em 22 jan. 2020.

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

GUARATO, Rafael. Dance Festivals in Brazil as Places of Tension. **International Journal of Humanities and Social Science**. v. 7, p. 183-190, 2017.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. **Investigaciones en Danza y Movimiento**, v. 1, p. 3-21, 2019.

GUARATO. Rafael. Sobre o conceito de dança de rua. In: **Anais do XVI Encontro Regional de História - ANPUH/MG**. Belo Horizonte: ANPUH, 2008b. p. 1-12.

JAEGER, Angelita; LENA, Angela. Dança de rua e o rap no cotidiano de adolescentes privados de liberdade. **Educação**, vol 30, n. 1, pp. 119-128, 2005.

LACERDA, Tauani. **A dança de rua no rio grande do sul a partir da trajetória do grupo Batida de Rua de 1997 à 2009**. Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Dança. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

LAUXEN, Patrícia; ISSE, Silvane Fensterseifer. Contextos de dança de rua: um pouco de história e práticas docentes. **Revista Destaques Acadêmicos**, ano 1, n. 2, p. 69-78, 2009.

MACEDO, Camila Sugai. **Identidade visual de marca de roupa para dançarinos de danças urbanas**. Trabalho de Conclusão de Curso em Desenho Industrial. Universidade de Brasília. Brasília, 2014.

MILLAN, Camila. Como categorias 'urbanas' criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo. **Revista Rollingstone** [online], 29 jun. 2020. Disponível em: < <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-categorias-urbanas-criam-barreiras-para-as-musicas-e-dancas-negras-e-perpetuam-o-racismo/> >. Acesso em 29 jun. 2020.

MIRANDA, Renata M.; CURY, Vera. Dançar o adolescer: estudo fenomenológico com um grupo de dança de rua em uma escola **Paidéia**, vol. 20, n. 47, 2010, pp. 391-400.

PINHEIRO, Rafael Fernandes; CONCEIÇÃO, Victor Julereme. **A complexidade cultural do movimento das danças urbanas, e seus métodos de ensino**. Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Física. Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma, 2014.

PORTO, Natália Athayde Porto; DANTAS, Mônica Fagundes Dantas. A Dança de Rua em Academias e Escolas de Dança de Porto Alegre: do início até a atualidade. **Anais do II Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança**. ANDA: Porto Alegre, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, vol. 13, n.9, 1992, pp. 11-20.

RECKZIEGEL, Ana Cecília; STIGGER, Marco. Dança de rua: opção pela dignidade e compromisso social. **Movimento**. Vol. 11, n. 2, p. 59-73, 2005.

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

SANTOS, Analu Silva dos. **Dança de rua: a dança que surgiu nas ruas e conquistou os palcos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Educação Física). Universidade federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

SANTOS, Vanessa Garcia dos. **Danças urbanas no brasil: terminologias, profissionalização e festivais.** Monografia – Graduação em Dança. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2016.

SHAPIRO, Roberta. Do Smurf ao Ballet: a invenção da dança Hip Hop. **Todas as Artes**, vol. 2, nº 1, pp. 12-29, 2019.

SILVA, Adrielle Paulino da. Para além de Octávio: trajetória de Octávio Nassur e os processos de composição coreográfica em danças urbanas. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA.** Salvador: ANDA, 2019. p. 1577-1582.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Dança de rua: do ser competitivo ao artista da cena.** Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

SNAPES, Laura. 'Urban' no more: black British music execs call for industry reforms. **The Guardian**, 9 jun. 2020. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/music/2020/jun/09/urban-no-more-black-british-music-execs-call-for-industry-reforms> >. Acesso em 15 jul. 2020.

SOARES, Katielle Segala. **A participação de rapazes praticantes de danças urbanas em uma escola de Canoas (RS).** Monografia – Graduação em Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

SOUZA, Roger de. **Dança de Rua – 15 anos**, 2010. Disponível em: < <https://www.mundodadanca.art.br/2010/11/danca-de-rua-15-anos.html> >. Acesso em: 22 mai. 2020.

STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz Dance: The Story Of American Vernacular Dance.** Nova York: Da Capo, 1994.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

TORRES, Laís Crozera. **Danças urbanas no brasil: relatos de uma história.** Monografia – Graduação em Educação Física. Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2015.

VALDERRAMAS, Caroline Guimarães Martins; HUNGER, Dagmar. Origens históricas do Street Dance. **EFDeportes**, Ano 11, Nº 104, 2007.

### Referências em áudio

AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

CIRINO, Marcelo. **Live Cultura Hip Hop em Ação - Super Live Master**, com Nei Jackson, Marcelo Cirino, Mamede Aref e Nelson Triunfo. 15 Jul. 2020a. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pYhc6hnl4ko> >. Acesso em 17 jul. 2020.

