

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

Camilla Millan Coelho de Magalhães

Comunidade(s) Hip-Hop: a potência da quebra e a precariedade de corpos políticos

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2024

Camilla Millan Coelho de Magalhães

Comunidade(s) Hip-Hop: a potência da quebra e a precariedade de corpos
políticos

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

Linha de pesquisa: dimensões políticas na comunicação.

São Paulo

2024

Camilla Millan Coelho de Magalhães

Comunidade(s) Hip-Hop: a potência da quebra e a precariedade de corpos
políticos

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

Linha de pesquisa: dimensões políticas na comunicação.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Christine Greiner – PUC-SP

Profa. Dra. Helena Katz – PUC-SP

Profa. Dra. Livia Sernache Rios – Pesquisadora
Independente

AGRADECIMENTOS

A jornada para a escrita de uma dissertação é acompanhada de muito esforço, questionamentos e estudos. No entanto, o mestrado também está atrelado à nossa vida pessoal e aos inúmeros acontecimentos imprevisíveis – que, no meu caso, envolveram crises de enxaqueca e começo de um longo tratamento até a fratura do 5º metatarso.

Por isso, chegar ao final dessa grande jornada só foi possível com o auxílio, a compreensão e o aconselhamento de algumas pessoas importantes na minha vida acadêmica, além de aprofundamento na comunidade Hip-Hop.

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Christine Greiner, pelas conversas, pelo apoio nessa pesquisa que tanto significa para mim e pelas aulas direcionadoras, que tanto me guiaram na pesquisa e continuam a estimular a compreensão sobre as potências dos corpos políticos.

Agradeço também a Helena Katz, por me acolher nas reuniões online do Centro De Estudos Em Dança e por, junto da professora Daniela Vieira, fazer importantes observações na minha Qualificação de Defesa de Mestrado, as quais me auxiliaram a terminar a dissertação. Aos colegas de pós-graduação, pela inspiração e pela ajuda com conselhos necessários. Aos professores da pós-graduação de Comunicação e Semiótica na PUC-SP, pelas aulas incríveis que me proporcionaram novas perspectivas de enxergar o Hip-Hop e o corpo político.

Ao meu primeiro orientador de pesquisa da vida, José Eugenio de Oliveira Menezes, por despertar o interesse na academia e no aprofundamento em investigar a dança na área de comunicação durante a iniciação científica na graduação. A Alex Maximilian Hilsenbeck Filho, meu orientador de TCC, por ter me incentivado a seguir minha pesquisa com a capoeira e as questões decoloniais.

Agradeço também aos meus professores de Hip-Hop: Sapo, Ryan Fúria, Vinni San, Diego Josh, Henrique Bianchini, Gissauro e Ste Peres. São apenas alguns nomes de pessoas que me proporcionaram experiências na comunidade Hip-Hop e agregaram para a minha pesquisa prática no *freestyle* com aulas, vivências, *sessions* etc. Sem eles, assim como inúmeras outras pessoas que passaram pelo meu caminho ao longo de mais de 9 anos de trajetória no Hip-Hop, eu certamente não seria a dançarina e pesquisadora que sou hoje.

Preciso dedicar uma parte dos agradecimentos a Session Delas e a todas as mulheres que cruzam meu caminho semanalmente nas nossas sessões de improviso e trocas que realizamos às sextas no Centro Cultural da Vergueiro. Gi, Nara, Gabes, Natalia, Ina, Ariela,

Bellah, Bianca, Eve, Gisoul, Joanna, Karu e tantas outras dançarinas que despertaram meu interesse pelo improvisado logo no início dos meus treinos em *freestyle*.

Os agradecimentos também devem abranger meus amigos e familiares, que sempre me apoiaram e entenderam meus momentos de necessário foco nos estudos ou minha indisponibilidade devido aos inúmeros eventos de dança ou ensaios. A famosa frase “não posso, tenho ensaio” foi dita inúmeras vezes, mas prometo que nunca foi em vão. Dedico especialmente a Seham, que sempre me apoiou na trajetória acadêmica com revisões, intensas conversas e reflexões.

Preciso agradecer também a Uilhisson, que, além de professor, mentor e conselheiro, é um grande companheiro na minha jornada acadêmica e no Hip-Hop. São anos de aulas, treinos, e estudos, assim como muitas horas de conversas, reflexões e momentos de vivências em eventos. Sem seu apoio para me ver crescer acadêmica e artisticamente, não sei onde eu estaria.

Em especial, agradeço à minha mãe, Giselle. Quando eu ainda tinha vontade de fazer o mestrado e não sabia qual temática focar, foi ela quem sugeriu o *breaking* nas Olimpíadas. Esse mestrado é para ela, que sempre esteve ao meu lado, ajudando quando as crises de enxaqueca me davam enjojo e eu não conseguia sair da cama, me buscando na faculdade quando eu passava mal e me levando até lá quando eu estava de muletas. Minha mãe é a minha maior apoiadora e eu, definitivamente, sou a sua maior fã.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Give them an apocalypse, and they would dance”

(Chang, 2021, p. 14)

(Dê-lhes um apocalipse, e eles dançariam)

RESUMO

Quais são as estratégias políticas para que o Hip-Hop, enquanto comunidade, mantenha-se em movimento? Esta é uma das principais perguntas desta pesquisa de mestrado, que tem como objetivo analisar como se dão, ao longo das décadas, as desestabilizações políticas e as estratégias para que a comunidade Hip-Hop continue viva e potente. Partindo do entendimento de corpomídia (Katz; Greiner), entendemos o corpo *breaker* como sujeito de importantes reivindicações políticas e o centro de uma rede de comunicação que sustenta sociabilidades e resistências. Ao refletir sobre as movimentações da comunidade Hip-Hop, a proposta é conduzir a pesquisa em três etapas: o resgate histórico que possibilitou a congregação de diversas pessoas que agem socialmente a partir do Hip-Hop (e do *breaking*); as teorias e autores que ajudam a pensar as desestabilizações políticas e estratégias corporais para se manter em movimento; e o entrelaçamento de experiências pessoais e estudos para os possíveis caminhos do Hip-Hop. O corpus será composto por relatos acerca da minha participação em campeonatos de dança, assim como entrevistas com dançarinos e uma análise de narrativas em torno das modificações da cultura Hip-Hop. Foram consultadas publicações em redes sociais, reportagens e entrevistas nas mídias, além de pesquisas acadêmicas como *Teatro Hip-Hop* (Estrela D'Alva), *Necropolítica* (Achille Mbembe), *Homo Ludens* (Johan Huizinga) e *Barulho de Preto* (Tricia Rose). Entre os diversos aspectos que serão abordados na pesquisa estão: as mudanças políticas, as singularidades estéticas da dança no Brasil (como as pontes com a capoeira) e a cobertura midiática como processo de construção que muda a imagem política do *breaking*. Como resultado, a pesquisa pretende evidenciar as potências do corpo e da cultura Hip-Hop, contribuindo para o campo de estudos de danças no Brasil e evidenciando o papel midiático para transformar a forma como o *breaking* é visto nacionalmente.

Palavras-chave: *breaking*; corpomídia; Olimpíadas; comunidade; Hip-Hop; Brasil; dança; corpo político.

ABSTRACT

What are the political strategies for Hip-Hop, as a community, to keep moving? This is one of the main questions of this dissertation, which aims to analyze how, over the decades, political destabilization and strategies occur so that the Hip-Hop community remains alive and powerful. Based on the understanding of corpomídia (Katz; Greiner), we understand the body of the breaker as the subject of important political demands and the center of a communication network that supports sociability and resistance. When reflecting on the movements of the Hip-Hop community, the proposal is to conduct the research in three stages: the historical recovery that made it possible to bring together several people who act socially based on Hip-Hop (and breaking); the theories and authors that help to think about political destabilization and bodily strategies to keep moving; and the association of personal experiences and studies into the possible paths of Hip-Hop. The corpus will consist of reports about my participation in dance championships, as well as interviews with dancers and an analysis of narratives around the changes in Hip-Hop culture. Publications on social networks, reports and interviews in the media were consulted, in addition to academic research, such as *Teatro Hip-Hop* (Estrela D'Alva), *Necropolítica* (Achille Mbembe), *Homo Ludens* (Johan Huizinga) and *Barulho de Preto* (Tricia Rose). Among the various aspects that will be addressed in the research are political changes, the aesthetic singularities of dance in Brazil (such as bridges with capoeira) and media coverage as a construction process that changes the political image of breaking. As a result, the research aims to highlight the powers of the body and the Hip-Hop culture, contributing to the field of dance studies in Brazil and highlighting the media's role in transforming the way breaking is seen nationally.

Keywords: breaking; corpomídia; Olympics; community; Hip-Hop; Brazil; dance; political body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: HIP-HOP ENQUANTO COMUNIDADE	10
1 DESCOBRIR QUEM EU SOU E DE ONDE EU VIM: A POTÊNCIA DO PASSADO....	16
1.1 Batalhas, crews e popularização.....	27
1.2 O <i>breaking</i> no Brasil.....	39
1.3 O <i>breaking</i> e a capoeira.....	47
2 POTÊNCIA POLÍTICA DO <i>BREAKING</i>.....	52
2.1 A potência dos corpos “quebrados”.....	52
2.2 Corpos em movimento: vulnerabilidade e precariedade	68
2.3 <i>Breaking</i> em complexidade: as batalhas de significado no Hip-Hop.....	73
3 O QUE SERÁ DO HIP-HOP?.....	82
3.1 Um dia de evento (julho de 2022).....	83
3.2 A técnica dos corpos em quebra.....	88
3.3 Potência do improviso (junho de 2023)	92
3.4 A burocratização da dança – e a mobilização para a transformação.....	94
3.5 A batalha de dança (abril de 2024)	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS – AUTORIA E LEGITIMIDADE: PARA ONDE VAMOS?	101
REFERÊNCIAS	110
ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O <i>B-BOY</i> PERNINHA	117

INTRODUÇÃO: HIP-HOP ENQUANTO COMUNIDADE

Figura 1: Participantes de *workshop* de dança no evento Nas Batalhas em 13 de agosto de 2023.



Fonte: Millan, Camilla, 2023.

A trajetória desta dissertação foi longa e repleta de mudanças. Devido aos meus vários anos em aulas de Hip-Hop e minhas curiosidade e teimosia adquiridas há muito tempo, cheguei ao mestrado com minhas próprias certezas e julgamentos. Acreditava erroneamente em uma dicotomia no Hip-Hop, com sua manifestação realizada em um âmbito coletivo sendo o lado “bom”, enquanto o competitivo e comercial preenchia os requisitos do âmbito “ruim”.

Dessa forma, meu primeiro propósito de pesquisa foi focar em uma análise crítica das mudanças do *breaking* a partir do momento em que ele se transformava em um esporte olímpico e se inseria em uma série de locais dominados pelo neoliberalismo. Não deixei essas hipóteses e análises de lado, mas modifiquei minha perspectiva sobre o movimento Hip-Hop ao longo dos semestres.

Conforme passei a comparecer às aulas de Comunicação e Semiótica na PUC, a conversar com a minha orientadora, Christine Greiner, e a me aprofundar na pesquisa, percebi que este não era o caminho certo. Minha pesquisa prática e os experimentos do corpo também

modificaram os rumos e as perspectivas: adentrei no movimento Hip-Hop por meio do *freestyle*, participando de mais eventos, deixando de lado o âmbito coreográfico e focando no improviso.

A partir do meu contato com Rufino, compreendi que as frestas são lugares de criação. Entrei em contato também com D’Alva e a complexidade do Hip-Hop. No entanto, foi no 1º semestre de 2023, durante a disciplina “Comunicação nas Biopolíticas Contemporâneas: comunidades, alianças, assembleias e a constituição coletiva de formas possíveis de vida”, de Christine Greiner, que pude olhar para o Hip-Hop de uma maneira completamente diferente.

O Hip-Hop são as rimas que denunciam realidades e alcançam lugares de destaque nas paradas ao redor; são as danças afrodiaspóricas que improvisam as angústias de um corpo político. E também é muito mais: é uma comunidade que se modifica de forma constante para continuar a viver coletiva e individualmente.

Falar sobre cultura Hip-Hop, portanto, não se refere apenas aos elementos que a compõem – MC, DJ, grafite e *breaking*. Acredito que a discussão sobre o quinto elemento,¹ que seria uma ideia de “consciência” desse sujeito que age artisticamente na cidade, traga justamente esse caráter político e de ação que está englobado nessa cultura.

O que percebi ao longo do mestrado e pretendo transmitir com a pesquisa é que a reflexão sobre Hip-Hop precisa levar em consideração que essa cultura representa uma complexidade de processos artísticos e de dinâmicas de vida para com a cidade. Mais ainda: é uma cultura que se manifesta em comunidade, em acontecimentos que tomam conta de locais e que interditam passagens, dando protagonismo aos presentes.

Rodas de rimas, batalhas de *breaking*, coletivos de grafite e eventos diversos do universo Hip-Hop mostram uma parte dessa diversidade formadora do movimento – e como ele só é possível, de fato, pela junção de pessoas que querem se expressar por meio dessa cultura.

Quando analisamos, podemos dizer que fazer parte dessa cultura pode, inclusive, não ter sido uma escolha – mas uma contingência, algo inesperado que possibilitou provar sua existência. Corpos postos às margens da sociedade fazem do Hip-Hop a forma de ação e de experimentação de uma nova perspectiva de vida e de expressão quando, muitas vezes, não há alternativas. No entanto, não é algo planejado.

Pensar em Hip-Hop é, desta maneira, pensar no fazer político de forma que as experiências individuais se potencializam em coletivo, colocando o corpo em movimento. Não

¹ MENDES, Gabriel Gutierrez; NEIVA, Gabriel Chavarry. O rap na cidade: O “Quinto Elemento” e as Rodas de Rima do RJ. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, SP, v. 7, n. 14, 2019. DOI: 10.22484/2318-5694.2019v7n14p199-219. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3427>. Acesso em: 23 mai. 2023.

se trata da formação de uma comunidade que exclui as experiências individuais, mas de sujeitos que se encontram e partilham vivências que, sentidas no corpo, precisam ser expressas também por ele – encontrando, nas particularidades, uma unidade.

Esses corpos que caminham juntos, em comunidade, são entendidos ao longo desta dissertação enquanto corpomídias (Greiner; Katz, 2015). Esse conceito, construído continuamente pelas autoras, esboça também um corpo incessante que vibra e se constitui enquanto constitui o que está ao seu redor. Longe de ser um recipiente passivo ou algo que é definido a priori, ele é instável e ininterrupto, sendo desenvolvido à medida que se desorganiza pelas interações com o mundo.

Em *Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação, Política* (2015), as pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner explicam o entendimento do corpomídia a partir de uma lógica de conexões e de uma transitoriedade:

Nossas pesquisas insistem em uma perspectiva que descarta todas as formas de entendimento do corpo como o de um recipiente no qual se despejam conteúdos para apresentá-lo como um resultado sempre transitório dos processos de coevolução que pautam a vida na Terra. A coleção de informações que dá nascimento ao corpo humano o faz quando se organiza como uma mídia dos processos sempre em curso desta organização – daí a transitoriedade da sua forma (Katz; Greiner, 2015, p. 13)

Agindo processualmente por meio do Hip-Hop, esses corpos se mantêm em deslocamento. Sugiro, justamente, que tal locomoção seja uma estratégia para não se deixar capturar pelas normas ou continuar a encontrar as frestas que dão o espaço da ação: para haver comunidade, precisa haver movimento.

É essa desestabilização e essa descontinuidade que agregam pessoas em grupos cuja finalidade não há: é pelo motivo de continuar existindo, vivendo e sobrevivendo. Provando para si, para o grupo e para a sociedade que estão vivos. São comunidades que, por estarem em constante movimento, desviam de uma opressiva hegemonia cultural e social e, através de um contínuo vir a ser, fazem política.

No entanto, manter-se em movimento não é simples – pelo menos não para todos. Corpos pretos, periféricos, gordos, LGBTQIA+ e do Hip-Hop (assim como diversos outros que são excluídos do centro de discussão política e sociocultural) precisam criar estratégias para desviar – ou combater – forças políticas que oprimem e que preferem considerá-los vidas não vivíveis (Butler, 2019), passíveis de serem esquecidas ou aniquiladas.

Os sujeitos que se unem, portanto, reúnem também diversas vivências que envolvem violência e opressão social, ou até mesmo situações de precariedade e de sufocamento político, em que parece não haver espaço para se mexer. No entanto, nessas situações, algo cria uma

faísca – uma potência que une esses corpos e suas reivindicações. Nessa própria descoberta, cria-se espaço para a ação. É um fazer político em processo, em que, no próprio pensar sobre a existência, cria-se o espaço para movimentar esses corpos em conjunto.

Conforme explica Tsing (2022), as comunidades podem se formar nas ruínas: quando não há mais o que fazer, algo é ativado e cria uma potência que gera o movimento e, assim, as comunidades. As pessoas, as plantas e até os cogumelos passam a se juntar, se mexer, migrar: movimentos estratégicos que os mantêm em movimento e, portanto, vivos. E pelo mais urgente desejo de continuar a viver, permanecem juntos, sobrevivendo em um continuum.

A ruína de Tsing é o momento em que parece que todas as forças já foram manifestadas e que o que resta é aguardar o fim. No entanto, quanto mais estudo e escrevo esta dissertação, mais parece que o que aparenta ser o final é, na verdade, o princípio de muitos movimentos geradores. Quando o corpo se vê ameaçado de extinção, pode haver a ativação de uma potência até então desconhecida e quase magnética: este corpo vira um conjunto de corpos que, em um quase perfazer, encontram-se em comunidade.

Considerando o contexto de surgimento do Hip-Hop, assim como sua forma de atuação em coletivo e suas diversas manifestações que surgem e se transformam ao longo das décadas, a principal questão desta dissertação é: quais são as estratégias políticas para que o Hip-Hop, enquanto comunidade, mantenha-se em movimento?

É a partir do entendimento do Hip-Hop enquanto uma prática de existência coletiva que proponho a reflexão sobre os deslocamentos, atuações pelas brechas e ativações políticas que esses corpos realizaram e continuam a realizar para que continuem a existir e a desestabilizar o seu entorno.

Para trazer essa reflexão, foi necessário dividir a dissertação em três momentos: o contexto histórico; a teoria e os autores para pensar sobre as estratégias do Hip-Hop; e, por fim, o diálogo entre vivências da autora, entrevistados e teorias para pensar no futuro do Hip-Hop.

A primeira parte é uma pequena trajetória genealógica do Hip-Hop. É importante considerar que lidar com histórias pode permitir uma estratégia para a comunidade permanecer unida e em movimento.

Ao lembrarmos os acontecimentos que levaram à implosão do Hip-Hop e à sua continuidade, entendemos não só o contexto sociocultural da época, mas o fio histórico que permitiu que essa comunidade pudesse se juntar ali, naquele momento, no Bronx. Dessa forma, o primeiro capítulo desta dissertação apresenta o contexto histórico que possibilitou a congregação de diversas pessoas que resolveram agir socialmente pelo Hip-Hop e, em especial, pelo *breaking*.

Conforme explicado no início, não há comunidade se não há movimento. E para que o *breaking* continue a criar e manter suas comunidades, precisa haver desestabilização e mudanças na roda. Portanto, quando a dança chega às Olimpíadas de Paris como esporte, há uma série de questionamentos e reflexões que trazem à tona o caráter comunitário e político do Hip-Hop. No entanto, antes de analisar os acontecimentos presentes, é preciso olhar para a trajetória que tornou isso possível.

Dessa forma, chego à segunda parte desta dissertação: as teorias e os autores para pensar sobre as desestabilizações políticas e as estratégias para a comunidade do Hip-Hop se manter em movimento.

Analiso como *breaking* se mantém em movimento, por exemplo, fazendo do espaço público um espaço de verdadeiro uso do público; transformando ambientes de passagem em um ambiente de ficar, nem que seja por alguns momentos, para uma política performática (Butler, 2019).

Também disserto sobre como a comunidade do Hip-Hop continua a desestabilizar as estruturas ao trabalhar nessa constante forma de aparecimento e desaparecimento, movimentando-se também pelas frestas (Rufino, 2019) que não são dadas, mas encontradas pelos caminhos sinuosos e ruinosos. Nesses vazios, encontra-se a potência para que o corpo dance, faça, refaça, mude, transforme, quebre em mil pedaços para juntar os cacos em outras figuras. São essas frestas que representam a possibilidade de o corpo *breaker* fazer acontecer.

A terceira parte desta dissertação é um diálogo de experiências pessoais e estudos sobre os caminhos possíveis para o Hip-Hop. Chego às Olimpíadas e aos diversos debates que surgem ao incluirmos uma experiência política coletiva no ambiente neoliberal olímpico.

No entanto, ao mesmo tempo em que comento esse acontecimento da chegada aos Jogos Olímpicos, não deixo de relacioná-lo a experiências pessoais minhas e entrevistas com dançarinos e pessoas da cena Hip-Hop. Afinal, a entrada nas Olimpíadas não pode ser considerada um “fim” ou um “objetivo alcançado”, mas parte de um processo de criação e de transformação.

Dessa forma, ao traçar as possibilidades de caminhos para o Hip-Hop na terceira parte desta dissertação, não focarei apenas nas Olimpíadas. Caso contrário, consideraria tal aspecto da cultura a única perspectiva para onde ela pode ir – e desconsideraria uma série de experimentações coletivas e políticas que também estão acontecendo em paralelo à cena olímpica.