EJARA, Frank. "Urban": Primeiras considerações (com Frank Ejara, Nice Estrela e Hugo Oliveira) **Pé na Orelha – Podcast (EP54)**. Disponível em: < <https://anchor.fm/penaorelha/episodes/EP54---Urban-Primeiras-consideraes-com-Frank-Ejara--Nice-Estrela-e-Hugo-Oliveira-eff9cb> >. Acesso em 01 set 2020.

ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 11 dez. 2006. Entrevista

### NOTAS

---

<sup>i</sup> A pesquisadora Djenifer Geske Nascimento em sua investigação de mestrado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – ainda em andamento) dedicada a analisar a presença de danças populares que de alguma forma se relacionam com danças de matrizes afrodiáspóricas estadunidenses (como as danças do hip hop), constatou existir uma segregação e negligência deste assunto nos cursos de graduação em dança no Brasil. A autora encontrou apenas quatro cursos onde o assunto existe como componente curricular, sendo elas: a presença das Danças Urbanas: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Universidade Regional de Blumenau (FURB) e Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). De todo modo, mesmo havendo espaço na grade curricular, em nenhuma destas instituições existe até o momento de escrita deste texto, docente especializado no assunto.

<sup>ii</sup> Ao longo do texto, o leitor encontrará diferentes modos de uso de artigos que ora definem gênero na redação e ora não. Trata-se de uma escolha do autor por reconhecer existir muitos modos distintos de relacionamento com a identidade de gênero no meio das manifestações dançantes aqui analisadas. E por esse motivo, eu tentei acompanhar essa diferença no modo de aplicação dos artigos “o” e “a”, bem como, no uso da letra “x” como recurso de gênero neutro em situações que me pareceu mais coerente.

<sup>iii</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 11 dez. 2006. Entrevista

<sup>iv</sup> CIRINO, Marcelo. Entrevista. **Dance Cast**, 2013. Disponível em: < <http://www.dancecast.com.br/marcelo-cirino/> >. Acesso em 10 nov. 2019.

<sup>v</sup> Apesar de eu estar aqui nomeando esses fazeres da década de 1980 como dança de rua, esse termo ainda não era consenso entre seus fazedores até meados da década de 1990, como veremos a seguir.

<sup>vi</sup> “Dança urbana do ‘jazz de rua’ leva o popular ao Festival”. *Correio de Domingo*, Uberlândia, ano 0, n. 39, 09/07/1989, p. 3. A falta de conhecimento e preparação dos “especialistas” que participavam dos festivais, acerca da dança de rua, fez com que a Turma Jazz de Rua participasse até 1992 no Festival de Dança do Triângulo como *our concour*, devido à ausência de modalidade específica que comportasse tal dança popular. O grupo receber prêmios de “honra ao mérito”. De acordo com Marcelo Cirino, no Festival ENDA Brasil em 1992 e no Festival de Dança de Joinville em 1993, a turma também teve suas primeiras experiências com a aparição de grupos de dança de rua. Todavia, tal como ocorreu em Uberlândia, ambos os eventos não possuíam suporte artístico e técnico-administrativo para receber essa nova dança popular.

<sup>vii</sup> SOUZA, Roger de. Dança de Rua – 15 anos, 2010. Disponível em: < <https://www.mundodadanca.art.br/2010/11/danca-de-rua-15-anos.html> >. Acesso em: 22 mai. 2020.

<sup>viii</sup> Essa cronologia é oferecida pelo coreógrafo do grupo Marcelo Cirino na Live intitulada: **Cultura Hip Hop em Ação - Super Live Master**, com Nei Jackson, Marcelo Cirino, Mamede Aref e Nelson Triunfo. 15 jul. 2020a. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aOutRXCl15c> >. Acesso em 17 jul. 2020.

<sup>ix</sup> A fala se encontra às 2h 19’45” da Live **Cultura Hip Hop em Ação - Super Live Master**, com Nei Jackson, Marcelo Cirino, Mamede Aref e Nelson Triunfo. 15 jul. 2020a. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aOutRXCl15c> >. Acesso em 17 jul. 2020.

<sup>x</sup> Idem, “2h 30’27”.

<sup>xi</sup> No momento de redação deste texto, os festivais competitivos no Brasil não são mais considerados espaços de manifestação e atuação do campo artístico, mas sim, como lugares de encontro entre escolas de dança e que aglomeram pessoas em formação e com aspecto amador. Somente em ações de curadoria artística, júri e cursos de formação é que se fazem presentes os profissionais de dança. Sobre essas diferenças, consultar o texto: GUARATO, Rafael. Dance Festivals in Brazil as Places of Tension. **International Journal of Humanities and Social Science**. v. 7, p. 183-190, 2017.

<sup>xii</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Um estilo em transformação. *Correio*, Uberlândia, 14 jul. 1994. Especial Festival de Dança.

<sup>xiii</sup> Agradeço a Vanilto Alves de Freitas (Lakka), por contribuir na percepção sobre a inclusão de movimentos do *hip hop dance*, dentro do que se convencional chamar de dança de rua em nosso país.