Evidencio a importância da terceira parte também enquanto um registro escrito de uma pequena parte da minha pesquisa prática, como as participações em eventos e diálogos com a

comunidade Hip-Hop. Tais experiências que possibilitaram a realização deste mestrado culminaram na minha primeira participação em uma batalha de Hip-Hop, também registrada nesta dissertação e importantíssima para o entendimento corporal da cultura.

1 DESCOBRIR QUEM EU SOU E DE ONDE EU VIM: A POTÊNCIA DO PASSADO

Em toda a sociedade escravista, os senhores procuravam erradicar a memória dos escravos, ou seja, eliminar todas as evidências de uma existência anterior à escravidão. Isso aconteceu tanto na África quanto nas Américas. Uma escrava sem passado não tinha uma vida para vingar. Não havia tempo a ser perdido com saudades de casa; (...) A dor de tudo o que havia perdido não se agitava no peito e a fazia senti-lo apertado. (Hartman, 2021, p. 196)

Falar sobre Hip-Hop enquanto movimento criado coletivamente é saber que houve um antes. É saber que não aconteceu ao acaso e de repente, do nada, em um surgimento espontâneo, uma coincidência do destino que uniu pessoas que passariam a ser chamadas de participantes do movimento Hip-Hop.

Para existir coletivamente, há um contexto que une essas pessoas. Partindo de manifestações afro-americanas, por exemplo, o contexto da escravidão é inegável nesta trajetória.

Quando milhões de negros e negras são retirados à força de seus lares e fazem uma viagem transatlântica para chegar a um novo continente, há um processo que não só os destitui de sua terra natal, mas de sua própria identidade individual e coletiva.

Além da própria desumana viagem de ida para as Américas, uma série de práticas é realizada pelos traficantes de escravizados para torná-los pessoas sem história e sem ter para onde voltar. E diversas tentativas, infelizmente, têm êxito.

Saidiya Hartman (2021) é certa quando fala desses processos de apagamento do passado pelos quais os escravizados passam, na tentativa de minar sua potência coletiva de agrupamento e identificação. Para que as pessoas não se agrupem e não se rebelem, para que não encontrem o caminho de casa e, mais do que tudo, para que acreditem que nem há casa para onde voltar.

O escravo parecia a única pessoa que deveria desconsiderar o próprio passado. A princípio, isso me surpreendeu. Por que aqueles que perderam estariam mais inclinados ou suscetíveis a esquecer? (...) Em toda sociedade escravista, os senhores procuraram erradicar a memória dos escravos, ou seja, eliminar todas as evidências de uma existência anterior à escravidão (Hartman, 2021, p. 196)

O passado é apagado para que, conforme esses escravizados se veem ocupando um lugar outro, não possam identificar uma genealogia que os relaciona. Para que não estabeleçam relações e não sugiram novas formas de pensar sobre uma prática em comunidade.

Por isso, começo esta dissertação assegurando, assim como outras pesquisas (ex.: D'Alva, 2014; Dias, 2019; Rose, 2021; Chang, 2021), que o passado, quando se trata da cultura

Hip-Hop, não seja esquecido. Dessa forma, acredito que a potência desses corpos ganha força para agir coletivamente no presente nas mais diferentes formas.

A história do Hip-Hop são muitas. A cultura Hip-Hop são muitas. É a cultura que começou com o encontro de diversas culturas, despontou com uma festa de bairro no Bronx, transformou-se na cultura das batalhas de rua, do *breaking*, da ascensão nos comerciais, dos dançarinos brasileiros influenciados pelas manifestações nacionais. É uma cultura em constante transformação, transição e mutação. O Hip-Hop são os quatro pilares que os constituem – *breaking*, MC, DJ e grafite –, assim como é a representação de um estilo de vida, é uma forma política de se posicionar e posicionar o corpo diante do mundo.

Para entender essa trajetória das várias culturas Hip-Hop, partimos de um momento-chave: a década de 1970 em Nova York. A cidade norte-americana, no final dos anos 1970, vivia uma efervescência cultural. Principalmente nos bairros postos à margem do centro produtivo, como o Bronx, havia um diálogo entre pessoas latinas, afro-americanas e jamaicanas – todas em um contexto de vulnerabilidade econômica e social.

No Bronx, conforme explica Roberta Estrela D’Alva, a escassez de políticas sociais e a mudança demográfica decorrente principalmente do deslocamento de pessoas para a construção da Cross Bronx Express levaram ao aumento do crime e da violência (D’Alva, 2014). Na exposição “In the South Bronx of America”², o fotógrafo Mel Rosenthal retratou como, devido ao abandono e à desvalorização dos imóveis no bairro, diversas residências eram incendiadas para os donos receberem o seguro. Mas, em meio ao fogo e ao abandono estatal de um distrito, o Hip-Hop foi a resposta.

² A exposição das fotografias de Mel Rosenthal aconteceu entre 7 de maio de 2016 e 8 de janeiro de 2017, no Museum of the City of New York. A chamada para a visita ainda está no site do museu: “A década de 1970 marcou o início de um período tumultuado de declínio no sul do Bronx, provocado pela perda de empregos na indústria, reduções nos serviços municipais, queda acentuada nos valores das propriedades, um êxodo em massa de seus residentes e incêndios criminosos desenfreados. O fotógrafo Mel Rosenthal (n. 1940), que cresceu no sul do Bronx, estava determinado a dar uma face pública e uma voz àqueles que foram deixados para trás pela evolução da área. In the South Bronx of America apresenta imagens tiradas por Rosenthal no auge da devastação da área, com foco nos residentes resilientes que se recusaram a abandonar seus bairros”. (IN the South Bronx of America – Photographs by Mel Rosenthal. **Museum of the City of New York**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.mcnyc.org/exhibition/south-bronx-america>. Acesso em: 21 abr. 2024.)

Figura 2: Fotografia feita por Mel Rosenthal no Bronx.



Fonte: Rosenthal, Mel, 2001.³

Entre as décadas de 1960 e 1970, as gangues dominavam o Bronx. Mesmo que elas já existissem nos Estados Unidos desde muito tempo antes – a exemplo das organizações criminosas de máfias, como a “Família Matranga”, presente em Nova Orleans já nos anos 1860 –, foi um momento que chamou a atenção principalmente da mídia e da força policial. Apesar de serem grupos extremamente violentos, eles também proporcionavam um senso coletivo e uma ajuda para os moradores do bairro abandonado:

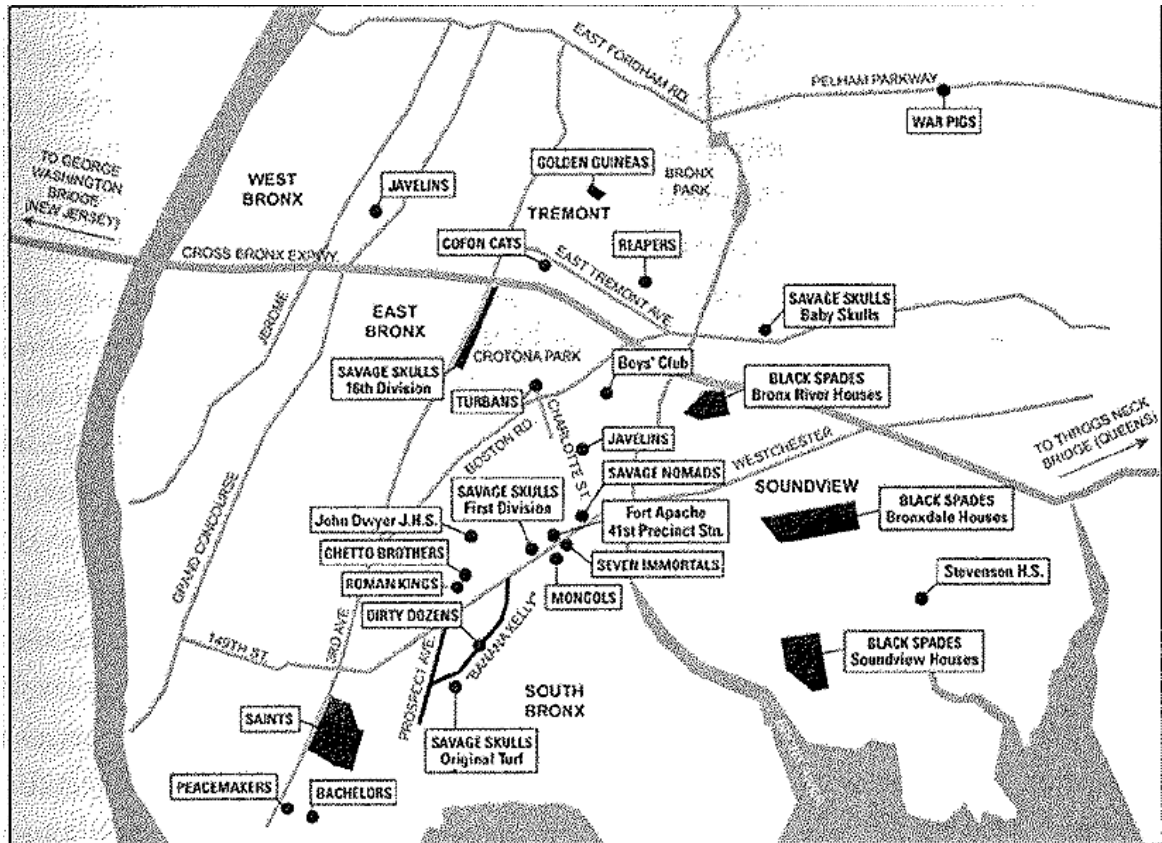
Ao final de 1960, a polícia e a mídia percebeu que as gangues haviam dividido o Bronx. Eles estimavam que havia uma centena de gangues diferentes alegando 11 mil membros. Os integrantes das gangues achavam os números baixos. Para crianças imigrantes deixadas sozinhas o dia todo, crianças adotadas fora do sistema, meninas fugindo de ambientes abusivos, e milhares de outros no Bronx abandonado, as gangues davam abrigo, conforto e proteção. Mas elas também atacavam os fracos: os idosos, traficantes e viciados em drogas, donos de lojas e jovens sem filiações. (Chang, 2021, p. 5)

Os grupos, formados principalmente por adolescentes e jovens, dividiam-se em territórios e determinavam quem podia – ou não – andar em determinado quarteirão do bairro. No entanto, em 1971, o assassinato de Black Benji, um mediador de conflitos, fez

³ QUANDO o Bronx era “zona de guerra”: a selvagem Nova Iorque dos anos 1970. **Idealista/News**, 19 jul. 2016. Disponível em: <https://www.idealista.pt/news/imobiliario/internacional/2016/07/19/31134-quando-o-bronx-era-zona-de-guerra-a-selvagem-nova-iorque-dos-anos-1970>. Acesso em: 02 mai. 2022.

representantes de 42 gangues do Bronx assinarem um tratado de paz. O conflito continuou, mas esse acordo possibilitou a explosão do Hip-Hop. Isso porque Black Benji fazia parte do influente Guetto Brothers (inicialmente uma gangue e depois uma organização em prol da comunidade) e porque sua mãe, Gwendolyn Benjamin, fez questão de que não houvesse vingança (Chang, 2021, p. 10).

Figura 3: Gangues no Bronx entre 1970 e 1973.



Fonte: Mizota, Sharon, 2005.⁴

Com a morte de Black Benji e o acordo, houve uma pausa da violência e os integrantes das várias gangues puderam, finalmente, circular pelo bairro. Nas festas de rua, chamadas *block parties*, o Hip-Hop foi surgindo aos poucos e celebrando a vivência e a vida de toda uma comunidade excluída dos poderes do Estado, que, mesmo adotando uma política de morte (Mbembe, 2014), não foi capaz de impedir a emergência desses corpos que reivindicavam o espaço como público. Corpos políticos que fugiam – e ainda o fazem – das garras normativas e autoritárias do Estado.

⁴ CHANG, Jeff. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. 1. ed. Nova York: Picador, 2005.

“Necropolítica” é o termo cunhado por Mbembe (2014) para explicar justamente a política de morte realizada por um ser soberano, como o Estado. Ao exercer controle sobre a mortalidade por meio da restrição de políticas públicas, como saneamento básico e acesso à saúde, o Estado determina quais populações importam e quais devem morrer. O que aconteceu no Bronx – e o que continua a ocorrer em diversos estados e bairros espalhados pelo Brasil – é precisamente a morte sendo usada pelo poder público como manutenção dessas populações desimportantes. No entanto, quando a comunidade percebe tal estratégia e quebra o ciclo de violência instigado pelo Estado, abre-se espaço para diferentes potências.

Em 11 de agosto de 1973, aconteceu o que é considerado por muitos o marco do surgimento do Hip-Hop. Segundo Araújo (2021),⁵ para marcar o retorno do ano letivo, o DJ Kool Herc (Clive Campbell) e sua irmã Cindy Campbell organizaram uma festa na avenida Sedwick, 1520, Bronx, em Nova York, para dançarem e se reunirem ao redor de um sistema de sons extremamente potente – um dos mais incríveis da região.

É importante citar que a festa não é um símbolo do Hip-Hop por ser a primeira realizada na época, mas por ter sido memorável. Isso se deu, principalmente, pelo *soundsystem* de Kool Herc, que veio com a família da Jamaica (Chang, 2005), onde a tradição dos paredões de caixas de som já era conhecida.

Uma série de fatores fez a festa e, mais especificamente, Kool Herc terem a importância para o Hip-Hop que têm hoje em dia. O fato de Cliff Campbell (pai de Clive e Cindy) ser colecionador de discos e patrocinador de um grupo de R&B – portanto, ter acesso ao sistema de som – possibilitou que o DJ fizesse experimentos com o equipamento e compreendesse, ao longo da realização de eventos, que era possível fazer *remixes*.

Com o passar do tempo, Kool Herc também percebeu que uma parte da música era mais interessante para chamar os presentes para a dança: os *breakbeats* (momento em que a percussão é evidenciada). Esse estilo de *DJing*, construído com a direta influência jamaicana e a experimentação nas festas, tornar-se-ia um dos pilares do Hip-Hop.

A música e, principalmente, esse intervalo do *break* tocados repetidamente nos *remixes* proporcionados pelos DJs possibilitaram o início do que seria posteriormente chamado de *breaking*. Nesse momento de auge da música, os dançarinos faziam diversos passos e se divertiam, muitas vezes animando as pessoas que estavam no local e, outras vezes, fazendo uma

⁵ ARAÚJO, Mateus. 11 de agosto de 1973: 48 anos atrás nascia o Hip Hop no Bronx. **Rap Dab**, 2021. Disponível em: [https://www.rapdab.com.br/2021/08/11/11-de-agosto-1973-nascimento-do-hip-hop/#:~:text=11%20de%20Agosto%20de%201973%3A%20Kool%20Herc%20e%20sua%20irm%C3%A3,da%20letra%20\(os%20breaks\)](https://www.rapdab.com.br/2021/08/11/11-de-agosto-1973-nascimento-do-hip-hop/#:~:text=11%20de%20Agosto%20de%201973%3A%20Kool%20Herc%20e%20sua%20irm%C3%A3,da%20letra%20(os%20breaks).). Acesso em: 2 mai. 2022.

espécie de competição um com o outro para ver quem se movimentava melhor. A teoria é que o nome *breaking* venha justamente disto: os dançarinos que iam para a pista no momento de percussão evidenciada da música eram chamados pelos MCs e pelo público de “*break-boys*” e “*break-girls*”, termos que mais tarde foram encurtados para “*b-girl*” e “*b-boy*”. A palavra, com o tempo, também teria se transformado no nome da dança.

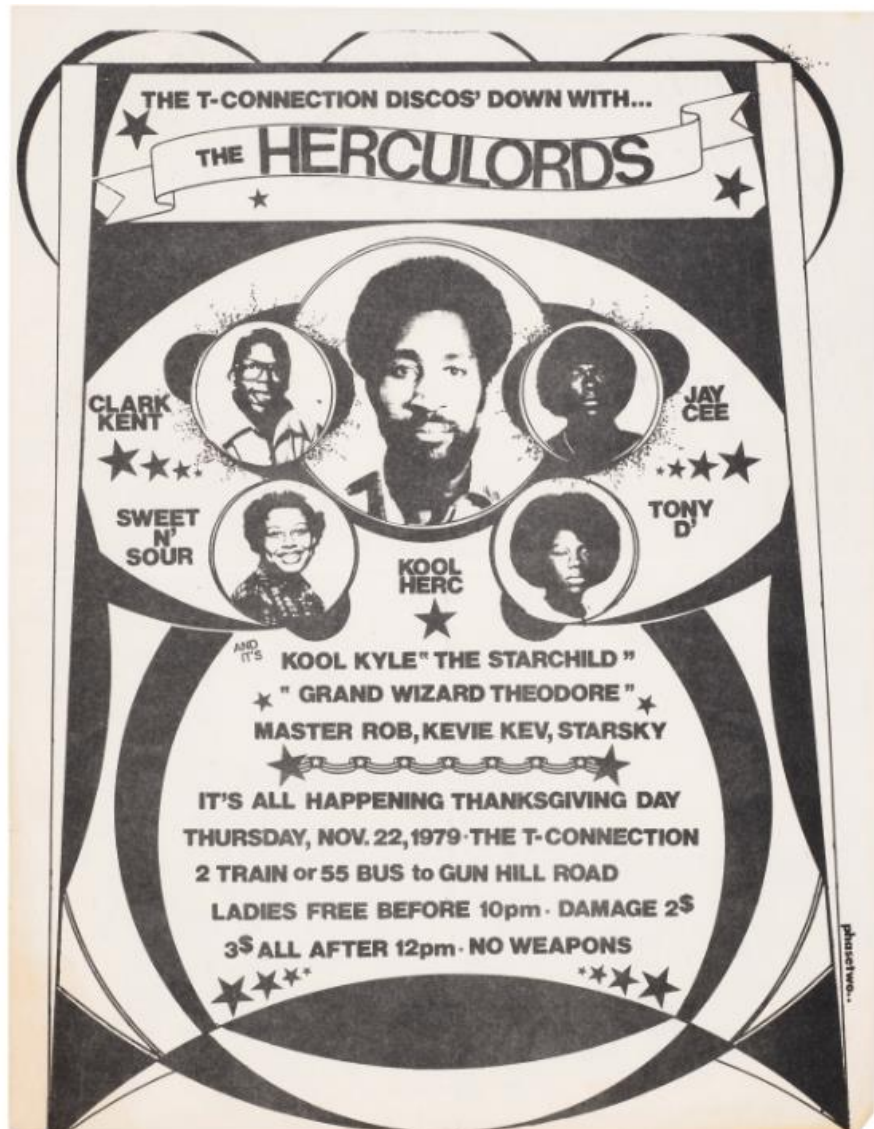
O importante, contudo, é compreender que as festas foram as responsáveis pelo início do *breaking*, esse gênero de dança que é, precisamente, um dos pilares do Hip-Hop e carrega em si a coletividade, assim como a competitividade das *crews*.

No entanto, as danças das festas não eram apenas desenvolvidas para um lado complexo e explosivo. Os eventos levaram também à criação dos passos sociais. Essas danças eram (e ainda são) produzidas socialmente, em especial em festas ou situações de reuniões. Considerados por muitos o fundamento do Hip-Hop, esses passos são curtos e não priorizam a execução, mas o processo coletivo das movimentações realizadas nas festas. Apesar de ainda não se tratar da dança *breaking*, esses passos sociais representam a noção de coletividade atrelada à dança no Hip-Hop, assim como estabelecem essa relação íntima com a música e as festas em um espaço livre que não prioriza a competição. David Ferreira Vieira explica parte das características desses passos (ou danças) sociais no TCC “Hip Hop Dance: vocabulário poético e possibilidades de criação”:

Essas danças sociais são danças com passos considerados fáceis para que todos que estavam nas festas conseguissem executá-los, não se trata de coreografia, e sim de passos dançados livremente, e muitas vezes apenas um passo é executado até o fim da música. Muitos desses passos estão inseridos hoje em diferentes estilos das Danças Urbanas. Henrique Bianchini diz que todos os estilos têm referência direta ou indireta na cultura, música e dança funk. (Ferreira, 2018, p. 18)

O jamaicano Kool Herc, durante as festas, também pegava o microfone para animar o público e chamá-lo enquanto a música tocava. No entanto, ao lado do DJ, quem tomou o posto como um dos “primeiros MCs” (Mestre de Cerimônias) da história do Hip-Hop foi Coke La Rock.

Figura 4: Fotografia de *flyers* anunciando festas dos Herculords.



Fonte: Site da empresa Christie's.⁶

Ainda na década de 1970, quando as *block parties* e as *jams* aconteciam nos quarteirões e casas do Bronx com o incrível *soundsystem* de Kool Herc, o DJ resolveu formar um time. Ao lado de La Rock e outros nomes, como Timmy Tim e Clark Kent, ele criou a *crew* Herculords para dar as melhores festas do bairro. Formada por DJs, MCs e, inclusive, dançarinos, eles faziam os eventos acontecerem e marcarem a todos. Em sua autobiografia, Sharon Green (que ficou conhecida posteriormente como Sha-Rock, a primeira MC) se lembrou da sensação de ir às festas e ouvir Coke La Rock e Timmy T rimarem:

⁶ A empresa Christie's vendeu cinco *flyers* que anunciavam a presença da *crew* Herculords por USD4,410 em 18 de agosto de 2022, conforme consta em seu site. (CHRISTIE'S. Christie's. Disponível em: <https://onlineonly.christies.com/s/dj-kool-herc-birth-hip-hop/five-1979-1985-herculords-flyers-various-artists-77/158166>. Acesso em: 21 abr. 2024.)

“*The Sounds that you hear is def to your ear... have no fear ‘cause Herc is here.*”
 (...) Eu quase perdi a minha cabeça. Apenas fiquei atrás das cordas, chocada e maravilhada como se alguma coisa tivesse me atropelado. Não consigo explicar. Eu ia voltar a outra festa do Herc. (JACKSON, 2010, p. 63, tradução minha)⁷

O grafite, apesar de ser uma manifestação com registros desde o Império Romano,⁸ renasceu na década de 1970 em Nova York. As marcas nos muros feitas principalmente por tintas *spray* aconteciam em meio à efervescência cultural das festas de bairro, fazendo parte do *lifestyle* do Hip-Hop e sendo consideradas um dos pilares da cultura. Conforme afirma D’Alva (2014), alguns dos primeiros grafites da era Hip-Hop nos Estados Unidos eram *tags*, uma espécie de assinatura. Enquanto diversas políticas públicas proporcionavam o isolamento de comunidades, o grafite ousava conquistar o espaço público, assim como iniciar uma busca por reconhecimento:

Marcar o lugar de onde se veio (rua ou bairro), juntamente com o uso de um nome, tornou-se uma forma de afirmação e obtenção de reconhecimento. Um claro exemplo disso são as *tags*, assinaturas feitas com tinta ou sprays consideradas os primeiros grafites, que proliferaram por toda a cidade de Nova York entre os anos de 1970 e 1980. (D’Alva, 2014, p. 7)

Conforme explica a autora, o grafite foi o primeiro elemento da cultura Hip-Hop a sair dos bairros afastados e ganhar o centro da cidade – principalmente a partir do trem. O meio de transporte era amplamente grafitado no seu interior e exterior, levando a cultura ao centro urbano.

No entanto, o grafite não era muito bem-visto pela sociedade e pelos políticos – muito pelo contrário. Assim como em outras manifestações artísticas, havia represálias; mas o que as autoridades não sabiam na época é que elas só ajudariam a ampliar e desenvolver ainda mais o grafite e a cultura Hip-Hop:

Sempre que políticos e burocratas tentaram eliminar o grafite, seja cobrindo tags na rua ou repintando toda a frota de 6.800 carros do metrô, ele voltava mais forte. Isso apenas dava aos adolescentes uma tela em branco – e incentivava ainda mais crianças a tentarem também. Cada “buff” lançava uma nova explosão de estilo: mais quantidade, mais qualidade também.

Letras caseiras desenvolveram linhas, cores, padrões, realces, profundidades, sombras, setas. Os nomes foram borbulhados, gangsterizados, mecanizados. Letras dissecadas, bissectadas, seccionadas transversalmente, fundidas, abauladas, curvadas, mergulhadas, cortadas, lascadas e desintegradas (...). (Chang, 2021, p. 43)

⁷ JACKSON, Sharon “Sha-Rock”; BROWN, Iesha. **Luminary Icon: The Story of The Beginning and End of Hip-Hop’s First Female MC.** Atlanta, Georgia, EUA: Pearly Gates Publishing, 2010, p. 63.

⁸ Arqueólogos apontam para os grafites de Pompéia como importantes registros do cotidiano dos cidadãos romanos. Tendo os muros da cidade como suporte, os grafites funcionavam de diferentes formas: decoração para os muros e casas, jornais para informar os cidadãos, anúncios e até slogans eleitorais. (RODRÍGUEZ, Alfredo Maceira. Dos Grafiteiros de Pompéia aos pichadores atuais. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 29, 2004.)

Vale ressaltar que não há uma sequência cronológica exata para o surgimento de cada um dos quatro pilares do Hip-Hop – DJ, MC, grafite e *breaking*. Eles surgiram em conjunto em meio a uma necessidade política de reconhecimento e ao entendimento de que o Estado deixava uma fresta a ser preenchida e rascunhada pela potência criativa em desenvolvimento (Rufino, 2019).

Conforme explica o autor de *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), tais práticas transgressoras surgem do combate às violências coloniais que permanecem na sociedade. Elas são responsáveis não apenas por subverter a estrutura, mas atuar nas fissuras do colonialismo. O Hip-Hop atua como esse movimento que não nega a existência do controle autoritário que continuou a explorar e subjugar populações no continente americano mesmo após o fim do escravismo. A cultura que surgiu no Bronx representa uma possibilidade outra de existência. Assim como o pesquisador pontua ao falar sobre Exu, o Hip-Hop “não só simboliza, como é, em suma, um princípio e potência de descolonização” (Rufino, 2019, p. 38-39)

O colonialismo produziu violências indelévels em todos nós, porém, o seu projeto de ser um paradigma hegemônico monocultural e monorracionalista apresenta fissuras, fraturas expostas, hemorragias, sangrias desatadas. Mesmo tendo as sabedorias dos grupos tidos como subalternos operado golpes de forma astuta nas estruturas coloniais, o intenso investimento na formação dessa engrenagem moderna fez com que, até os dias de hoje, permaneça a dimensão do contínuo colonial. Não creio na redenção colonial, aposto na fresta, defendo que há outros caminhos possíveis. Contudo, essas possibilidades, para se manterem operando na luta por justiça cognitivas/sociais, terão de atravessar o contínuo colonial, terão de emergir como ações de transgressão e resiliência. (Rufino, 2019, p. 37)

O *breaking*, considerado o quarto pilar do Hip-Hop, também nasceu em meio a essa cultura explosiva, festiva, política e acontecimental. A dança surgiu influenciada por estilos de dança surgidos antes, como o *Brooklyn Rock*, nascido na década de 1960 inicialmente entre as gangues do bairro do Brooklyn. Simulando luta entre grupos, o *Brooklyn Rock* consistia em encenar “golpes” com movimentos fortes imitando socos, golpes de faca, tiros e mais. Com o tempo, o *Brooklyn Rock* deixou de ser vinculado às gangues, e um responsável por essa mudança foi Crazy Rob, que teria sido o pioneiro na produção de campeonatos do estilo de dança e incentivo aos jovens.

A dança *locking*, derivada do *funk*, também influenciou o surgimento do *breaking*. No final da década de 1960 e com o precursor Don Campbellock, a dança passou a dar ênfase aos punhos e braços em movimentos que remetiam o “trancar” e “fechar”. O *locking* se difundiu internacionalmente e, ao contrário do *Brooklyn Rock*, não precisou insistir no estatuto de dança – desde o início, os movimentos eram uma expressão artística “validada”, uma das primeiras entre as manifestações que viriam a modificar a dança realizada na época e aparecer em transmissões televisivas e comerciais, campeonatos e filmes.

Figura 5: Imagem do *trailer* do filme *Breakdance The Movie*.



Fonte: CLUB 1981, 2011.⁹

O *breaking*, que misturava a competitividade e a potência dos movimentos com a técnica, surgiu na mesma época. Muito diferente das outras danças, desenvolveu-se processualmente do encontro de culturas no Bronx, com músicas e movimentações praticadas por afrodescendentes, porto-riquenhos, jamaicanos e mais. As performances do cantor James Brown também são consideradas inspirações para o *breaking*. Acredita-se que a dança teve influência de artes marciais, manifestações africanas, movimentos de manifestações afrodiaspóricas, movimentos de ginástica e mais. Alguns dos primeiros *b-boys* da cena *breaking* que remetem à década de 1970 em Nova York são os Legendary Twins Keith e Kevin, Clark Kent, Wallace Dee, Cholly Rock, Dancin' Doug, Trixie, Sasa e mais.

O diálogo com a música, a expressividade e a coletividade é evidenciado desde o início. Com as festas de bairro realizadas no Bronx, nasciam formas despreziosas de competição de uma dança nomeada de "*burning*". Sem jurados, especificidades técnicas ou realização de eventos competitivos, o *burning* consistia em se expressar, por meio da música, com movimentos mais agressivos direcionados a alguém.

⁹ CLUB 1981. **Breakdance The Movie [AKA: Breakin'] Original Movie Trailer [1984]**. YouTube, 2011. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OtPUI2kxVN8>. Acesso em: fevereiro de 2023.

A “era *Burning*” é entendida como o início do que conhecemos como o *breaking*, quando, durante as festas de bairro, pessoas se enfrentavam com movimentos de ataque, mas sem se tocarem. Não eram sequências de passos planejados, mas uma forma de expressão.

Em entrevista à Norin Rad, Dancin’ Doung, um dos precursores do *breaking*, não caracterizou o *burning* como uma dança: “É o que as pessoas faziam para serem criativas e se separarem dos outros como bons dançarinos. Breaking era uma dança. Evoluiu para isso” (RAD, 2017, tradução minha).

Conforme explica o site The Breaks: A Breaking Encyclopedia¹⁰, a partir da fase *burning*, iniciou-se a primeira onda do *breaking*, extremamente relacionada com a música, de 1973 até 1979. Intensificou-se a relação entre dois dos quatro pilares do Hip-Hop: o *breaking* e o DJ. Vale lembrar que, mais tarde, Afrika Bambaata, fundador do reconhecido grupo Universal Zulu Nation, foi o primeiro a reconhecer o *breaking* como mais que uma dança, mas também a base para toda uma manifestação cultural. Ele estabeleceu os já citados quatro pilares da cultura Hip-Hop como elementos de uma manifestação de grande importância: DJ, grafite, rap e *breaking*.

Inicialmente, *b-boys* e *b-girls* dançavam músicas inteiras durante as festas, mas os DJs perceberam que a dança ficava mais intensa nos *breaks* das músicas (trecho em que a batida da música ganha evidência). Então o DJ Kool Herc “estendeu o break como uma resposta para os breakers. Em suas palavras, ele estava ‘observando o público’” (The Breaks, 2022, tradução minha).

Nessa primeira fase, os movimentos aconteciam, principalmente, com ênfase nos movimentos das pernas, incorporando elementos de *Charleston* e *Lindy Hop* – danças nascidas na década de 1920. Enérgicos e irreverentes, os dois estilos permitiam a dança em dupla e uniam as influências afro-americanas e um estilo em ascensão: o *jazz*.

Tratando-se especialmente do *Lindy Hop*, surgido no Harlem, as influências do *jazz*, sapateado e *Charleston* uniram-se em uma dança de movimentos swingados. O estilo também inclui acrobacias que podem ser mais relacionados aos impressionantes deslocamentos da dança *breaking*. Ambos os gêneros se baseiam no improviso e são incrivelmente complexos:

O Lindy Hop faz parte da tradição da “dança autêntica do jazz” (AJD), um termo de trabalho que melhor descreve o aspecto dançante do jazz quando era uma forma cultural unificada (Monaghan 2000). AJD surgiu da tradição da dança vernacular americana através do seu envolvimento único com a música jazz. Três outras categorias principais de dança completam esta tradição – sapateado rítmico, dança de caráter ou excêntrica e a linha do coro de jazz, juntamente com formas de dança social de salão associadas. Embora partilhe uma herança mista africana e europeia, estruturas rítmicas complexas e origem de artistas afro-americanos, o Lindy Hop distingue-se

¹⁰ BREAKING. **The Breaks**, [s.d.]. Disponível em: <https://thebreaks.org/articles/breaking.html>. Acesso em: 18 ago. 2023.

dos outros três pelas suas infinitas gradações de complexidade, que vão desde a mais “social” das danças sociais até um dos estágios mais dinâmicos e ritmicamente intrincados já criados. Apesar de manter uma acessibilidade estética pronunciada, o Lindy preserva dimensões enigmáticas, mesmo para os seus praticantes. (Monaghan, 2001, p. 124, tradução minha)

Também é preciso dar ênfase à dança realizada em círculos, que começou a ganhar popularidade neste período. A forma geométrica passou a determinar, muitas vezes, maneiras de batalhas ou de reuniões. “O círculo era formado ao redor (ou como uma antecipação) de batalhas ou de um dançarino (ou um grupo de dançarinos)” (The Breaks, 2022, tradução minha).

A primeira fase do *breaking*, além de consolidar o movimento, também possibilitou diversas mudanças, como o desenvolvimento da dança, passando a dar mais ênfase nos planos médio e baixo, com mais movimentos realizados no chão. Alguns passos foram desenvolvidos e realizados de novas maneiras. Além disso, o batalhar ganhou novas formas e novas técnicas: os contextos de batalha passaram a transformar o *breaking* nos anos seguintes.

Vale destacar movimentações como o “moinho de vento”, em que o dançarino rola o troco no chão enquanto gira as pernas no ar em um formato de “V”. Há também os *airflaire*, em que o *breaker* fica de cabeça para baixo girando o corpo ao redor do próprio eixo. É importante notar como tais movimentos acrobáticos são parecidos com os realizados na ginástica rítmica, que serviu de inspiração para essa dança, assim como artes marciais e outras manifestações.

1.1 Batalhas, *crews* e popularização

Diversas festas de bairro, assim como bailes, foram realizadas ao longo dos anos. Nelas, os quatro elementos se concretizavam como parte de uma cultura maior: o Hip-Hop. A cultura funcionava, muitas vezes, como alternativa para os jovens da época, que viviam nos bairros periféricos cercados pelo ambiente de gangues.

Contudo, o Hip-Hop e a dança *breaking* não se manifestavam apenas nesses eventos no formato de *burning*. Duas das principais características da dança *breaking* são a realização de batalhas nas ruas e os grupos de dançarinos, as já mencionadas *crews*.

Além das festividades, as batalhas de *breaking* podiam ser realizadas a qualquer momento sem grandes estruturas ou local determinado. Esse estilo é chamado de *cyphers* e, apesar de desenvolvido no princípio da dança, foi consolidado como uma das principais manifestações do *breaking* ao longo das décadas. As *cyphers* são, justamente, reuniões de dançarinos em que acontecem batalhas. Sempre em círculo, como a maioria das manifestações

urbanas e afrodiaspóricas surgidas nos EUA, as *cyphers* consistem em rodas nas quais um dançarino entra por vez para batalhar. No entanto, o formato das *cyphers* não tem jurados, vencedores ou regras estabelecidas. É um ambiente para a dança acontecer de forma livre.

Cyphers são círculos em que os breakers dançam em qualquer momento quando estão juntos, vai um após o outro com uma pessoa no cypher de cada vez. Esses cyphers podem-se formar em qualquer lugar - em festas, clubes e até mesmo ao ar livre. Os Breakers também chamam uns aos outros para a batalha num cypher, quando não houver limite de tempo ou um vencedor, mas apenas Breakers a lutar até que alguém decida que a batalha acabou. (Adelekun, 2022)

Mesmo estando no princípio do *breaking*, as *cyphers* são realizadas até a atualidade nos mais diversos contextos: reuniões casuais, prática de batalha após aulas de *breaking* ou *cyphers* realizadas em eventos de dança, antes ou depois de competições estruturadas.

Figura 6: Roda de dança durante o evento Master Crews, em novembro de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

O maior reconhecimento do *breaking*, contudo, veio pelas *crews*. Como explica o site The Breaks: A Breaking Encyclopedia, no final da década de 1970, ainda na primeira fase do *breaking*, muitos dançarinos deixaram a prática enquanto os MCs se popularizavam. Foi neste momento que as *crews* se fortaleceram: “Entre 1975 e 1979, as *crews* proliferaram-se, inclusive as misturadas e as porto-riquenhas” (Chang, 2005).

No entanto, vale lembrar que a época de ascensão do Hip-Hop foi, justamente, a época de declínio das gangues. Isso ocorreu devido ao já citado acordo de paz entre as organizações, que possibilitou uma pausa na violência e a realização de festas, além de iniciar um novo movimento: a transformação desses grupos que se protegiam e separavam em territórios em coletivos transeuntes que se manifestavam por meio da arte.

As energias jovens haviam mudado. As gangues começaram a se dissolver, os territórios estavam se desintegrando. A nova garotada que estava surgindo era obcecada por *flash, style, sabor*. Se as gangues um dia já deixaram as pessoas com medo de ficarem na rua, uma nova geração encontraria sua libertação em festas de bairro sob o sol da tarde ou ao luar da noite. Dê a eles um apocalipse e eles dançarão. (Chang, 2021, p. 14, tradução minha)

Na época da ebulição do Hip-Hop, os dançarinos se reuniam em grupos para praticar as danças – desde o *Brooklyn Rock* até o *breaking* – como uma forma de batalha por reconhecimento, assim como as gangues funcionavam na década de 1970 em Nova York. A manifestação artística foi uma forma diferente de ainda consumirem a cultura competitiva, mas fazendo-a sem a violência que ocorria antes. Ao ganhar mais popularidade, contudo, os grupos tornaram-se ainda mais importantes: eram a única forma de os interessados aprenderem as danças, já que as movimentações ainda demorariam a serem ensinadas em estúdios.

Uma das *crews* mais famosas de *breaking* é a Rock Steady Crew, criada no final da década de 1970 e cujos integrantes alcançaram visibilidade internacional participando de filmes como *Flashdance* (1983)¹¹ e dançando para a então rainha da Inglaterra, Elizabeth II. Outras grandes *crews* foram Mighty Zulu Kings, Dynamic Rockers, New York City Breakers, SalSoul, Air Force Crew, Crazy Commanders Crew, Starchild La Rock e Rockwell Association.

As *crews* foram muito importantes para popularizar a cultura Hip-Hop, assim como para modificar a imagem dos artistas na mídia. Vale dizer, contudo, que, na época da ascensão da cultura, as diferentes danças do Hip-Hop ainda eram noticiadas de forma mesclada, tanto pelos artistas do meio quanto pelas produções televisivas. Assim, grandes *crews*, como a Rock Steady Crew e a New York City Breakers, tinham dançarinos de diversas vertentes da cultura urbana – e que competiam sob uma mesma categoria de “*breaking*”, que hoje já se transformou.

¹¹ Lançado nos Estados Unidos em abril de 1983, o filme conta a história de Alex (Jennifer Beals), trabalhadora de uma siderúrgica que um dia vai a uma boate e decide ser dançarina profissional. Apesar de um grande sucesso até a atualidade, principalmente pela trilha sonora, o filme hoje em dia é tratado com mais complexidade devido à narrativa machista e fetichista e à maneira irreal que retrata o treino do dançarino.

Figura 7: Entrada da Evolution Kingz Crew durante a batalha da Master Crews, em novembro de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

O filme *Beat Street* (1984)¹², por exemplo, mostra uma batalha entre as duas *crews* e retrata como a dança, naquela época, não estava categorizada da forma que conhecemos hoje. Nas filmagens, estilos como *breaking*, *popping* e *locking* se misturam em uma única batalha – algo que, atualmente, está categorizado em diferentes vertentes, com diferentes *crews* por estilo de dança, por exemplo.

Na transição do *breaking* para o Brasil, essas mesclas também aconteceram, com diversos campeonatos de “*breaking*”, mas com dançarinos hoje categorizados como de *locking* ou de *popping*, por exemplo.

Apesar de inserido na cultura Hip-Hop, o *popping* surgiu na outra costa dos Estados Unidos – na Califórnia – e tem na sua formação diferentes técnicas, como o *boogaloo* e as contrações, além de outras influências. Por isso, quando o *breaking* foi utilizado como um termo “guarda-chuva”, abrangendo outras manifestações que estão inseridas na categoria das danças urbanas, excluíram-se as diferentes execuções, técnicas e histórias dessas respectivas danças.

¹² *Beat Street* (no Brasil, *A Loucura do Ritmo*) foi lançado nos Estados Unidos em junho de 1984 e é considerado um dos filmes de Hip-Hop mais influentes de todos os tempos. O longa-metragem apresenta alguns dos grandes nomes do movimento na época, como Kool Herc e Afrika Bambaataa.

É importante explicar que no início do movimento da cultura Hip-Hop não havia uma distinção definida entre todas as manifestações e gêneros, mas a forma como os movimentos foram anunciados e categorizados na mídia – principalmente por pessoas brancas – levou a essa confusão de categorização que permanece até a atualidade.

Tal problemática, que também aconteceu no Brasil, fez com que termos mais abrangentes fossem usados para nomear as várias danças que surgiam no contexto urbano independente de suas variadas técnicas influências. Certamente as palavras “*streetdance*” (no Brasil, dança de rua) e “*urban dances*” (no Brasil, danças urbanas) não são estranhas para os leitores desta dissertação.

Cabe aqui esclarecer que existe o hip hop cultura, hip hop music e hip hop dance, são três manifestações diferentes que estão ligadas. A Cultura hip hop traz o grafite, o break (b.boying), o MC (rap) e o DJ, os quatro elementos, a música hip hop vem da cultura hip hop, a dança hip hop porque é dançada na música hip hop, surgiram uma da outra, mas não são a mesma coisa, a dança hip hop (freestyle) é diferente do break, que é dançada com no break beat da música funk (...) Nos anos 80 foram lançados filmes com o tema dança de rua e cultura hip hop. O filme Break Beat chegou às telas do cinema e a dança break começa a ser praticada por todo o mundo. Nos filmes Breakdance, Breakdance II, não aparecia somente à dança break, também dançavam o locking, o popping, waving, porém tudo era chamado break. Isso acabou confundindo os adeptos da dança. A televisão também contribui para essa confusão ao chamar as danças de streetdance. (Colombero, 2011)

Vale dizer que tais nomenclaturas também carregam diversas problemáticas que devem ser levadas em conta. Conforme explicou Henrique Bianchini em entrevista à *Rolling Stone Brasil*, as categorias “guarda-chuva” não foram criadas por dançarinos para ajudarem na classificação das danças. Na realidade, elas serviram como ferramenta para facilitar a categorização simplista dessas diferentes manifestações. E, ao longo dos anos, essas terminologias foram se instaurando dentro da cultura Hip-Hop:

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’”, disse o professor e pesquisador (...) Nem todas tem relação direta com chão, rua, ou asfalto. Esse agravante da interpretação literal é o que aconteceu no Brasil e continua acontecendo em várias partes do mundo. Pessoas que entendem que dançamos na rua - e não necessariamente é verdade. Porém, por um outro lado, street não tem este histórico de ser uma palavra que é usada como substituto para tudo aquilo que vem de comunidades afro-diaspóricas. Então não carrega consigo esse estigma do racismo estrutural como carrega a palavra urban nos EUA. (Bianchini, 2020)¹³

¹³ BIANCHINI, Henrique. Como categorias ‘urbanas’ criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 29 jun. 2020. Entrevista concedida a Camilla Millan. 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: 17 mai. 2022.