<sup>xiv</sup> Coreografia disponível nos links: < <https://www.youtube.com/watch?v=sMD4x3E3vR8> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=vClgEH4-8P8> >.

<sup>xv</sup> Coreografia disponível nos links: < <https://www.youtube.com/watch?v=qdDPiWBzkTQ> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=tu7gVrgOOiU> >.

<sup>xvi</sup> Coreografia disponível nos links: < <https://www.youtube.com/watch?v=4BFWQopPHKY> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=bgBoVsiGOol> >.

<sup>xvii</sup> Coreografia disponível nos links: < <https://www.youtube.com/watch?v=Muyt-VxqqM> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=C3dR14HzXol> >.

<sup>xviii</sup> As críticas e efeitos desse modelo realizado por outros fazedores de dança de rua que vivenciaram essas mudanças, pode ser conferido no livro “Dança de rua: corpos para além do movimento (2008).

<sup>xix</sup> Eu agradeço novamente a Vanilto Alves de Freitas (Lakka), a observação sobre o uso desses recursos sonoros e gestuais, atrelados ao ritmo das musicalidades utilizadas pelo grupo Dança de Rua do Brasil, apresenta estreitos vínculos com as apresentações competitivas de ginástica aeróbica, cujos eventos na cidade litorânea de Santos-SP eram frequentes durante a década de 1990. A título de exemplo para que seja verificável a proximidade no modo musical, gestual e especial, vejam as competições do *World Aerobic Championship* neste período, disponível nos links: < <https://www.youtube.com/watch?v=VCZAbfsMnHo> >; < <https://www.youtube.com/watch?v=gCF8kOiSgQM> >; < <https://www.youtube.com/watch?v=W1AFVI6iuRs> >.

<sup>xx</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

<sup>xxi</sup> Um esforço inicial em compreender como abandonos são operacionalizados na história da dança no Brasil, pode ser encontrado no texto “Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono” (2019).

<sup>xxii</sup> O modo de organização sistematizada do conhecimento em dança propagado pelas danças urbanas no Brasil, segue a proposta do documentário **Old School Dictionary** (2004), disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=olTvRAiBNXE> >.

<sup>xxiii</sup> O mesmo movimento não ocorreu com as informações e pressupostos que balizavam a dança de rua, o que reforça minha hipótese primeira: a de que a dança de rua se trata de um fazer elaborado e propagado em território nacional.

<sup>xxiv</sup> < <https://www.bmacoalition.org/> >. Vale destacar nesse processo, o advento e destaque internacional da nova música de protesto pop negra com artistas como Beyoncé, Kendrick Lamar e o músico R&B D'Angelo, que ao longo da última década tem promovido críticas declaradas ao racismo dentro da sociedade estadunidense e da indústria da música. Uma interessante análise sobre como esses artistas pop e negrxs reativam debates sociais e raciais é apresentado pela estudiosa Daphne Brooks (2016), no artigo “How #BlackLivesMatter started a musical revolution”, disponível em: < <https://www.theguardian.com/us-news/2016/mar/13/black-lives-matter-beyonce-kendrick-lamar-protest> >.

<sup>xxv</sup> Carta está disponível em: < <https://www.musicbusinessworldwide.com/raft-of-senior-execs-call-for-removal-of-urban-descriptor-at-major-uk-music-companies-anti-racism-training-for-staff/> >.

<sup>xxvi</sup> Para indústria da música, foi solicitado o emprego do termo “black music”.

<sup>xxvii</sup> A fala se encontra aos 19’40” da **Live Cultura Hip Hop em Ação - Super Live Master**, com Nei Jackson, Marcelo Cirino, Mamede Aref e Nelson Triunfo. 15 Jul. 2020a. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pYhc6hnl4ko> >. Acesso em 17 jul. 2020.

<sup>xxviii</sup> Apesar de usar com frequência os nomes de Frank Ejara e Marcelo Cirino, vale destacar que seus pensamentos e concepções são compartilhadas por muitas outras pessoas que vivenciaram e foram formados segundo seus pressupostos. Deste modo, o uso recorrente a esses dois nomes se dá por ser possível encontrar publicações assinadas por ambos em maior volume, assim como, pela importância atribuída a ambos no interior da cultura de dança à qual cada um deles representa.

<sup>xxix</sup> A fala se encontra aos 21’00” da **Live Cultura Hip Hop em Ação - Super Live Master. Op. Cit., 2020a.**

<sup>xxx</sup> Idem, 23’50”.

<sup>xxxi</sup> Idem, 25’00”.

---

\***Rafael Guarato**, Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História e Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq) e integrante del grupo Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza. Além de artigos publicados em diferentes periódicos nacionais e internacionais, é autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019).

Submissão: 03/12/2020

Aprovação: 17/12/2020