Por isso, esta dissertação de mestrado, a partir deste capítulo, não usará o termo “urbano” ou “*streetdance*” para se referir às danças e manifestações que fazem parte da cultura Hip-Hop – e sugere que, para entender mais sobre as problemáticas dos termos guarda-chuva, leia-se a reportagem “Como categorias ‘urbanas’ criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo”.¹⁴ Publicada por mim na *Rolling Stone Brasil*, a matéria conta também com entrevistas feitas com Djenane Vieira (Mestre em Música pela UFBA e Doutoranda em Educação pela USP), Marcos Santos (etnomusicólogo que pesquisa as musicalidades negras da diáspora) e Hugo Oliveira (artista da dança, pesquisador, Gestor Cultural e Doutorando em Comunicação Social pela UERJ).

Em vez de utilizar termos gerais que apenas apagam as especificidades de cada música ou dança, opto por nomear as manifestações culturais do Hip-Hop a partir de seus devidos nomes, como *breaking* ou *popping*. Por vezes, quando quero me referir às diferentes culturas, chamo-as pelas suas origens decorrentes da migração forçada dos povos africanos na escravidão: afrodiaspóricas.

Apesar do inicial contexto de violência em que a cultura Hip-Hop surgiu, como o envolvimento com gangues e a competição por territórios, com os anos, o movimento buscou por reconhecimento enquanto pregava a não violência.

Conforme explica José Luiz Aidar Prado sobre o filósofo Vladimir Safatle em “Da antipolítica ao acontecimento: o anarquismo dos corpos acontecimentais” (2017), a partir dos anos 1960 e 1970, migramos para uma política de identidades no mundo capitalista na qual o reconhecimento assume o inegável papel de mecanismo central. Por meio dele, mudam-se os intuitos iniciais da cultura, assim como abrem-se possibilidades para novas formas de manifestações artísticas, trabalhos e monetização da arte.

No entanto, buscar reconhecimento e abrir-se para a visibilidade, creio eu, também pode implicar se render à lógica neoliberal, que vai de encontro com o próprio surgimento da cultura Hip-Hop.

Enquanto a cultura crescia, grupos de *locking* e *breaking* se apresentavam em programas e a cultura Hip-Hop era apresentada nas telonas por meio dos filmes *Flashdance*¹⁵ (1983), *Wild*

¹⁴ BIANCHINI, Henrique. Como categorias ‘urbanas’ criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo. *Rolling Stone Brasil*, São Paulo, 29 jun. 2020. Entrevista concedida a Camilla Millan. 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: 17 mai. 2022.

¹⁵ Lançado nos Estados Unidos em abril de 1983, o filme conta a história de Alex (Jennifer Beals), trabalhadora de uma siderúrgica que um dia vai a uma boate e decide ser dançarina profissional. Apesar de um grande sucesso até a atualidade, principalmente pela trilha sonora, o filme atualmente é tratado com mais complexidade devido à narrativa machista, fetichista e à maneira irreal que retrata o treino do dançarino.

*Style*¹⁶ (1983), *Breakin' and Enterin'*¹⁷ (1983), *Beat Street* (1984) e outros. É a chamada era da “breaksploitation” (exploração do *breaking*), quando os sistemas de produção de Hollywood incorporam o Hip-Hop aos filmes de ampla divulgação e comercialização:

O corpo hip-hop produzido nos filmes hollywoodianos se coloca como representativo do intercâmbio racial e cultural, indica a possibilidade de políticas de grupos progressistas e restringe estruturas de autoridade hierárquica da velha guarda [...] esses filmes produzem um corpo dançante de hip-hop mercantilizado que se tornou uma prática representacional padrão para a forma. Juntos, esses filmes inspiram um público global para o breakdance e estão inextricavelmente ligados à amplitude e escala do interesse dos jovens por essas práticas corporais. (Defrantz, 2014, p. 113, tradução minha)

Na época da realização desses filmes, conforme explica Defrantz, as produções se dividiam em alguns tipos. As primeiras davam ênfase à dinamicidade da cultura Hip-Hop, assim como à multiracialidade dos dançarinos, que atuavam fora das academias (a exemplo de *Breakin' and Enterin'* e *Wild Style*). Havia, contudo, os filmes que se aprofundavam na fórmula hollywoodiana, incorporando o espaço do palco, da performance e dos estúdios ao *breaking* (a exemplo de *Flashdance* e *Beat Street*).

À medida que Hollywood se apropriava do *breaking*, a cultura Hip-Hop e seus praticantes deixavam de representar o protagonismo de uma forma de confrontar a autoridade e os padrões vigentes na indústria cinematográfica.

Segundo Defrantz (2014), em vez de seguir com a linha disruptiva de colocar jovens negros no protagonismo de histórias de amor, as produções passaram a centralizar a história novamente em personagens brancos. Referindo-se às produções *Breakin'* (1984) e *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1984), o autor explica a mudança nas obras que retratavam a cultura Hip-Hop em Hollywood: “Os dois filmes de breaksploitation de maior sucesso do início dos anos 1980 apresentavam uma protagonista branca que chega à sua maturidade emocional e social através de seu encontro com a prática de hip-hop no sul da Califórnia” (Defrantz, 2014, p. 123).

Na mesma época em que os filmes de Hollywood faziam sucesso com passagens de dançarinos fazendo mortais em frente à câmera, outro fenômeno midiático atrelado à dança levou o Hip-Hop ao *mainstream*: os videoclipes.

Junção de música e vídeo, os clipes popularizavam músicas de bandas que, a princípio, podiam ser desconhecidas para muitos. Ainda, ajudaram a disseminar a cultura Hip-Hop e o

¹⁶ Considerado o primeiro filme de Hip-Hop da história, *Wild Styles* é um retrato do movimento na década de 1980. Apesar de muitos acreditarem ser um documentário, há um enredo fictício de um grafiteiro (interpretado pelo real grafiteiro Lee Quinones). O longa-metragem conta com participações como Grand Master Flash, Busy Bee, Lisa Lee, Double Trouble e Rock Steady Crew.

¹⁷ Lançado em 1983, é um documentário sobre a cena Hip-Hop em Los Angeles na década de 1980, especialmente a dança *breaking*. Inclui performances de Shabba-doo, Ice T e Boogaloo Shrimp.

breaking. Um exemplo é “Street Dance”, single de estreia do grupo Break Machine. Lançado em dezembro de 1983, o clipe – que mostrava os integrantes do grupo realizando diversos movimentos de *breaking* pelas ruas de Nova York – foi um sucesso internacional.

Outro fator importante para a popularização dos clipes foi a MTV. Nascida em 1º de agosto de 1981 nos Estados Unidos, a emissora com foco em transmitir videoclipes mudou o consumo e a produção de música à medida que ia se expandindo. Com ênfase no visual, músicos apostavam em clipes elaborados – muitos com coreografias que ficariam marcadas até a atualidade. Em dezembro de 1983, por exemplo, estreava na MTV o clipe “Thriller”, de Michael Jackson. Considerado um dos maiores videoclipes da história, o trabalho é considerado um marco para a transição da indústria musical, que passaria a se dedicar tanto aos vídeos quanto às composições.

Figura 8: Imagem do clipe “Thriller”, de Michael Jackson.



Fonte: Michael Jackson, YouTube, 2009.¹⁸

Quando se trata da dança, o clipe – que na verdade é um curta – também é um marco. Mistura de filme de terror, efeitos especiais, humor e muita coreografia, “Thriller” foi um dos primeiros clipes a trazer a característica cinematográfica para os videoclipes. No entanto, é a ênfase na coreografia – e o fato de ela ser executada pelo cantor – que salta aos olhos de quem assiste. Dançarino desde criança, Michael Jackson juntou as habilidades vocais com a da dança, tornando-se um artista completo e uma das caras desse novo formato de fazer música.

¹⁸ MICHAEL JACKSON. **Michael Jackson - Thriller (Official 4K Video)**. YouTube, 2009. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>. Acesso em: 14 março. 2024.

No entanto, é importante explicar também que há controvérsias quando se trata de Michael Jackson e dança – exemplo de como a cultura midiaticizada acaba disseminando informações erradas e prejudicando profissionais. Devido ao alcance dos videoclipes e apresentações de Jackson, a ele foi atribuída a invenção e autoria do famoso passo *moonwalk*. No entanto, a movimentação é mais antiga, e ele, como outras pessoas, precisou de aulas para conseguir executar o movimento e deixar com a sua personalidade. Jeffrey Daniel, integrante do grupo de R&B Shalamar, foi o primeiro a executar o movimento na televisão britânica e foi o responsável por ensinar ao artista. Em entrevista, ele explica que o *moonwalk*, na verdade, é o *backslide*, mas foi mudado de nome pelo cantor.

Michael queria o elemento do street dance nas performances e ele queria que eu trabalhasse com ele – isso é em 1980. Não foi até 1983 que ele fez publicamente no Aniversário de 25 anos do Motown (...) Só me incomodava no início porque é como eu danço, então eu iria para um clube, uma música boa tocava, eu dançava e alguém falava “ei, ele está fazendo Michael Jackson” (Shalamar, 2015)

Figura 9: Segmento de documentário em que Shalamar fala sobre o moonwalk e Michael Jackson



Fonte: Shalamar - Howard Hewett - Jeffrey Daniel - Carolyn Griffey, YouTube, 2015.¹⁹

¹⁹ SHALAMAR - HOWARD HEWETT - JEFFREY DANIEL - CAROLYN GRIFFEY. **Jeffrey Daniel of Shalamar - Michael Jackson - Billie Jean, Thriller & The Moonwalk**. YouTube, 9 ago. 2015. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzcxGFIMaNw>. Acesso em 19 mai. 2024.

Vale ressaltar também que, assim como transmitir videoclipes de artistas, a MTV passava os clipes de filmes famosos, como o já citado *Flashdance*. Assim, a emissora também ajudava a difundir um estilo de dança diferente do que acontecia nas festas de Nova York em *cyphers* e batalhas: um estilo em que os dançarinos eram coreografados, tinham posicionamento, limpeza de movimentações e ensaios. E todos queriam dançar assim: igual aos filmes e videoclipes.

O consumo de videoclipes se intensificou à medida que premiações para este tipo de mídia foram criadas. Em 1984, o Video Music Awards (VMA) foi feito pela MTV como uma forma de premiar os melhores videoclipes do ano em diversas categorias, assim como propondo elaboradas apresentações ao vivo. Surpreendentemente, Michael Jackson não ganhou o prêmio principal por “Thriller” naquele ano, o campeão foi The Cars com “You Might Think”.

Tal situação não é tão surpreendente se considerarmos o histórico da MTV. Apesar de estreiar nos Estados Unidos em agosto de 1981 como um canal que funcionava 24 horas por dia, demorou um ano e meio para que um artista negro fosse televisionado. Michael Jackson só chegou à emissora em 1983, com “Billie Jean” e a desculpa de que a MTV focava em artistas de rock. Assim, mesmo com o sucesso estrondoso do videoclipe, uma comissão julgadora provavelmente formada inteira por pessoas brancas escolheu o lançamento do The Cars.

Mais tarde, Madonna também lançaria clipes em que a junção de música e dança marcariam para sempre a indústria cultural. “Vogue” foi um dos principais exemplos, ressaltando a cena *Ballroom*, criada pela comunidade LGBTQIA+ dos Estados Unidos. Importante explicar que, apesar de o videoclipe ser considerado de grande importância, há diversas críticas à forma como a artista utilizou o *voguing* em seus trabalhos.

Querendo ou não, Madonna é uma mulher cis branca protagonizando uma cultura LGBTQ+ criada por travestis pretas. Ela se apropria dessa cultura e nem informa as pessoas. Em pleno 2020, acreditam que o vogue foi criado por ela e “tem lá o clipe para comprovar”. (Miranda, 2020)

Figura 10: Dançarina de *Waacking* Jess Nascimento (esq.) e a dançarina de *voguing* Jujuliete (dir.) em batalha na Red Bull Dance Your Style em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

A artista é acusada por alguns de fazer apropriação cultural do *voguing* e da cena *Ballroom*, o que reacende a problemática em relação ao direito autoral e à propriedade para a divulgação de danças e movimentos culturais. Quando se trata do *rap*, a MTV só teria uma participação da cultura Hip-Hop anos mais tarde: mais especificamente, a partir de 1984. Foi nesse ano que a emissora transmitiu o primeiro videoclipe de *rap*, o famoso “Rock Box”, do Run-DMC.

No entanto, foi apenas em 1988, quando o *rap* era ouvido por diferentes gerações e dominava as rádios, que os produtores Ted Demme e Peter Dougherty criaram o primeiro programa de Hip-Hop da emissora: o Yo! MTV Raps. Baseado no show já existente na Europa, o intuito era fazer aos sábados (e reprisar às segundas) algo curto e apresentado por *rappers* para mostrar videoclipes de Hip-Hop. O piloto foi um dos programas de maior audiência exibidos naquela época pela MTV, que aprovou o show. Depois de ser realizado semanalmente, o Yo! MTV Raps passou a acontecer todos os dias da semana.

O impacto do programa para a cena Hip-Hop na época foi imenso, possibilitando que o retrato da cultura fosse transmitido ao mundo. A cultura se transformou em um *lifestyle* com forma de andar, roupas e gestos, e, inclusive, a dança mudou.

Vale ressaltar que, com o passar das décadas, a produção musical – para além do Hip-Hop – também se transformou e os videoclipes perderam espaço na emissora de TV e passaram a ser compartilhados no YouTube com rapidez, sem necessidade de contratos específicos e com grande acessibilidade. Não à toa, a MTV sofreu um declínio, sendo atualmente um canal de programas que deixou de lado a exibição de videoclipes. A versão brasileira da emissora (fundada em 1990) foi descontinuada em 2013 – o que mostra a mudança de consumo cultural ao longo dos anos.

No entanto, na época em que os videoclipes ainda estavam em alta nos Estados Unidos e os filmes mudavam a forma de retratar a cultura, o próprio Hip-Hop também se modificava e entrava em novos espaços. Diferentes competições de dança surgiram, transitando do ambiente festivo para o ambiente mais controlado dos grandes estúdios e marcas.

Das *cyphers*, surgiram grandes campeonatos que alteraram parte da estrutura de batalha do *breaking*. A Red Bull BC One, atualmente considerada a maior competição do mundo entre *breakers*, foi fundada em 2004 como o primeiro campeonato 1X1, em que, em vez de grupos, os dançarinos batalham individualmente em um esquema de chaves e votos de jurados.

Outras grandes competições compõem a agenda de importantes campeonatos de *breaking*. O World B-Boy Classic, competição 2X2, acontece todos os anos; assim como a famosa Floor Wars, competição que acontece no formato 3X3 na Dinamarca.

A batalhas de *breaking* foram importantes para popularizar e profissionalizar a dança, estabelecendo formatos de competição e rendendo prêmios e prestígio para muitos dos competidores. No entanto, o estilo de competição passou a prevalecer na movimentação artística – algo que é alvo de preocupação de muitos dos precursores do movimento.

Em entrevista a Luciana Mazza para o site Breaking World, Mr. Freeze, criador do conceito de *freeze* no *breaking*, explicou que o foco estritamente competitivo no *breaking* pode ser prejudicial:

Antes fazíamos puramente porque era emocionante criar algo todos os dias, agora é estritamente feito para competir. Eu sei que é uma nova era e é possível que todos gostem de como as coisas acontecem atualmente, mas eu simplesmente não consigo vê-los gostando por muito tempo se sua intenção for estritamente e apenas tentar ganhar dinheiro e vencer competições. (Mr. Freeze, 2021)²⁰

Foi com a realização de grandes eventos e participação de grandes produções televisivas e cinematográficas que o *breaking* se espalhou pelo mundo. Algo que, apesar de deferente da

²⁰ MR. FREEZE. Hello, Mr. Freeze! **Breaking World**, 17 jan. 2021. Entrevista concedida a Luciana Mazza. Disponível em: <https://breakingworld.com.br/2021/01/17/mr-freeze/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

época de sua criação, faz parte da prática do *breaking* e foi essencial para tirar um estigma de “dança de rua” sem regras, sem técnica ou importância.

À medida que o *breaking* se inseria em comerciais, filmes e programas de competição, mais a dança era vista com seriedade e os dançarinos, como profissionais. O outro lado, contudo, também existe. E a captura pelo espetáculo acontecia ao lado da potência criativa e econômica da manifestação artística.

1.2 O *breaking* no Brasil

A dança foi a grande responsável por popularizar o Hip-Hop no Brasil, antes mesmo do *rap*. Apesar de o estilo musical ser importante para gerar uma grande identificação com os jovens, a cultura da dança e das festas se popularizou anteriormente com os bailes *black* (ou *black parties*) realizados em solo brasileiro.

Assim como nos Estados Unidos, o Hip-Hop brasileiro foi muito influenciado pelo *funk* norte-americano e pelo *soul*, originário das comunidades afro-americanas e evidenciado por um ritmo envolvente, assim como por movimentos realizados em conjunto com a música. Entretanto, o Brasil tinha sua própria efervescência cultural acontecendo, com seus próprios bailes *black* e influências musicais.

Nos anos 1970, o Rio de Janeiro era local da Black Rio, movimento de contracultura que misturava *funk*, *soul*, *jazz*, samba e forró. A manifestação que acontecia em solo nacional reunia vários artistas negros em bailes e, conforme acontece com novos movimentos da cultura preta, preocupava as autoridades – principalmente em meio à ditadura:

A música negra até meados dos anos 70 ia do suingue de Bebetto ao easy listening de Ed Lincoln, passando por Orlandivo, Franco e, claro, o samba-rock de Jorge Ben. A posterior conscientização do subúrbio carioca é que começou a incomodar os órgãos de repressão. Ameaça ou não, a black music prometia ser a trilha do final dos anos 70. Os bailes se espalhavam pelo Rio de Janeiro a ponto de o Jornal do Brasil criar a coluna “Black Rio”. Em São Paulo, a Chic Show começara a organizar no Palmeiras as festas que seriam o embrião do hip hop. (Marsiglia, 2004)

O fato é que o caminho da Black Rio ao *breaking* que conhecemos hoje foi longo e passou por diversas repressões, o que, na época da ditadura, desestabilizou o movimento. O importante, contudo, é que a experiência coletiva em torno dos ritmos negros aconteceu – e persistiu – como uma manifestação de contracultura, algo que desestabilizava a ordem vigente.

A Black Rio era, também, uma manifestação coletiva em prol da celebração das identidades, conforme afirma a pesquisadora Luana Xavier de Oliveira em sua tese de

Doutorado “A Cena Musical da Black Rio: Mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970” (2016):

Os bailes soul promoviam uma atmosfera de valorização de um estilo que celebrava uma estética afro-brasileira inspirada no visual de artistas afro-norte-americanos. A configuração da cena da Black Rio se deu em torno da afirmação de diversos e tensivos processos de identificação heterogêneos que, por meio da combinação de elementos distintos, gerou a constituição de um novo estilo que representava uma síntese, no nível significativo, de diferentes formas de adaptação e negociação, mas também de maneiras alternativas de afirmação racial. Essas eram estratégias que buscavam uma conscientização racial tomando por base uma valorização estética e uma celebração de um estilo, em detrimento de uma atuação políticopedagógica mais convencional. Os estilos enquanto respostas mediadas (HEBDIGE, 1979, p. 80) conformadas em torno do gosto e da circulação da música, possibilitavam que os participantes da cena black dramatizassem, performatizassem e construíssem uma linguagem própria que demarcava significativamente seus cotidianos e suas práticas culturais. (Oliveira, 2016, p. 172)

Em meio à ditadura, os órgãos de repressão brasileiros se preocuparam com a Black Rio de tal forma que temiam o surgimento de um grupo como os Panteras Negras, dos Estados Unidos. Apesar de ambos centralizarem suas expressões nas comunidades afrodiáspóricas, o movimento norte-americano era um partido – atualmente considerado uma das organizações de movimento negro de maior importância da história. Fundado em 1966, tinha como objetivo promover a igualdade de direitos entre brancos e pretos, envolvendo-se em diversos conflitos armados com a polícia e protestos.

Há algumas hipóteses sobre quem, de fato, trouxe o Hip-Hop para o Brasil. Apesar de os ritmos negros já estarem fervilhando por aqui, as elites que viajavam para os Estados Unidos são compreendidas como parte responsável pela importação dos ritmos e movimentações norte-americanos. No entanto, as mídias também são consideradas parte das encarregadas pelo sucesso da cultura em território nacional:

O hip-hop chegou ao Brasil no início da década de 1980, por meio de equipes responsáveis pela organização de bailes e de poucas revistas e discos comercializados na cidade de São Paulo. O movimento começou com o encontro de jovens, em sua maioria afro-brasileiros, na Rua 24 de Maio. Esses jovens se reuniam para praticar o break, fazendo da dança o primeiro elemento do movimento a ser praticado no Brasil. (Postali, 2011, p. 10)

Apesar disso, acredita-se que dois acontecimentos em 1984 mudaram a forma como Hip-Hop era compreendido no Brasil. Um deles foi a vinda do grupo norte-americano de *rap* Public Enemy para o Brasil, que fez seu primeiro show em São Paulo (Dornelas, 2021). A apresentação teve um grande impacto para a juventude da época, que ainda vivia com as restrições políticas e socioculturais da ditadura civil-militar. Outro acontecimento de 1984 teria sido a exibição do filme *Beat Street*, que apresentou os passos de *breaking*, assim como a música, o grafite, o *lifestyle* Hip-Hop e a realidade social das comunidades norte-americanas.

Pessoas se reuniam para dançar aos ritmos de Funk Soul, no início da década de 80 o “Break Dance” nome utilizado pela mídia para se referir a todo tipo de dança relacionado ao Hip-Hop tornou-se febre midiática, inspirando jovens de todo Brasil a começar a dançar. No início os dançarinos brasileiros não tinham ideia da ligação entre o “Break” e o Hip-Hop, tudo ainda era muito novo e a informação era escassa, qualquer passo era considerado break, jovens tentavam reproduzir passos exibidos no filme *Flash Dance* fenômeno da década de 80 do diretor Adryan Line, e nos clipes de Michael Jackson entre outros. (Arce, 2017)

A junção do conteúdo norte-americano apresentado aos brasileiros com os primórdios da cultura Hip-Hop já praticada aqui nas *black parties* levou à reunião de diversos grupos para consumir e praticar mais as manifestações efervescentes que chegavam ao país. É importante, contudo, evidenciar uma característica importante que o Hip-Hop trouxe para diversos jovens brasileiros: o pertencimento.

Figura 11: Participantes de *workshop* de dança no evento Nas Batalhas, em 13 de agosto de 2023.



Fonte: Millan, Camilla, 2023.

Como os filmes e músicas do Hip-Hop narravam a violência, gangues, preconceito e exclusão sociocultural de uma parcela da sociedade norte-americana, os brasileiros viram nas telas e nas letras uma manifestação da sua própria realidade. Em *District 13* (2017), livro sobre a realidade das guerrilhas no bairro Comuna 13, na cidade de Medellín, Colômbia, fala-se sobre a relação entre a violência dos conflitos armados e a participação dos jovens, que entram em guerrilhas na esperança de melhores condições de vida.

No livro, o psicólogo Manuel Lopez fala a Yoni Alexander Rendón Rendón sobre a experiência de ser um jovem vivendo em uma situação de conflito, algo que pode ser relacionado aos jovens brasileiros que vivem as realidades da violência nas periferias.

Há uma ambivalência cultural, segundo a qual os jovens são importantes, e dizemos que ele é o futuro, que os jovens têm todo o tipo de oportunidades para serem bem sucedidos. Mas outras vezes dizemos que os jovens são perigosos, que não fazem nada e estão perdidos. Às vezes eles são o futuro, outras vezes são preguiçosos. A sociedade está sempre apontando isso. Durante o conflito, na maioria dos casos, os jovens são vistos como perigosos porque a maioria dos grupos munidos de armas era formada por jovens; essa faixa etária foi a mais envolvida no conflito. (Rendón, 2017, p. 103, tradução minha)²¹

Assim como em Comuna 13, em Medellín, alguns jovens que viviam ao redor dos conflitos armados também entraram em contato com o Hip-Hop – e viram nele uma forma de expressar a realidade em que viviam. Mauricio²² contou que criou o grupo The Latin Flow com os amigos para cantar *rap* e dançar, e as músicas falavam sobre os “problemas sociais que a gente vivia no bairro”. Mesmo assim, o encontro com a arte foi dificultado pela situação em que viviam: “Perto do final de 1999, alguns homens mascarados foram em cada uma de nossas casas. Eles nos fizeram ir ao campo de futebol e ameaçaram nos matar porque de acordo com eles, éramos uma gangue” (Maurício, 2017, p. 111, tradução minha).

Semelhante a Medellín, o Hip-Hop se expandiu no Brasil, principalmente pelas pessoas que vivenciavam a realidade mostrada nos filmes ou cantada nas letras. Os jovens foram amplamente atraídos pela cultura como uma forma de romper, também, com normas vigentes – fosse pelo Estado, fosse por milícias e quadrilhas. Essa juventude, a quem costuma recair a responsabilidade do futuro, ao mesmo tempo em que as críticas ao presente, viu no Hip-Hop uma possibilidade performativa de mudança.

Os jovens são os mais atingidos, tanto pelos discursos que demonizam as populações das favelas como pela repressão policial e arbitrariedade do tráfico. As dificuldades e os perigos enfrentados para frequentarem localidades dominadas por fações rivais à da sua área de residência são muito maiores. Contudo, são os jovens que estão a desenvolver as estratégias mais imaginativas para fintar os dispositivos de confinamento territorial que existem no seu meio. Utilizam as práticas culturais e artísticas para terem legitimidade de circulação em diferentes favelas e fazem dos estilos juvenis instrumentos que reclamam o uso do espaço público e o acesso à Justiça. No caso específico do break dance da Maré, os jovens estão a conseguir romper com o isolamento que se pretende para a população das favelas, fazendo dessa manifestação cultural um espaço de convergência, não só entre moradores de diferentes localidades da Maré (controladas por quadrilhas rivais), mas também entre jovens com outros percursos e “bagagens culturais” dentro e fora do Rio de Janeiro. (Raposo, 2012, p. 321)

²¹ LOPEZ, Manuel: depoimento. Entrevista concedida a Yoni Alexander Rendón Rendón para o livro **District 13: The Drama of the Armed Conflict in Medellín**, Colombia. Medellín: Pulso y Letras, 2017.

²² O nome do entrevistado foi mudado no livro para preservar a sua identidade.

Um local que ficou amplamente conhecido como o berço do Hip-Hop nacional foi o centro de São Paulo, mais especificamente a estação São Bento do metrô. Mais uma vez, Hip-Hop e os metrôs caminharam juntos no início do Hip-Hop – desta vez, no Brasil.

Figura 12: Participantes da cena Hip-Hop em São Paulo dentro do metrô em 1986.



Fonte: Revista Vice, 2020.²³

²³ PAVIOTTI, Joel. Fotografias raras mostram como a cultura Hip Hop se estabeleceu em São Paulo. **Iconografia da História**, 20 out. 2020. Disponível em: <https://iconografiadahistoria.com.br/2020/10/20/coletanea-de-imagens-mostra-como-a-cultura-hip-hop-se-estabeleceu-em-sao-paulo/>. Acesso em: 06 mai. 2024.

Na década de 1980, grupos de jovens se reuniam em diversos locais do centro de São Paulo para ouvir as músicas produzidas nos Estados Unidos, assistir aos cliques e filmes, assim como praticar os passos de dança que se popularizavam. A prática em grupo praticada inicialmente entre paulistanos também se expandiu, alcançando outras cidades e estados do Brasil.

Nelson Gonçalves Campos Filho, mais conhecido Nelson Triunfo, é considerado um dos precursores da dança no Brasil, principalmente em suas práticas na galeria 24 de Maio, no centro de São Paulo. O dançarino é considerado um dos responsáveis por levar o Hip-Hop, no Brasil, de volta às práticas urbanas: “A dança break foi trazida pela elite brasileira que viajava para os Estados Unidos e a praticava nas casas noturnas badaladas. Nelsão, como ficou conhecido, foi quem a trouxe de volta às ruas” (Colombero, 2011, p. 7).

Nelson Triunfo ganhou popularidade com o grupo Funk & Cia, que fez turnê pelo Brasil divulgando os novos estilos de dança. O sucesso foi tanto que, em 1984, o dançarino fez a abertura da novela *Partido Alto*, da Globo, com movimentos que dialogavam o Hip-Hop com o samba.

No mesmo ano, foram vários os acontecimentos que aumentaram a visibilidade do *breaking* e o concretizaram enquanto manifestação artística: os jovens do Electric Boogies Break Dance Group estrelaram um comercial da rede internacional de lojas de vestuário C&A, e o programa de auditório de Barros de Alencar (TV Record) iniciou um concurso de dança que apresentou grupos como Os Cobras, Buffalo Girls, Os Dragon’s Breaker’s e a Gang de Rua – e contava com dançarinos de *popping*, *breaking* e outros estilos. Apesar de dar grande visibilidade à arte, é difícil desconsiderar como a televisão brasileira passou a usufruir do sucesso do *breaking*, que, ao longo dos anos, foi capturado pelo espetáculo.

Enquanto a televisão fazia o papel de popularizar a prática, nas ruas, a cultura Hip-Hop ainda não era bem-vista. Como acontece com diversas manifestações artísticas transgressoras – vale lembrar a capoeira, considerada crime no Brasil entre 1890 e 1937 –, o *breaking* não era considerado uma arte legítima ou “legal” de ser praticada no espaço público. Nelson Triunfo, inclusive, foi preso por dançar nas ruas, como explicou em entrevista:

Provavelmente eu sou o cara que mais foi preso no centro de São Paulo [risos]. Tinha até uma delegacia do Baixo Augusta onde um PM que me conhecia e gostava de mim me liberava toda vez que eu chegava lá. Em outras delegacias eu não tinha essa sorte. Tinha que esperar uns 3 dias para poder sair. (Triunfo, 2019)

Mesmo assim, a cultura acontecia e se transformava, ganhando adeptos rapidamente ao longo dos anos, assim como visibilidade na realização de eventos. Desde o início do *breaking*, a cultura da competição funcionou como um fator de consolidação e legitimação da dança, operando para que ela conquistasse novos espaços.

Figura 13: Da esquerda para a direita: Nelson Triunfo, Paulo Inglês e James Brown.



Foto: Acervo de Nelson Triunfo.

Em 1984, também aconteceu o 1º Concurso de Break da Cidade de São Paulo, realizado na Praça da Sé e que estabelecia, novamente, o centro de São Paulo como local da efervescência criativa e periférica do *breaking* e Hip-Hop. O fotógrafo Wagner Celestino registrou o evento e lembrou, em entrevista no site IMS, estarem presentes “principalmente jovens da periferia, entre 15 e 25 anos. Acredito que estavam lá em torno de 2 mil pessoas” (Celestino apud Nabor Jr., 2020). Na época, o *breaking* logo conquistou espaços para além das calçadas, como explica Ricardo Teperman:

O estilo robótico de dança tornou-se atração em boates como Tio Sam, na Zona Norte, e Fantasy, em Moema. O programa de Barros de Alencar, da Rede Record, criara um concurso semanal em que competiam equipes de break como Gang de Rua, Dragon Breakers e Furious Breakers. Outras emissoras de televisão também passaram a promover concursos de break, em programas como os de Augusto Liberato (Gugu), no SBT. Nelson Triunfo, do grupo Funk Cia, também aparecia com frequência dançando em programas de televisão, e foi convidado por Gilberto Gil a dançar no clipe da música “Funk-se quem puder”. (Teperman, 2015)

Naquela época, conforme explicado anteriormente, o conceito de “*break dance*” agregava diversos estilos de dança, como o *breaking*, o *locking*, o *popping*, o *freestyle* e a *house dance*. Nos Estados Unidos e no Brasil, esses estilos de dança ainda eram novos e a mídia ainda tentava entender como noticiar e aproveitar essa euforia do Hip-Hop.

Por isso, na década de 1980, muitas vezes, quando se falava de *breaking*, também se falava de outros estilos que, juntos, eram nomeados como *breaking*. Não só as nomenclaturas eram confusas na época, mas as notícias não sabiam bem do que se tratava aquela nova dança.

Em reportagem para o jornal *O Globo* de 1984, o jornalista Antonio Mefra retratou as impressões ao assistir os dançarinos desses novos estilos. A fala narra parte de um incômodo, um desconforto ao testemunhar corpos em diferentes formatos, intensidades e movimentações:

Cada um procura dar ao corpo uma aparência pastosa, como se fosse possível ficar de pé sem ossos. Quando se jogam no chão e apresentam novos passos, as evoluções assemelham-se à ginga da capoeira, mas sem a violência da prática afrobaiana. Às vezes, eles utilizam a mímica – e aí ficam muito engraçados – para mostrar que estão subindo escadas, pendurados em arames ou empurrando imaginários objetos. (Mefra, 1984)

É extremamente importante evidenciar pontos problemáticos desta fala de Antonio Mefra, uma vez que o jornalista caracteriza a capoeira como uma prática violenta – algo como o qual o Hip-Hop é definido posteriormente no Brasil. O autor também define a prática como uma “evolução” da capoeira – a prática comum de exaltar uma cultura vinda de países estrangeiros em detrimento da nossa, algo interessantíssimo, visto a influência desta na capoeira e como as práticas afrodiaspóricas seguem conectadas pelas suas potências políticas e atuantes das fendas estatais.

O pequeno trecho de uma reportagem bem maior parece tanto um vislumbre do problema do jornalismo e do ego do jornalista, ao querer fazer o papel do “crítico” de algo que ele certamente não conhece, quanto uma abordagem indiscutivelmente racista e ignorante de uma manifestação afrodiaspórica.

Ao colocar os corpos que dançam como “engraçados”, Mefra se posiciona como um ser “superior” que ri de um espetáculo sem fundamento. Que ri do palhaço cuja manifestação cultural ele, de fato, não conhece, nem procura saber mais.

O fato é que a manifestação negra é, quase sempre, tratada na mídia como inferior ou como algo violento com o qual devemos tomar cuidado. Com a capoeira, dança/luta/arte já conhecida, além de inferiorizar, ele a caracteriza com a violência que a torna passível de ser reprimida. Com o *breaking*, o autor a justifica “melhor” que a manifestação nacional, mas também inferior: não é potente ou técnica, é simplesmente engraçada.

MC Thaíde também foi um dos grandes nomes do início do Hip-Hop no Brasil. Realizador de diversos treinos, o artista ajudou a fundar algumas das principais *crews* de *breaking* do país, como Panteras Negras, Dragon Breakers e Back Spin.

Entre vários nomes, *crews*, eventos e competições, o *breaking* se popularizou no Brasil. A dança foi, aos poucos, consolidando-se como uma manifestação artística. Nos grandes centros urbanos, a dança passou a ocupar os palcos dos programas televisivos, das apresentações artísticas e, inclusive, da matriz curricular. Ao longo dos anos, o *breaking* passou a ser ensinado em estúdios e projetos sociais, resgatando e reforçando a coletividade da cultura Hip-Hop.

É muito fácil, contudo, cair em um discurso que promove uma hegemonia sudestina da prática do Hip-Hop no Brasil, principalmente quando falamos do começo de sua prática, lá nos anos 1980. Vale a pena trazer outros cenários e regiões em que essa cultura borbilhava singular e simultaneamente a outros territórios brasileiros.

Oliveira (2020) disserta sobre a cena do Hip-Hop em Macapá, capital do estado do Amapá, logo nos primórdios da cultura no Brasil. Segundo o autor, nos anos 1980, o *breaking* foi o grande precursor do movimento cultural na região. Em 1999, o grupo Clã Revolucionário Guerrilha Verbal (C.R.G.V.), um dos primeiros da cidade, usava o *rap* em diálogo com a cultura local. O coletivo

utiliza o termo “Pororoca” em alusão a um dos fenômenos naturais mais conhecidos no Amapá, produzido pelo encontro das águas do rio Araguari com a do Oceano Atlântico, ocasionando estrondosas ondas que chamavam atenção do mundo, especialmente, dos surfistas. No rap, a “Pororoca” é canalizada nas contundentes sociais e a luta por justiça, além de destacar características peculiares da cultura local, com narrativas permeadas pelo regionalismo. (Oliveira, 2020, p. 57)

1.3 O *breaking* e a capoeira

É importante evidenciar que o *breaking* brasileiro é particular principalmente pela particularidade da dança que os *breakers* nacionais executam. Ao observarmos uma *cypher* de *breaking* no Brasil, é difícil não nos lembrarmos da capoeira – e não é uma coincidência. Seja pelos movimentos amplos, pela ginga ou pela musicalidade, o corpo capoeirista está presente no corpo *breaking* pela desobediência (Magalhães, 2020).

A capoeira não se assemelha ao *breaking* apenas pela perseguição que seus praticantes sofreram no Brasil. De fato, o Hip-Hop está intimamente ligado à ginga dos capoeiristas – isto porque o estilo de cada país, quando se trata do *breaking*, está ligado à cultura de cada nação.

Quando falamos sobre o *breaking* brasileiro, falamos, muitas vezes, de gingado, musicalidade, trabalho de quadril e intencionalidade, que são admirados pela cena norte-americana. Um exemplo é Fabiano Carvalho Lopes, o *b-boy* Nequin, que já foi ganhador da Red Bull Bc One e é reconhecido pelo estilo único de *breaking*. “Peguei minhas influências do

hip-hop e fui mesclando com meu conhecimento de capoeira. Os gringos piraram. Acho que hoje no Brasil só eu e o Pelezinho dançamos assim” (Lopes, 2020).

Figura 14: Série da Red Bull no YouTube que mostra *b-boy* Nequin apresentando a capoeira à *b-girl* Kastet²⁴



Fonte: Red Bull BC One, YouTube, 2023.

O diálogo entre diferentes manifestações culturais faz parte também da realidade de diversos brasileiros que entram em contato com o *breaking*. Na favela da Maré, os jovens vivenciam a violência das facções rivais em diálogo com diversas outras práticas que influenciam o próprio *breaking*:

Os jovens do *breaking* não vivem isolados de outras influências musicais e estéticas, e alguns deles estabelecem contactos com outras culturas juvenis presentes no bairro, designadamente por via das amizades estabelecidas na escola ou na vizinhança. Simultaneamente, vivem uma fase de experimentação, sendo comum praticarem outros desportos ou dividirem o tempo entre práticas diversas: graffiti, skate, futebol, basquetebol, capoeira. Se alguns só ouvem músicas associados ao estilo (funk, break beat e rap), outros também gostam de escutar rock, samba ou funk carioca (Raposo, 2012, p. 32)

²⁴ RED BULL BC ONE. Nequin & Kastet Explore CAPOEIRA in São Paulo | Breaking Beyond. YouTube, 2023. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iqCMFPYrucI>. Acesso em: 14 mai. 2024.

No entanto, o atravessamento entre *breaking* e capoeira é anterior ao solo brasileiro. Na década de 1970, ainda nos Estados Unidos, há evidências de que, de fato, os dois estilos se encontraram e se influenciaram ainda no início da cultura Hip-Hop.

Vale ressaltar que há diversas teorias para o surgimento da capoeira. O que importa a esta dissertação, contudo, é que a manifestação acontece no Brasil há, pelo menos, 230 anos – dado que o mais antigo registro da capoeira no país é um documento de 1789 que fala sobre um escravizado liberado após ser preso por praticar a capoeiragem (IPHAN, 2014).

Foi apenas na década de 1930, com a visibilidade da imprensa e a aproximação da capoeira com a ginástica – em 1928, no Rio de Janeiro, surgiu o Manual de “Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodizada e Regrada” –, que a capoeira ganhou visibilidade. Grande parte da popularidade se deu por causa das novas práticas de Mestre Bimba e da nova forma de pensar sobre a capoeira com luta greco-romana (IPHAN, 2014).

Já nas décadas de 1960 e 1970, a capoeira era transmitida para diversos países por meio de apresentações de grandes mestres – e um desses lugares foi Nova York. Uma das apresentações foi em 1977, no Brooklyn, em que os mestres Jelom e Loremil se apresentaram no New York City Community College. O evento mostrou que a capoeira era, de certa forma, acessível em Nova York (Breaking and Capoeira, 2019).

Figura 15: Anúncio de jornal publicado em 1977.

NEW YORK CITY COMMUNITY COLLEGE
(THE JIU-JITSU CLUB)

PRESENTS
CAPOEIRA
By JELOM AND COREMIL AND STUDENTS.

"A deadly Martial Art brought to Brazil — by Natives from Angola over 400 years ago: Done to music for camouflage and entertainment."

THIS THURS. APRIL 7th — 7:30 P.M.
AT THE KILTGORD AUDITORIUM
285 JAY STREET — BROOKLYN, N.Y.

ADMISSION \$3.50 — (\$2.00 — Students with I.D., Children, discount)
For information call: **BOB COOPER, STEVE COLLINS OR STUDENT ACTIVITIES AT 643-4907**

Classes held in N.Y.C. : 272 West 10th Street — 8 pm to 10 pm Monday and Thursdays.
In Brooklyn: At Vernon Community Center — 1060 Myrtle Avenue — Sat. - 2 PM
and N.Y. CITY COMMUNITY COLLEGE — TUES. and FRI. 8 pm to 10 pm

CLUBS
The Plush Brand New
"IN THE HEART OF QUEENS"
KEW MOTOR INN

Fonte: *New York Amsterdam News*, 9 abr. 1977.

Outra evidência é uma performance do grupo The Capoeiras of Bahia, em 19 de agosto de 1978, em Joyce Kilmer Park, no Bronx. A companhia era do Mestre Jelon Vieira, conhecido internacionalmente pelo trabalho com a capoeira. Em 1975, ele viajou aos Estados Unidos para começar a ensinar a capoeira.

Figura 16: Anúncio de Jornal feito em 1978.

LADJI CAMARA AFRICAN MUSIC & DANCE ENSEMBLE — Performing in Multi-ethnic Percussion Festival, Joyce Kilmer Pk, 161 St & Grand Concourse, Bx 931-9500 Sat., Aug 19 1-4 pm (Free)

TEATRO OTRA COSA — African and Folkloric dances of Latin America, in Multi-ethnic festival, Joyce Kilmer Pk, 161 St & Grand Concourse, Bx 931-9500 Sat., Aug 19 1-4 pm (Free)

CAPOEIRAS OF BAHIA — Brazilian folkloric dances, in Multiethnic Festival, Joyce Kilmer Festival, 161 St & Grand Concourse, Bx 931-9500 Sat Aug 19 1-4 pm

ROD RODGERS DANCE CO — Lincoln Ctr St/ Theatre Festival

Fonte: *New York Amsterdam News*, 20 ago. 1978.

Atualmente, ambas as manifestações compartilham importantes questionamentos a respeito das suas trajetórias e diferentes práticas. Assim como na capoeira, o *breaking* traz à tona a complexidade de sua manifestação: seria arte, dança, esporte, cultura, jogo? Na manifestação afro-baiana, fala-se sobre “jogar capoeira” da mesma forma como “dançar capoeira”.

Tais questionamentos também vêm à tona na própria relação entre ambas as manifestações. Mesmo com as evidências mostradas anteriormente, grandes nomes do Hip-Hop enxergam as similaridades entre a dança *breaking* e a capoeira como meras coincidências. Richie “Crazy Legs” Colón, líder da famosa Rock Steady Crew, viu a dança *break* se desenvolver na década de 1970 em Nova York e defende que a única influência que os jovens da época tiveram foi James Brown.

A gente não sabia o que era essa porra de capoeira, cara. Estávamos no gueto! Não havia escolas de dança, nada. Se houvesse escola de dança, era sapateado, jazz e balé. Eu só vi uma escola de dança na minha vida no gueto naquela época, e foi na Avenida Van Nest, no Bronx, e era uma escola de balé. (Colón apud Chang, 2021, p. 46)

Mesmo com as considerações de Crazy Legs, é difícil acreditar que as duas manifestações não tenham se cruzado em algum momento. Os anúncios presentes nesta dissertação provam que a Capoeira era acessível no Bronx, com aulas e apresentações sendo realizadas pelo bairro. Dessa forma, apesar de não ter alcançado todos os participantes do Hip-Hop, alguns podem ter se inspirado na capoeira logo no surgimento do *breaking* – o que pode ter mudado o rumo da dança.

2 POTÊNCIA POLÍTICA DO *BREAKING*

Para analisar a potência política do *breaking*, é importante partir do entendimento de que ele é mais do que um emaranhado de movimentações muitas vezes impressionantes – com saltos, giros de cabeça e mortais – e em diálogo com a música. Dançar *breaking* é uma forma de comunicar coletividades, formas de pertencimento e vácuos políticos que deixam diversas populações às margens dos direitos de qualquer cidadão.

E qual é a estratégia para que o *breaking* e a cultura Hip-Hop continuem em movimento, agindo coletivamente para existir? Minha hipótese é que a tática seja, justamente, evidenciar suas quebras e trabalhar nelas. Essa dança que surge nas frestas usa delas para se movimentar e continuar a existir enquanto congregação.

2.1 A potência dos corpos “quebrados”

Ao falar sobre os anos 1960 e 1970 em *Política Selvagem* (2022), Jean Tible se refere a um “vírus da desobediência” que contagiou todo o planeta e que levou a greves, protestos e outras movimentações para denunciar as situações injustas. Essas pessoas indignadas pela situação social e política enxergaram em suas sociedades um espaço para a ação e resolveram agir. Os zapatistas, segundo Tible (2022, p. 62), insistiram nas “fendas-lutas”, uma metáfora para a luta contra o sistema capitalista e que abre possibilidades na história.

Tible relembra os textos do cientista político Howard Zinn e analisa os movimentos que surgem de forma imprevisível e potente:

O historiador, porém, defende que a surpresa se deve ao fato de “não percebermos o quieto murmúrio de indignação, os primeiros e fracos sons de protesto, os sinais espalhados de resistência que, em meio ao nosso desespero, anunciam a excitação de mudança”. Nesse contexto, “atos isolados começam a se juntar, os ímpetos individuais se unem em ações organizadas e um dia, quando a situação parece mais desesperadora, um movimento explode e entra em cena”. (Tible, 2022, p. 62)

O conceito de “fenda” muito se assemelha com outros termos que também podem ser usados no contexto de luta anticolonial, como “fresta” (Rufino, 2019), por exemplo. O autor usa o termo “sabedoria de fresta” para indicar as práticas de saber situadas no intervalo em que se pode resistir aos mecanismos do colonialismo. Trata-se de uma espécie de lugar não definido, um vácuo que não deveria existir, mas no qual persistem diversas formas de existências: “(...) as nossas sabedorias são de fresta, somos corpos que se erguem dos destroços, dos cacos

despedaçados e inventam outras possibilidades no movimento inapreensível da ginga” (Rufino, 2019, p. 10).

Nesta dissertação, um dos importantes termos a ser analisado será a “quebra”, que une a cultura Hip-Hop ao fazer político.

Tudo começa pelo que dá nome ao movimento: *breaking* (quebra, ruptura, intervalo ou corte, em tradução literal para o português). Vale dizer, contudo, que, no início da dança, o termo correto era “*b-boying*”, derivado de “*b-boy*” ou “*break-boy*”. O termo, contudo, é nitidamente definido pelo gênero masculino, o que levou ao uso dos nomes “*b-girling*” e “*breaking*”.

Apesar disso, o uso de “*b-boying*” ainda é amplamente defendido por dançarinos – e a nomeação da dança e dos participantes se torna uma grande questão. Schloss (2008) defende que nomear, continuamente, *b-girl* e *b-boy* não é a melhor opção, por exemplo:

Outra opção é usar os termos sem gênero específico *dancer*²⁵ e *breaker* (...). O aspecto negativo dessa escolha é que esses termos, quando usados na comunidade, não são a norma, e sua repetição – pelo menos para mim – começa a ser lida ostensivamente no gênero neutro, chegando ao ponto de ser ruim. Além disso, obviamente, o termo *dancer* não se refere especificamente a *dancers* nesse estilo, então o uso aqui é impreciso. A opção final é usar, simplesmente, o termo *b-boy*, com a explicação de que o termo é amplamente visto na comunidade como um termo genérico que inclui mulheres. (Schloss, 2009, p. 15, tradução e grifo nossos)

Nota-se que o autor usa o termo “incluir”, como se “*b-boying*” incluísse as mulheres na manifestação cultural. É importante dizer que a busca por inclusão não é o objetivo, uma vez que a inclusão já pressupõe que algo está fora e precisa ser incluído no grupo. Portanto, a busca seria por um termo que representasse mulheres, homens e pessoas independentemente de identificação de gênero: ou seja, um termo neutro. Assim, aponto o termo “*breakers*” como uma boa solução nesta dissertação.

Quando falamos do termo “*break*” – que origina tanto os termos *b-boy* e *b-girl* quanto *breaking* –, estamos nos referindo também aos DJs. Eles, que representam outro pilar do movimento Hip-Hop, são responsáveis por produzirem músicas com um *beat* (batida) contínuo por meio da mixagem de sons. Kool Herc foi o pioneiro a mixar intervalos de percussão, tocando-os repetidamente para ficar um longo período, chamado *breakdown*.

A origem do nome, portanto, vem do intervalo musical – uma espécie de suspensão do tempo e do espaço que se abre para os dançarinos. No entanto, “*break*” tem diversos sentidos, entre eles: “(fazer com que algo) se separe repentinamente ou violentamente em duas ou mais

²⁵ Em inglês, “*dancer*” é uma palavra de gênero neutro. Por isso, a palavra foi mantida na língua inglesa, apesar de haver tradução para o português.

partes, ou (causar algo para) parar de funcionar por ser danificado”; “destruir ou terminar algo, ou chegar ao fim”; “deixar de cumprir uma lei, regra ou promessa”; “para alcançar um nível de desempenho mais alto do que anteriormente”.²⁶

Ao pensarmos nas movimentações realizadas pelos dançarinos, também compreendemos que *breaking* é o processo pelo qual o corpo se submete na dança, realizando bruscas quedas ao solo, *freezes* (movimentos de pausa, quase como um congelamento) e, podemos dizer, quebras corporais.

No português, a quebra que nomeia o movimento cultural (*breaking*) também enfatiza o espaço em que tal comunicação acontece: no vácuo, na suspensão do tempo e espaço. Conforme explicado anteriormente, quando falamos no *breaking*, não nos referimos apenas à cultura. Portanto, refletir sobre a quebra corporal e o movimento que acontece no intervalo é também analisar uma potência coletiva e política que acontece, justamente, a partir de uma suspensão.

É aí que algo se transforma: os corpos até então invisibilizados se articulam coletivamente, ativam algo que parecia não ser possível. Criam para si um novo tempo e espaço de pertencimento, de visibilidade não para o outro, mas para o coletivo. Tornam-se, então, corpos visíveis, existentes, comunicadores de suas dores, resistências e reivindicações para com o mundo – mesmo que seja naquele pequeno (mas importante) mundo recém-criado.

Mesmo quando o Estado abandona o bairro do Bronx, quando a violência das gangues predomina e a população – majoritariamente negra e latina – vive na miséria, algo ainda vibra coletivamente. Quase como a matéria vibrante de Bennett (2012), corpos persistem e conseguem aumentar a frequência da vibração, culminando em uma vasta e complexa cultura à qual nos referimos atualmente como o Hip-Hop. Tal experiência coletiva de luta e resistência que se dá no Hip-Hop é também uma experiência de luta política, de luta por ser uma vida vivível.

Importante reafirmar que tal vibração, da forma que aconteceu na década de 1970 no Bronx, só foi possível porque esse vácuo político, social e estatal aconteceu em primeiro lugar. Por isso, é preciso compreender tal espaço como um possível ativador de potências e possibilidades – como o pertencimento a um coletivo.

Em meio à violência, à exclusão e ao abandono por parte do Estado, que aplicava – e continua a aplicar – a política de morte nesses corpos, o Hip-Hop responde a uma possibilidade de existência além do estado de quase morte.

²⁶ BREAK. **Cambridge Dictionary**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/break>. Acesso em: 17 maio. 2023. (Tradução da autora.)

A vulnerabilidade e a violência deixam uma marca nesses corpos, transformando-os em um “nós” expressado na cultura Hip-Hop e no *breaking*. Ao identificarmos esse nós justamente por meio da falta, reconhecemos um comum desejo de repor o que falta, de responder a essa violência:

A perda nos transformou em um ténue “nós”. E se perdemos, logo tivemos, desejamos e amamos, lutamos para encontrar as condições do nosso desejo (...) mulheres e minorias, incluindo minorias sexuais, são, como comunidade, sujeitas a violência, expostas à sua possibilidade, se não à sua concretização. Isso significa que somos constituídos politicamente em parte pela vulnerabilidade social dos nossos corpos – como um local de desejo e vulnerabilidade física, como um local de exposição pública ao mesmo tempo assertivo e desprotegido (Butler, 2019, p. 40)

Butler (2019) comenta sobre esse “poder transformador” da perda, principalmente quando falamos do luto. E a situação de violência dessas comunidades expõe os indivíduos a uma constância de violência e perdas que têm uma potência criadora.

Ao pensarmos nas populações negras e latinas, a ocupação – e a criação coletiva – em um lugar de estrangeiro é uma condição histórica que pode ser retomada até a escravidão no sistema colonial. Negros que foram escravizados e trazidos para as Américas também passaram a ocupar um vácuo político e social que até a atualidade é importante assunto de discussão.

Hartman (2021) narra profundamente a perda que constitui aqueles que são forçados a deixarem o seu lar quando são escravizados. Ainda, a autora explica esse processo, enquanto descendentes de escravizados, de buscar uma história e um país natal que, na realidade, não está mais lá.

Ao longo do livro *Perder a Mãe*, a autora explica que a promessa de um retorno é a única que resta para os escravizados, que têm sua própria terra tirada de si. No entanto, o retorno não é a solução, pois aquela terra da qual a pessoa foi tirada não é mais a mesma:

A esperança é de que o retorno possa resolver antigos dilemas, obter uma vitória a partir da derrota e engendrar uma nova ordem. E o desapontamento é que não há como voltar a uma condição anterior. A perda te refaz. O retorno diz muito sobre o mundo ao qual você não pertence mais e se refere àquele onde você ainda terá que construir um lar.

Eu voltarei à minha terra natal. Aqueles que desacreditam nessa promessa e se recusam a fazer tal juramento não tem escolha: só lhes resta admitir a perda que inaugura a sua existência. E quem nega tal promessa se vincula a outras. (Hartman, 2021, p. 126, grifo nosso)

Não ter para onde ir nem para onde voltar. Um lugar indefinido exercido pelas comunidades negras há muito tempo, mas, ao mesmo tempo, uma prática que culturalmente possibilita o trabalho a partir da falta. Nesse não ter, nasce a potência de quem não tem o que

perder. Dessa falta de uma terra, criam-se mundos e histórias. Novas possibilidades de vida são inventadas. Surge, então, a improvisação.

Historicamente para as populações negras, a manifestação cultural acontece por meio do improviso – que funciona também a partir do *break*: dos vácuos, das quebras na música, da falta de uma sequência estabelecida e do espaço que sobra para inventar e fabular. *Jazz* e *blues*, por exemplo, são gêneros musicais cujo elemento principal é o improviso.

Atrelado ao improviso há, também, a fabulação – teoria destrinchada pelo pesquisador Tavia Nyong’o em *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*. É ela que une memória e imaginação para inventar e sustentar uma diferente temporalidade não só no fazer artístico, mas na temporalidade do existir:

Os fenômenos de fabulação que procuro aqui - em uma série de instâncias estéticas - está amarrado ao paradoxo clássico da ficção: a questão de porque e como é que uma história que sabemos ser mentira pode, mesmo assim, inspirar crença, emoção e apego. As ficções, segundo a teoria da fabulação, não se prendem simplesmente a momentos de fantasia ociosa, brincadeira, instruções ou outras atividades socialmente aceitáveis ocasiões para contar histórias. Em vez disso, as ficções surgem da indeterminação e do fluxo de viver e morrer, sendo a vida talvez a maior ficção de todas. (Nyong’o, 2020, pág. 7)

A fabulação, portanto, atrela-se à existência e ao agir. Ela está presente nas manifestações do Hip-Hop; uma vez que no processo criativo das músicas, há imprevisibilidade e velocidade. Na dança, não é diferente: improvisar faz parte do Hip-Hop, *breaking*, *locking*, *popping*, *Krump* e diversas outras modalidades, mesmo que não tenham surgido em um mesmo contexto ou região.

O *Krump*, por exemplo, apesar de ser ampla e erroneamente confundido com um “Hip-Hop mais violento”, começou a ser desenvolvido nos anos 1990 em Los Angeles vindo da *Clown Dance*. Diferentemente do Hip-Hop, esta cultura tem seus criadores bem definidos: *Tight Eyez* e *Mijo*. Organizada em *fams* (famílias), a dança é organizada hierarquicamente pelos *big homies* (fundadores das famílias) e os *lil homies* (seguidores e parte da família). Mesmo com toda uma diferente estrutura, fundamentos e organização, o *Krump* também se manifesta em improviso por forma de batalhas enérgicas e muito suporte.

Figura 17: Gurl Maddhulk durante batalha no evento CFTK (Confraternização Krumpers), em 20 de novembro de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

Mesmo tratando de manifestações recentes ao longo da dissertação, a tradição dos movimentos não coreografados é ainda mais antiga, podendo ser encontrada em *Charleston*, samba e outras danças provenientes do continente africano.

Ao falar sobre o poema “Black Dada Nihilismus”, de Amiri Baraka, Moten (2003, p. 94) retoma o lugar outro das populações escravizadas para explicar como a tradição negra radical está sempre ligada a uma falta material – seja a perda da fé, a falta de uma esperança política ou de desejos:

É sobre isso que é BLACK DADA NIHILISMUS: a ausência, irrecuperabilidade de um evento originário e constitutivo; a impossibilidade de um retorno a África, a impossibilidade de uma chegada a um lar americano. Black dada nihilismus é uma resposta a um sem-abrigo político e este é o sentido em que é trágico (Moten, 2003, p. 94, tradução minha)

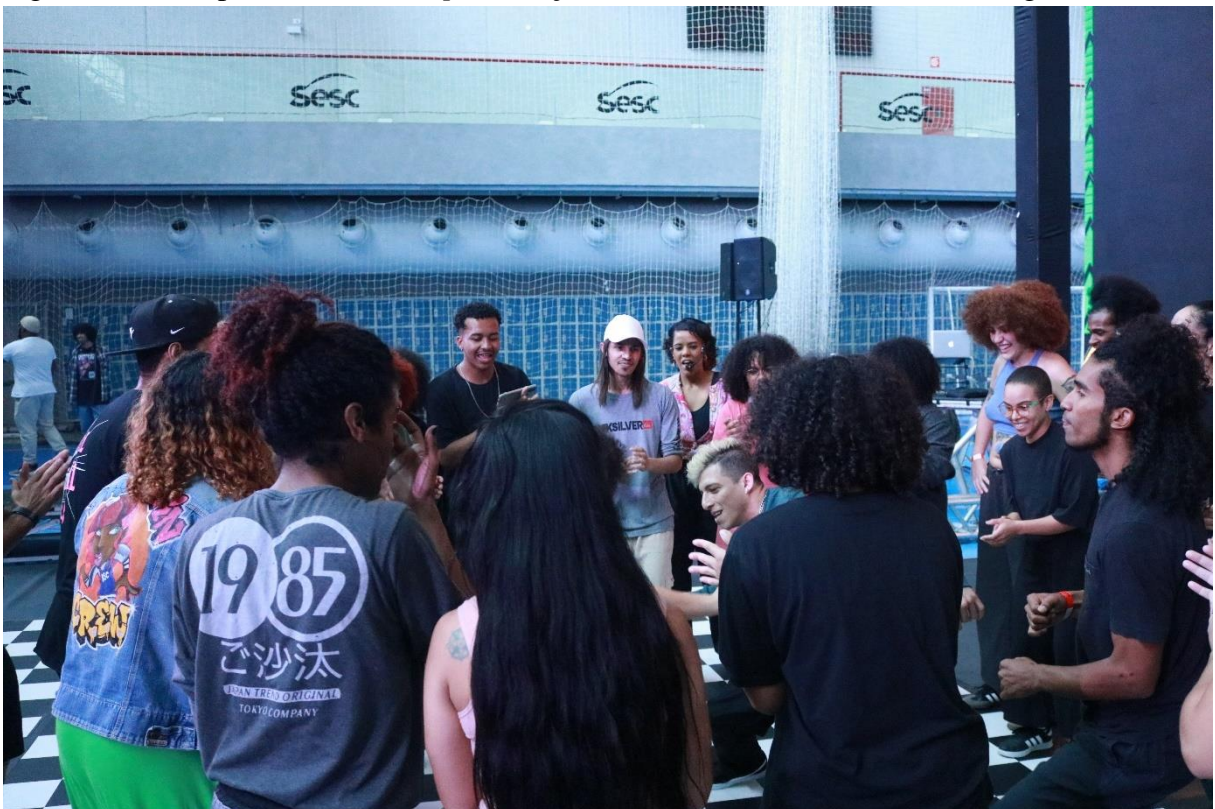
É nessa tragédia, segundo Moten (2003), que reside a possibilidade. Ela se manifestaria através da improvisação. Assim como Rufino (2019) explica, é uma questão de trabalhar com as possibilidades na fresta. São as potências que esse vácuo nos dá para agir. E, no caso dos escravizados, o autor defende que “no Novo Mundo, o duplo negro-africano/indígena é ao mesmo tempo uma sentença de morte e uma potência de vida” (Rufino, 2019, p. 99).

Em vez de “fresta”, Moten usa a própria palavra “*break*” (quebra) para caracterizar esse espaço de possibilidades de movimentação. Segundo o autor, mais do que a falta, o improviso é o responsável por animar e ativar a tragédia para o movimento. Portanto, a improvisação:

possibilita que nos movemos além da simples evasão do abismo ou da descontinuidade espaço-temporal que impede a nossa direção (para casa) ou a crença narcótica em alguma reemergência espectral das profundezas: ao invés disso, nós podemos olhar a essa descontinuidade temporal-espacial como uma quebra generativa, uma em que a ação se torna possível, uma em que é nosso dever demorar em nome do conjunto e sua performance. Essa quebra permite, e demanda, uma reorientação fundamental (...). (Moten, 2003 p. 98-99, tradução minha)

Culturalmente, portanto, o improviso funciona como uma importante forma de enxergar a falta e a perda como possibilidades. Cabe aqui refletir sobre a importante função fabulatória do improviso no sentido da mobilidade coletiva e política a corpos que, por serem negros, são historicamente relegados a um lugar imóvel.

Figura 18: Participantes de *workshop* de dança no evento Nas Batalhas, em 13 de agosto de 2023.



Fonte: Millan, Camilla, 2023.

Desde a escravização, os corpos negros foram postos em um lugar outro que impediu sua transitoriedade na esfera pública e política. Recentemente – considerando os mais de 300 anos de escravidão no Brasil –, as comunidades negras passaram a ocupar outros espaços na

sociedade. No entanto, a negritude permanece como um obstáculo para acesso a determinados espaços.

Kilomba (2019) explica a questão da imobilidade da negritude a partir de uma experiência pessoal ao visitar a Universidade Livre de Berlim e ser parada por uma funcionária branca. A autora cita uma carta feita pela sua orientadora de doutorado como o passe para poder acessar um espaço no qual ela é marcada como “diferente”:

(...) Eu respondi mostrando-lhe a carta que, como um passaporte, faria de mim um “corpo no lugar”. O papel permitiria que eu entrasse em um espaço que minha pele não permitia, ou não tinha permissão para entrar. Aqui, a negritude vem coincidir não apenas com o “fora”, mas também com a imobilidade. Estou imobilizada porque, como mulher negra, sou vista como “fora do lugar” (Kilomba, 2019, p. 62)

É significativo que haja uma imobilidade física acompanhada pela negritude e que a improvisação seja a potência para a movimentação. Ela vem no sentido denotativo, de se virar com o que tem e com a imprevisibilidade, mas aparece também no sentido conotativo: criar a partir da perda, da violência e da precariedade.

Importante ressaltar que a evidência de uma potência a partir da perda não quer dizer naturalizar uma situação vulnerável, precária e discriminatória. É a tentativa, ao contrário, de fugir dessa imobilidade e identificar possibilidades de criação – seja a partir de uma experiência coletiva que reivindique o lugar no mundo ou a partir da criação de novos mundos.

Politicamente, esse espaço ganha ainda mais potência quando fabulado em coletivo – algo que é historicamente negado às comunidades negras. Agir coletivamente é, justamente, abrir possibilidade de reivindicação e reconhecimento – e nunca foi de interesse do projeto colonizador dar força política para essas populações. Por isso, sempre que possível, tratou de dificultar essa ação coletiva.

Nas Américas, a cruel máscara de ferro usada pela escravizada Anastácia é um símbolo dessa violência identitária que foi – e ainda é – praticada contra populações negras. Acredita-se que Anastácia tenha nascido no Brasil com pais vindos do Congo escravizados em 1740. Resistente às violências sexuais de seu senhor, a mulher foi castigada com o uso da Máscara de Flandes, um instrumento de ferro – e de tortura – que não apenas impedia que o escravizado comesse a plantação, mas impedia a sua fala.

O uso dessa máscara foi comum entre vários senhores de escravizados, mas a figura de Anastácia ganhou uma grande importância ao longo dos anos. A mulher resistiu a diversas violências, o que levou a ser considerada uma heroína e uma santa após a sua morte. Seus restos

mortais, inclusive, foram enterrados na Igreja do Rosário, no Rio de Janeiro, que posteriormente foi destruída por um incêndio.²⁷

Sem comunicação, dificultava-se o pertencimento entre os que foram trazidos. Mais tarde, no Brasil, descendentes de escravizados passaram a praticar a capoeira como forma de pertencimento e de resistência. No entanto, a manifestação foi impedida pelo aparato estatal, e praticantes, considerados vadios, eram perseguidos e presos pela polícia.

Com o passar dos anos, a censura aos corpos negros e suas manifestações culturais não ocorriam de mesma forma que a máscara, mas de forma tão cruel quanto. Conforme representada, Anastácia era silenciada ao ter sua forma de expressão coberta: uma estratégia repetida de o colonizador silenciar o colonizado. O corpo, como responsável por ativar as possibilidades de existência, precisava ser detido e desprovido de sua capacidade de se mover.

Dessa forma, expressar-se com o corpo foi, por séculos, algo “violento”. Como poderia alguém – principalmente negro ou afrodescendente – manifestar tamanha potência por meio do corpo? É preciso deixá-lo sem meios de agir politicamente e em prol de sua vida, apagá-lo da história:

O fato é que esses silenciamentos soterraram parte de uma história, se não toda ela; cobriram com terra todas as verdades ou pelo menos o tentaram fazer. O simples fato de encontrarmos diversas versões da história de Anastácia ou o fato de que alguns nem sequer acreditam que ela tenha existido já nos direciona para isso. A história que a silenciou, assim como a outros negros, nos impediu de saber o que aconteceu de uma outra perspectiva, sendo que o que nos restou são vestígios de parte da história, contada pela perspectiva do colonizador, do homem que pode falar e ser ouvido, do que afirma e deslegitima as informações. (Conceição, 2020 p. 352)

²⁷ QUEM Somos. **Centro Cultural Escrava Anastácia**, [s.d.]. Disponível em: <https://ccea.org.br/institucional/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

Figura 19: Obra “Castigo de Escravos”, de Jacques Etienne Arago, 1839.



Fonte: Museu Afro Brasil Emanuel Araujo. Acesso em: 22 de agosto de 2022.²⁸

Não foi diferente com o Hip-Hop e o *breaking*. No Brasil, como já foi falado, Nelson Triunfo foi preso diversas vezes por dançar *breaking* no centro de São Paulo. Durante evento no Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024, durante o qual gravei um vídeo da fala de Nelson Triunfo, o artista comentou sobre sua precursão no movimento Hip-Hop:

Venho antes do *old school*, venho do Black Rio, da época do James Brown, Jhonny Tornado (...) Eu fui o cara que mais fui preso em São Paulo. Naquela época, era vandalismo. Dançar era coisa de vadio, de vagabundo. Eu ia preso como vagabundo, mas no outro dia eu tava lá vagabundando de novo. Eu desejo que vocês cheguem com os 69 e digam “cheguei, eu caio, mas eu me levanto”. (Triunfo, 2024)

Quando as comunidades pretas e periféricas se juntam e reivindicam o espaço político, o Estado logo faz o seu recorrente papel de oprimir a manifestação coletiva. Afinal, se essas populações se unissem em massa para reivindicar seus direitos e uma reparação histórica, o que

²⁸ JACQUES Etienne Arago. **Museu Afro Brasil Emanuel Araujo**, [s.d.]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/jacques-etienne-arago>. Acesso em: 22 de agosto de 2022.

restaria da sociedade? Haveria máquina estatal capaz de impedi-los? Na dúvida, qualquer sinal de movimentação já é eliminado.

Figura 20: Nelson Triunfo durante evento da Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

Como, então, fazer tal movimentação possível? Como desviar dos mecanismos do Estado? É justamente em sua fresta. Em *TAZ: Zona Autônoma Temporária*, Bey (2018) propõe uma estrutura aberta e invisível à luz do Estado. Seria uma forma revolucionária de “ocupar espaços vazios do mapa” (Bey, 2018, p. 48), viver intensa e momentaneamente.

Penso na TAZ conforme avalio o início do Hip-Hop e essa potência coletiva: um movimento que emerge para ocupar um espaço vazio deixado pelo Estado. Inicialmente, uma revolução cultural que acontece à luz do dia, mas que desaparece com a mesma intensidade que surgiu. Seja por uma festa de bairro, em uma batalha realizada na rua, em uma pichação no metrô feita com a rapidez que é apagada pelos agentes que rechaçam tal marca artística.

O Hip-Hop surge coletivamente em uma tentativa não de ser reconhecido pelo Estado enquanto uma manifestação, mas de substituí-lo. De ocupar os vácuos deixados por ele e implementar uma nova forma de pertencimento e de reivindicação. Essa mobilização coletiva tem muita relação com a vulnerabilidade desses corpos, pois não nega a condição precária de sua existência, mas a admite em busca de uma potência.

Nesse sentido, a cultura Hip-Hop propõe uma nova organização, uma nova forma de resistência e de união que sobreviva apesar do Estado – e em paralelo a ele, considerando o surgimento em suas falhas.

O *breaking*, como uma de suas manifestações, permite essas explosões táticas desse existir coletivamente, quase como uma estratégia de guerrilha, de trincheiras. Em suas batalhas e organizações, permite um reunir coletivamente ocupando espaços que o Estado configura como público – mas que, na realidade, não pertencem a todos. São praças públicas, locais de transição: locais que mais servem para passar do que para, de fato, estabelecer comunicação política.

Nessa ação, aos poucos, o movimento vai crescendo, acontecendo nos vácuos deixados pelo Estado, ganhando força. O *breaking* é significativo por fazer isso não só em sua forma de agir – nas frestas –, mas na sua própria manifestação. Conforme explicado anteriormente, a improvisação, os movimentos de quebra e as batalhas já formam essa nova organização política e essa reivindicação da cidade.

Para entender mais sobre como o Hip-Hop se relaciona com o exercício político, é importante entender as noções de vulnerabilidade e precariedade intrínsecas a esses corpos que dançam. Esses corpos que escolhem dançar pela quebra, que escolhem se reunir na rua para batalhar, esses corpos que se transportam pela cidade para exigir que a cidade seja, de fato, sua.

Figura 21: André Oliveira DB, dançarino de passinho, durante batalha Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

Conforme traçado nesta dissertação, as quebras e fendas também determinam a abertura política de corpos que estão em constante movimento e guiados por uma Política do Toque (Manning, 2023) – aberta ao imprevisível, à partilha e ao deslocamento.

Estudar a Política do Toque é partir da vibração dos corpomídias em constante mutação: “Nossos corpos são corpos sem órgãos do político, corpos formados e deformados pela divisão e pelo compartilhamento de comunidades, de trocas comunais e inusitadas” (Manning, 2023, p. 41).

Considerando o corpo enquanto esse transformador de si e do outro, a filósofa determina o gesto como ato político e uma política do toque como “a afirmação de que precisamos criar espaço e tempo para a política, em que este espaço e tempo possam exceder o estado atual (das coisas)” (Manning, 2023, p. 48) – seja este o mais limitante possível.

E quando a condição atual é um corpo quebrado? Não em toda a sua capacidade política de movimentação, mas em sua limitação física de uma lesão. E quando o osso está, de fato, quebrado; o ligamento rompido; a articulação dilacerada? Seria este o impedimento da ação política e da manifestação artística? Seria o momento de pausa da ação em comunidade?

É interessante como a palavra “quebra”, apresentada nesta dissertação como uma grande potência para o movimento político, também se apresenta como um momento de espera e frustração para dançarinos que precisam movimentar-se com o objetivo de terem um retorno financeiro.

Esta “quebra” física, que também inclui variados outros tipos de lesões, podem acontecer por acidente. Infelizmente, escrevo como próprio exemplo de quem se lesiona por descuido: em outubro de 2023, uma torção de pé enquanto andava em Perdizes rendeu uma fratura completa do 5º metatarso, dois meses de imobilização e mais de três meses sem dançar – uma pausa frustrante na minha evolução em treinos de improviso de Hip-Hop.

No entanto, as lesões podem ser um reflexo de um sistema que não valoriza dançarinos enquanto profissionais cujos corpos precisam de treinamento adequado. Os *breakers* das Olimpíadas de Paris precisam de acompanhamento físico adequado – treinamento, fisioterapeuta, nutricionista e mais – assim como atletas de outras categorias (ginastas, jogadores de vôlei etc.).

Portanto, encarar uma lesão é, de fato, uma pausa nos treinamentos, no desenvolvimento artístico e físico e no retorno financeiro. Mas seria um fim na vibração cultural? Obviamente que não, pois o corpo, enquanto está vivo, nunca para de se movimentar.

Um exemplo extremamente prático de como a manifestação cultural continua a movimentar o corpo é o coletivo internacional ILL-ABILITIES™, formado por *breakers* com deficiências. Eles atuam nas fissuras para mostrar que a quebra do corpo funciona de diversas formas. Pois são os mais variados corpos que podem quebrar de diversas formas.

Além de fazer um jogo com a palavra *disability* (deficiência), há uma série de questões acerca do nome do coletivo. Em inglês, o termo “*sick*” é usado para doenças menores e como uma gíria para “legal” ou “bacana”. Já o termo “*ill*” costuma ser empregado para doenças crônicas e significa “ruim” ou “mau”. No caso de ILL-ABILITIES™, cuja tradução literal seria “habilidades doentes”, há, obviamente, mais camadas. O nome carrega a questão crônica e negativa da doença em uma tentativa de trazer o mesmo aspecto “legal” de “*sick*” ao mostrar que uma pessoa com uma deficiência física tem, sim, habilidades incríveis.

O nome da crew vem da do padrão da cultura hip-hop usar um termo negativo para se referir a algo positivo. Exemplos disso podem ser ouvidos em estúdios ou em competições onde dançarinos se elogiam dizendo que foram bad (maus), nasty (desagradáveis) ou mean (malvados). O “ill” em ILL-ABILITIES™ não se refere a “doente” ou “indisposto”, mas a um talento incrível, maravilhoso e intrincado. Em vez de ver as limitações negativas da “deficiência”, essa crew concentra-se nas suas capacidades positivas ou “ill”.

(...)

Definição

ILL-A•bil•i•ty [ˈil-ə-ˈbi-lə-tē] –

noun, plural ILL-A•bil•i•ties~

» uma adaptação de poder, força e criatividade.

» acreditar em si mesmo ~ para realizar qualquer coisa que você decidir.

» criando oportunidades a partir de desafios.

» explorando suas capacidades ~ para viver a vida em seu potencial máximo.

» SEM DESCULPAS, SEM LIMITES.²⁹

Segundo o site,³⁰ a *crew* conta com oito integrantes, sendo dois brasileiros: Samuel Henrique “Samuka” da Silveira Lima e Lucas “Perninha” Machado. Em 2023, Samuka inclusive conquistou o título Lille World Battle, no Campeonato Mundial de Breaking, com alguns dos maiores *breakers* do mundo, enquanto Perninha, em 2022, ficou em 1º lugar na IBE Cypher King.

O que o ILL-ABILITIES™ faz é semelhante ao movimento de teóricos da cripstemologia, que transformam o uso da palavra *crip/creepy* (pejorativo em inglês para deficiente, assustador ou estranho). A ideia é que os autores, partindo de suas vivências e seus corpos “*crip*”, instaurem novos modos de viver e produzam conhecimento a partir dessas diferentes perspectivas.

A cripstemologia faz emergir uma política de deliberada fragilidade (e imprevisibilidade), que nada tem a ver com o ficar inerte sem ação, mas em vez disso, concentra-se na recusa em habitar os parâmetros neoliberais de ativação. Trata-se de outro tipo de movimento que emerge das opacidades. (Greiner, 2023, p. 36-37)

²⁹ ILL-ABILITIES. **Ill-Abilities**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.illabilities.com/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

³⁰ ILL-ABILITIES. **Ill-Abilities**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.illabilities.com/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

Figura 22: Captura de tela feita em 18 de fevereiro de 2024 da página da Stence Elements, com colaboração da página do ILL-ABILITIES, no Instagram.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.³¹

Provando que corpos estão, de fato, em constante vibração e sem limitações, a *crew* desenvolveu o campeonato NO LIMITS (sem limites). Realizado entre 9 e 10 de fevereiro de 2024 em Montreal, no Canadá, o evento contou com momentos de discussão sobre deficiências, apresentações do ILL-ABILITIES™ e batalhas. Uma prática extremamente interessante do evento foi que, a cada entrada, os organizadores pediam que os participantes utilizassem determinado material: uma muleta, cadeira de rodas, vendas etc. A proposta era que esses dançarinos explorassem outras movimentações e tivessem a experiência de um corpo com uma deficiência, observando não como limitações, mas possibilidades.

Lucas Ferreira Machado, o Perninha, é dançarino e atleta profissional de *breaking* há 16 anos. Ele é fundador do grupo Infect Break Zone; integrante dos grupos Killa Rockers Crew, MZK e Coletivo Gang Gangrena; produtor e idealizador do Festival Independente de Hip Hop

³¹ STANCE ELEMENTS. **ILL-Abilities @ill_abilities NO LIMITS concept battle challenges dancers....** Montreal, 2024. Instagram: @stanceelements. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3av6V3xYYk/?igsh=MT1wOG85eXJxNnQ3cQ==>. Acesso em: 18 fev. 2024.

– Chega Que É Certo; além de fazer parte do ILL-ABILITIES™. Em entrevista (cuja transcrição pode ser encontrada no Anexo A), o *b-boy*, que tem uma má formação congênita na perna esquerda, explicou o intuito das batalhas realizadas no evento No Limits:

Introduzimos nosso conceito para que pessoas sem deficiência possam experimentar dançar que nem nós; o objetivo dessa modalidade também é para gerar essa abertura de pensamento sobre a condição e dificuldade do outro para tal mas também para que os mesmos possam em algum momento em suas carreiras se vierem a se lesionar, saber como passar por isso adaptando-se a condição em questão.; o objetivo dessa modalidade também é para gerar essa abertura de pensamento sobre a condição e dificuldade do outro para tal mas também para que os mesmos possam em algum momento em suas carreiras se vierem a se lesionar, saber como passar por isso adaptando-se a condição em questão. (Perninha, entrevista, 2024)

A experiência, contudo, gerou debates nas redes sociais de pessoas questionando o uso de muletas e outros materiais necessários por pessoas com deficiência como “acessórios para desafios”. Em 12 de fevereiro de 2024, com a divulgação dos vídeos das batalhas, um perfil comentou, por exemplo, que acha essa prática estranha por não serem “acessórios” por escolha, mas por necessidade.

Com uma parte da resposta do público negativa, questionando o motivo de não haver pessoas com deficiência nos vídeos das batalhas, o *b-boy* Lazy Legs achou necessário explicar que o próprio coletivo que organiza o evento é formado por pessoas com deficiência. Em um comentário de 16 de fevereiro de 2024, o *breaker* escreveu:

O evento foi organizado por um grupo internacional de dançarinos com deficiências que trabalham com tanto com a comunidade da dança e a comunidade de pessoas com deficiências. Esse evento foi criado para criar conscientização para pessoas com deficiências e para desafiar dançarinos a se moverem de forma diferente – menos um membro, visão ou audição. Se um dia eles se machucarem, suas carreiras não precisariam acabar. Um workshop foi oferecido os dançarinos participantes para informá-los sobre as várias deficiências e o propósito e uso adequado de vários equipamentos adaptáveis. Entre batalhas, os MCs avisavam o público qual desafio seria realizado. Os fundos levantados nesse evento foram doados para uma comunidade de dança adaptável para pessoas com deficiências.³²

Mesmo com a negativa de parte do público nas redes sociais, muitos outros elogiaram o evento e a iniciativa. Afinal, o conceito foi capaz de desafiar diversos corpos a se movimentarem de modo diferente e experimentarem novas formas, além de proporcionarem novas perspectivas sobre os “corpos em quebra”.

³² Comentário feito em 16 de fevereiro de 2024 por Luca Patuelli, *a.k.a. b-boy* Lazy Legs. (STANCE ELEMENTS. **ILL-Abilities @ill_abilities NO LIMITS concept battle challenges dancers....** Montreal, 2024. Instagram: @stanceelements. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3av6V3xYYk/?igsh=MT1wOG85eXJxNnQ3cQ==>. Acesso em: 18 fev. 2024.)

Pode-se compreender que uma deficiência física não é, de fato, um bloqueio ou incapacidade de movimentação. Na realidade, ela proporciona uma forma diferente de se mover e chamar os outros para a ação em comunidade:

Quando comecei, foi o poder do coletivo que me ajudou a entender minha deficiência, diferença corporal, timidez etc. Muitas das vezes não temos esse amparo, mas quando se existe, é fundamental para o desenvolvimento individual do ser humano em questão pois nos ajuda a entender os limites um do outro e como prosseguir seja com adaptação ou sem. (Perninha, entrevista, 2024)

2.2 Corpos em movimento: vulnerabilidade e precariedade

Figura 23: Participantes de *workshop* de dança no evento Nas Batalhas, em 13 de agosto de 2023.



Fonte: Millan, Camilla, 2023.

Para estar em comunidade, é preciso reconhecer sua vulnerabilidade e precariedade. Para produzir artisticamente enquanto comunidade, é necessário entender que a nossa capacidade de união depende também da nossa capacidade de enxergar a finitude.

Por isso, agir a partir do reconhecimento dessa precariedade é um dos processos para que a cultura Hip-Hop se mantenha em movimento ao longo dos anos e décadas. Ao não negar sua condição vulnerável e finita, os corpos produzem existência e experimentam maneiras de continuarem vivos.

Vulnerabilidade e precariedade se ligam ao Hip-Hop na medida em que essas condições definem a existência dessa cultura, que continua a se movimentar e produzir processualmente. A comunidade, como define Maurice Blanchot em *A Comunidade Inconfessável* (2013, p. 23),

é “ordenada à morte” e não poderia acontecer se não fosse por esse evento que acomete a todos. O autor cita Bataille:

(...) a morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos seres mortais: sua comunhão impossível. Comunidade, portanto, ocupa esse lugar singular: ela assume a impossibilidade da sua própria imanência, a impossibilidade de um ser comunitário como sujeito. A comunidade assume e inscreve de alguma maneira a impossibilidade da comunidade... Uma comunidade é a apresentação a seus “membros” de sua verdade mortal (é o mesmo que dizer que não há comunidade formada de seres imortais...). Ela é a apresentação da finitude e do excesso sem retorno a qual funda o ser-finito. (Bataille apud Blanchot, 2013, p. 23)

Como isso se relaciona com a cultura Hip-Hop? Durante a dissertação de mestrado, deparei-me com a incrível obra de Tricia Rose *The Hip-Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters* (As Guerras do Hip Hop: Sobre O Que Falamos Quando Falamos Sobre Hip Hop – E Porque Importa). Desde então, essa questão ficou em minha mente: quando falo sobre *breaking*, sobre o que estou falando de verdade? O que eu quero dizer?

Fazer pesquisa sobre Hip-Hop e sobre *breaking* é falar sobre afetos, vulnerabilidades, resistências, reivindicações e sobre estar suscetível à morte continuamente. Ainda assim, falar sobre essa cultura é entender a abertura de possibilidades diante da realidade.

Quando eu falo sobre *breaking*, não falo sobre a quebra no som que o DJ Kool Herc revolucionou na década de 1970, disserto sobre os dançarinos que afirmam suas subjetividades e suas precariedades. Falo sobre uma dança-processo que, mais do que movimentos, expressa uma falta e uma necessidade e cria um espaço seguro para fabulá-las.

Se pensarmos no surgimento do Hip-Hop, fica evidente que tal contexto estatal de abandono possibilitou a criação de uma rede de pertencimento e criação. Ao analisar o início do Hip Hop, D’Alva (2014) explica o motivo de esses corpos resolverem se unir em uma potência explosiva em vez de aceitarem as condições estabelecidas:

Essa pulsão de vida explosiva se coloca em oposição à morte iminente planejada por um Estado que visa exercer o controle utilizando-se da ameaça e do medo da morte dos cidadãos como “fundamentos universais da submissão [...] A chamada “primeira geração do hip-hop” que surge dentro desse contexto traz uma nova visão e comportamento que destoam da submissão esperada, pois viviam em um ambiente onde a qualquer momento podia-se morrer. (D’Alva, 2014, p. 16)

Viver uma condição na qual se convive com a morte iminente é viver em uma situação precária. Propositamente, põe-se em prática a já explicada necropolítica (Mbembe, 2014): o Estado escolhe colocar algumas populações em uma situação de risco e de vulnerabilidade.

Curiosamente, na época em que o Bronx estava sendo ignorado pelo Estado, que optava por deixá-lo sem coleta de lixo, saneamento básico e outras necessidades básicas, um político deu um nome a essa prática estatal: “negligência benigna”. A expressão extremamente contraditória e apoiada na necropolítica de Mbembe surgiu na década de 1970, criada pelo

senador Daniel Patrick Moynihan, conselheiro para Assuntos Urbanos do então presidente dos Estados Unidos Richard Nixon.

A proposta do político, que foi botada em prática, era que o Estado negligenciasse certos bairros e áreas em relação aos grupos étnicos que nele habitavam. Há, inclusive, um trecho pertinente do memorando de Moynihan, que foi vazado pela imprensa: “a questão racial poderia beneficiar-se de um período de negligência benigna”.

Esse ser precário não significa, contudo, estar inapto à ação ou ser um ser apolítico – pelo contrário. Em *Vida Precária*, Judith Butler explica que somos constituídos politicamente pela vulnerabilidade dos nossos corpos (Butler, 2019), uma vez que todos somos precários por sermos socialmente constituídos (expostos aos outros). No entanto, alguns corpos, além de vulneráveis, têm suas vidas negadas continuamente: são as vítimas de uma distribuição desigual da precariedade realizada pelo Estado.

São, por exemplo, pessoas que vivem em periferias, negros, LGBTQIA+ e os moradores do Bronx na década de 1970: comunidades inteiras que vivem em um estado de quase morte, destrutíveis. “Porque cada corpo se encontra potencialmente ameaçado por outros corpos que são, por definição, igualmente precários, produzem-se formas de dominação” (Butler, 2020, p. 53).

Na recusa por se tornar dispensável, grupos reivindicam a própria existência – e Butler sugere que o reconhecimento da própria vulnerabilidade é essencial para realizar um processo de reivindicação e reconhecimento:

Fazemos a reivindicação (...) precisamente porque ela não é presumida, precisamente porque ela não é honrada em nenhuma das instâncias. A vulnerabilidade assume outro significado no momento em que é reconhecida, e o reconhecimento exerce o poder de reconstituir a vulnerabilidade (Butler, 2019, p. 64)

Sugiro, portanto, que o surgimento do Hip-Hop não envolveu a negação de uma violência e vulnerabilidade, mas o reconhecimento delas, transformadas em manifestações artísticas que são os pilares da cultura que conhecemos hoje: letras de *rap*, passos de dança, grafites pela cidade. Tais populações-alvo, excluídas propositalmente do centro da cidade, passaram a reconhecer na precariedade a própria cultura e forma de ocupar os espaços que o Estado, apesar de nomear como públicos, restringia a uma pequena parcela da sociedade.

O Hip-Hop, assim, acontece com uma mudança de entendimento da vida que só pode ser conseguida coletivamente. É a partir dessa união de corpos precários que se entende a potência da condição precária – e como reivindicar a existência.

Como é o caso da produção cultural em geral, a política do rap envolve a contestação do espaço público os significados, as interpretações, valor das letras e da música, e o investimento de capital cultural. Em suma não é apenas o que você diz, é onde você pode dizê-lo, como os outros reagem a isso e se você tem poder de comandar o acesso ao público (Rose, 2021, p. 193)

Conforme analisa a autora Tricia Rose em sua memorável obra *Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos* (2021), a política cultural envolve, inquestionavelmente, a luta pelo território e pela ocupação de um espaço. Dessa forma, a união dessas pessoas não é só uma forma de estar, mas uma criação de um espaço de viver. É uma maneira de estar presente.

Este é o Hip-Hop: a união dos que negam a terem os seus corpos silenciados e desprovidos de espaço de ser e estar. São diversas populações que ocupam as ruas reivindicando locais como espaço de produção artística enquanto exercem a força performativa no espaço público.

Figura 24: Dançarino Israel Alves durante batalha no Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

Em correspondência com diversas outras autoras – conteúdo publicado pelo MIT Press –, Butler (2012) explica como os corpos que tomam juntos as ruas formam um corpo político que, apesar de não falar uma só língua ou ter apenas uma reivindicação, organiza uma presença plural. Apesar de se referir a manifestações políticas, como o movimento *Ocuppy*, tais ações se relacionam com o agir politicamente do movimento Hip-Hop, reivindicando o direito de continuar existindo – e persistindo em sua condição:

Qual é, então, o significado político de se reunir como corpos, parar o tráfico ou reivindicar atenção, ou se mover não em linha reta ou como indivíduos separados, mas como um movimento social de alguma forma? Essa assembleia de corpos [...]

não precisa ter uma única mensagem [...] O “nós estamos aqui” que traduz essa presença corporalmente coletiva pode ser lida como “nós ainda estamos aqui”, significando: “nós ainda não fomos descartados”. Esses corpos são precários e persistentes, e é porque nós sempre temos que linkar precariedade com formas possíveis de agência social e política. (Butler, 2012, p. 168, tradução minha)

Obviamente, um dos temas centrais da cultura Hip-Hop – e do *breaking*, com a entrada nas Olimpíadas – é justamente a mudança da cultura ao longo das décadas e como a manifestação passou a ocupar outros espaços. Os corpos, contudo, continuam a ser precários, e essa é a grande questão: a assembleia perde potência quando deixa de reivindicar a existência no espaço público? Ou melhor, é possível realizar assembleia em outro espaço que não seja esse?

A professora e pesquisadora Tricia Rose analisa o tema em *Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos* (2021). A autora comenta sobre a distinção entre transcrições ocultas e públicas, sendo essas as transcrições sociais que mantêm o poder dos grupos e aquelas os discursos que criticam o domínio social. Interpreto o Hip-Hop justamente como essa transcrição oculta, que critica os grupos poderosos e “criam códigos alternativos que invertem estigmas, direcionam nossa atenção para culturas fora de cenas de classes ou grupos nos quais se originaram e validam as percepções dos menos poderosos” (Rose, 2021, pág. 156)

O que Rose defende é que as transcrições ocultas podem acontecer de forma aberta, assim como de maneira disfarçada. Por isso, as manifestações do Hip-Hop podem alcançar diferentes lugares e, mesmo assim, conseguir criticar o poder. Isso porque uma das discussões políticas da cultura é, precisamente, a contestação dos espaços e do acesso aos locais. A pesquisadora usa o exemplo do *rap*, no qual uma das críticas se refere à rima “superficial”. Semelhante à dança “apenas por competição”, a questão é tratada de tal forma:

Em suma, não é apenas o que você diz, é onde você pode dizê-lo, como os outros reagem a isso e se você tem o poder de comandar o acesso ao espaço público. Desprezar rappers que não escolhem assuntos políticos como se não tivessem papel politicamente resistente é ignorar a complexa teia de policiamento institucional a que todos os rappers estão sujeitos, especialmente em grandes contextos do espaço público. A luta pelo contexto, significado e acesso ao espaço público é crucial para a política cultural contemporânea (Rose, 2021, p. 193)

Não precisamos pensar nas Olimpíadas para exemplificar as mudanças no movimento. Podemos refletir, por exemplo, sobre as competições patrocinadas que acontecem em espaços por São Paulo – a exemplo da Cypher Brazil da RedBull Bc One, que aconteceu na StreeTopia em julho de 2022. Apesar de o local ser organizado de forma a receber tal cultura, continua um espaço fechado, cujo acesso depende da aquisição de ingressos – que, mesmo gratuitos, definem um limite de espectadores.

É possível reivindicar sua persistência de existir enquanto um corpo precário e vulnerável em um evento patrocinado por uma grande marca? Ou é indiscutível que essa lógica competitiva, contaminada pela lógica neoliberal, afeta as singularidades do *breaking* ao ponto de essas subjetividades não serem mais expressadas politicamente nesses espaços?

2.3 *Breaking* em complexidade: as batalhas de significado no Hip-Hop

Se você realmente olha para a dança hip-hop, é realmente um rito de passagem. Você nunca vê os braços jogados para baixo. Eles sempre estão para cima em uma posição de luta. Estão indo para a guerra. O que dizemos? Dizemos que você está indo para a batalha (Harris apud Chang, 2021, p. 45)

A partir do momento em que um grupo de pessoas pretas, latinas e periféricas resolve se unir e desestabilizar a organização da sociedade, fica evidente que esta manifestação sofrerá represálias por todos os lados. Afinal, propõe-se uma nova forma de fazer política: por meio dos corpos que dançam, reúnem-se nos espaços e reivindicam sua presença.

O Hip-Hop, assim como diversas outras formas de organização, são associações que “se formam nessa tomada de risco sem qualquer expectativa de vencer em seu campo as forças policiais e/ou políciaras e sua onipresente repressão” (Tible, 2022, p. 8). São pessoas que se reúnem conscientes dos riscos que envolvem serem vistas juntas, reivindicando algo ou buscando a desestabilização de um sistema.

Apesar de o Hip-Hop ser duramente reprimido nas primeiras décadas – e até hoje ser alvo de preconceito –, ele alcançou o *mainstream* em produções cinematográficas e musicais. No entanto, à medida que alcançou visibilidade, também foi o centro de muitas críticas negativas, com argumentos de que a cultura incentiva a violência, populariza diversas palavras de baixo calão, influencia o comportamento de gangues etc. Tal reação é recorrente com as culturas provenientes de regiões periféricas e comunidades negras ou formadas por minorias políticas – e, como já foi discutido, o Estado chega a usar aparatos de poder para criminalizar tais manifestações.

Ao pensarmos no *funk* brasileiro, por exemplo, as críticas negativas ao gênero são pautadas pelos mesmos argumentos: a cultura iria contra os valores (conservadores e brancos) de família, incentivaria a violência e propagaria, inclusive, uma visão deturpada a respeito das próprias comunidades. Em resumo, críticos defendem que tais manifestações artísticas são a prova de seus próprios “males”.

Figura 25: André Oliveira DB, dançarino de passinho, durante Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

Como analisa Rose (2021), contudo, tais críticos isolam o Hip-Hop, desconsiderando os próprios contextos sociopolíticos que geraram as comunidades e as condições de abandono em que essas pessoas são deixadas pelo Estado:

Críticos dessa chamada cultura de disfunção giram em torno da noção de que pessoas negras e pobres que vivem na cidade criaram e perpetuaram uma cultura de violência (que inclui crime e cultura prisional), desvio/excesso sexual e falta de instrução. Em volta desses três pilares, críticos do hip hop despejam muitos outros insultos culturais como o tipo de nome que pessoas pretas dão a seus filhos, seus comportamentos e o que vestem, a chamada fixação em consumo, frases com gírias, atitudes e mais. O problema – até então isolado – da violência no hip hop foi dobrado na ideia maior de que hip hop reflete uma cultura disfuncional da subclasse urbana negra, e, assim, a pincelada de violência no hip hop tornou-se um depósito de lixo de hip hop como prova da disfunção da subclasse urbana negra (Rose, 2021, p. 62, tradução minha)

O *breaking* é acompanhado por essas críticas rasas que ligam a manifestação a uma cultura de violência e a um comportamento violento. No entanto, é nessa análise do contexto social que o compreendemos como um dispositivo político.

Se entendemos que o *breaking*, enquanto cultura, é complexo, já descartamos uma descrição simplista de que a manifestação é a pura representação de uma suposta sociedade disfuncional periférica. Como escreve Lotman (2021), a arte desestabiliza e complexifica:

O surgimento de algo verdadeiramente novo sempre inclui um momento de imprevisibilidade. Nesse sentido, a arte serve como um espaço experimental ideal. A criação do novo na realidade está ligada à superação da resistência do que se constituiu pela tradição. Como temos visto, isso requer que um indivíduo que possa ultrapassar a fronteira das normas de comportamento. Tais fronteiras protegem as formas sociais de estabilização, contra as quais lutar requer uma tensão considerável. A arte leva o conflito para a esfera de uma “segunda realidade”, uma “suposta realidade”. Aqui todos os conflitos surgem e são superados dentro dos limites de um mundo artístico e convencional. (Lotman, 2021, p. 198)

Ainda, ao fazermos a análise das críticas simplistas à cultura Hip-Hop, compreendemos que a noção de violência é tão superficial e unilateral quanto o alvo desse parecer. Afinal, é violento *rappers* cantarem sobre portarem armas, mas não é violento um presidente incentivar o uso de armas em entrevistas ao vivo? Uma dança com movimentos que remete à luta é um desserviço, mas filmes de Hollywood que enaltecem duelos e brigas são premiados? Uma manifestação cultural é uma má influência aos jovens enquanto outra não? Por que a violência é seletiva?

É necessário entender o contexto de surgimento do Hip-Hop justamente para poder rebater tais críticas que se apoiam em uma noção de violência unilateral. Ao compreendermos o abandono estatal e a lógica de precarização de certos grupos, entendemos esse processo também como uma violência contínua e recorrente.

Entendemos, portanto, que certas populações são historicamente vítimas de um processo violento de exclusão e opressão – grupos que veem na manifestação coletiva uma forma de construção de existências, conforme explicado. Faz-se, assim, um retorno à própria noção de violência: seria essa “violência” fragmentos de uma opressão histórica e injusta pela qual essas populações passam?

Cabe aqui um retrato dessa violência reiterada historicamente ao longo dos anos – um processo de opressão direcionado a um grupo cujas sequelas se manifestam no corpo presente. A experiência traumática do racismo, atualmente, é campo de estudo de psicólogos e psiquiatras negros, que analisam o impacto na subjetividade – mas não é sempre assim:

(...) aparecem relatos de como o sofrimento de negros e negras causado por preconceitos e discriminações raciais é tratado – e deslegitimado – por muitos psicanalistas brancos. É uma vivência que reedita a violência no cotidiano, reatualizando a experiência traumática: um evento real, acompanhado de uma experiência subjetiva que promove crises de ansiedade e angústia, culpa, sentimentos de vergonha e a experiência de estar desamparado, sem defesa e diante de pessoas em quem não se confia. No entanto, essa experiência era ignorada pela psicanálise, em geral. (Silva, 2021, p. 15)

O juízo moral ou a indiferença diante de algumas formas de violência tem relação, principalmente, com a maneira com que tais acontecimentos são midiaticizados. Certos

enquadramentos (Butler, 2020) priorizam visões de mundo e determinam o que deve ser protegido e o que não há problema ser ameaçado.

Novamente, a cobertura midiática constrói a noção de quem tem uma vida vivível e daqueles cuja vida não tem importância caso seja perdida. Tais diferenças ficam nítidas em situações de conflito – como guerras ou combates recorrentes entre forças policiais e as populações das periferias. A mídia determina um lado para o qual as perdas não são, de fato, negativas.

Butler (2019) explica que ocorre a “desrealização do Outro” a partir do discurso midiático – repetido diversas vezes – de que certas vidas não são vidas. Como se fossem vidas em um estado de quase morte. Dessa forma, o Outro, ou o inimigo, deixa de ser algo palpável, tornando-se um espectro: “ele não está nem vivo, nem morto, mas interminavelmente espectral” (Butler, 2019, p. 54).

Por outro lado, o Outro deixa de ser realizável quando deixa de ser retratado. Ou seja, quando o discurso violentamente o omite. A autora analisa como esses dois processos violentos ao extremo praticamente legitimam mais violência contra grupos específicos:

Se duzentas mil crianças iraquianas foram mortas durante a Guerra do Golfo e seu rescaldo, teríamos nós uma imagem, um enquadramento para qualquer uma dessas vidas, individual ou coletivamente? Haveria uma história que podemos encontrar na mídia sobre essas mortes? Haveria nomes ligados a essas crianças?

Não existem obituários para as vítimas de guerra que os Estados Unidos infligem, e eles não podem existir. Se existisse um obituário, uma vida haveria de ter existido, uma vida digna de nota (...) (Butler, 2019, p. 54-55)

Quando não noticiadas, essas mortes desaparecem entre tantas outras de vidas indignas, não vivíveis. No contexto das periferias, o enquadramento também faz falta para com essas populações que morrem diariamente e não têm seus obituários divulgados

Primeiramente, o contexto da periferia em si já é uma violência de exclusão de certas populações do centro cultural da cidade. Como já foi mencionado, é a separação entre os dignos de saneamento básico e os cuja vida não importam tanto. Para além disso, tais populações sofrem com opressão estatal que não é noticiada. Dessa forma, estabelece-se outra forma de violência pela ausência.

A ausência dessas mortes nos jornais e, principalmente, a falta de rostos e histórias. Não haver obituários (Butler, 2019) é repetidamente omitir que tais vidas são dignas de serem noticiadas e permitir, assim, que sejam esquecidas. O esquecimento é estrutural, reafirmado pelas políticas públicas, exclusão física e segregação espacial. Por isso, quando o Hip-Hop traz essas vidas novamente para o *mainstream*, é um grande incômodo.

São vidas indignas de serem consideradas vivas, pessoas esquecidas que passam a reafirmar coletividades e subjetividades no corpo, nas danças e nas rimas, retomando espaços

e reivindicando que vale a pena serem mantidas vivas, que existem. Apesar – e talvez por causa – de seu caráter político, o Hip-Hop sempre agiu na experimentação de diversos formatos. Conforme explicado, foi preciso sofrer diversas modificações e explorar diversos caminhos até que a cultura realmente se formasse. No entanto, muitas das suas práticas são consideradas informais e indignas de relevância.

Quando consideramos seu surgimento em comunidade, diante do contexto apresentado, para de fazer sentido, por exemplo, uma graduação da dança que qualifique a pessoa como “formada em Hip-Hop”. Outra prática que, por vezes, não ganha importância na comunidade é o registro de passos e regras em documentos – isso porque a oralidade faz parte da cultura e, uma vez que ela está sempre em movimento, está em contínua modificação.

No entanto, em meio a essas tantas discussões, o *breaking* foi se transformando e alcançando novos espaços. A dança apareceu em programas de televisão, em videoclipes, em filmes de grande produção, e surgiram competições de alcance mundial – e as mudanças culminaram na entrada para as Olimpíadas de Paris em 2024. O *breaking* “virou coisa séria” para muitos que antes o consideravam apenas “meninos girando no chão”, com métodos de julgamento mais refinados, jurados escolhidos a dedo após passarem por curso preparatório, *ranking* por pontuação e diversas outras métricas. Mesmo assim, continua a ser uma manifestação cultural e uma dança que é baseada no improviso e na espontaneidade. Como funciona fazer algo autêntico, mas com tantas regras?

Figura 26: *B-boy* Rato (Evolution Kingz Crew) Master Crews, em novembro de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

Em geral, os vários aspectos que envolvem a cultura Hip-Hop estão interligados: seja a história do movimento e a quebra da *breaker*, sejam os movimentos. Mesmo que novas práticas e gerações surjam, continua-se a valorizar o surgimento da dança como elemento importante para dançar *breaking* de forma genuína:

Primeiro de tudo, aprenda a história. Porque muitas das vezes, a nova geração não entende de onde um movimento veio então não fazem com a essência do movimento. Quando você entende a significado e a essência do movimento, você vai fazer o movimento e batalhar de uma certa forma. Fazendo mais a história, aprendendo mais sobre a dança. Você pode perceber quando alguém está dançando por um motivo superficial mais do que por um motivo genuíno ou espiritual. Uma pessoa genuína provavelmente vai ganhar comparado com uma pessoa superficial (...) porque você está mostrando o seu verdadeiro “eu”. (*B-boy* Kareem, 2022, Instagram Conexão Breaking)

Apesar de a ascensão do Hip-Hop ter acontecido em um momento de festas no bairro, não podemos ignorar o contexto sociopolítico que veio antes: as gangues. As características territoriais e as disputas por prestígio continuam no contexto de festas que são realizadas pelos diversos participantes do Hip-Hop e em suas mais variadas expressões:

O hip-hop é muito competitivo e confrontador; esses traços são tanto resistência quanto preparação para um mundo hostil que nega e difama os jovens negros. Breakers frequentemente batalhavam com outras equipes de break por ressentimento; grafiteiros

destruíam murais e batalhas de rappers e DJs podiam acabar em brigas. O hip-hop continua sendo uma batalha sem fim por status, prestígio e adoração do grupo, sempre em formação, sempre contestado e nunca plenamente alcançado. (Rose, 2021, p. 61)

Apesar de surgido em um contexto de festividade e reunião de bairro, percebe-se que o Hip-Hop “virou coisa séria”, mas sempre evidenciando a sua história. Isso porque o *breaking* dialoga com os elementos lúdicos e disciplinares, espontâneos e canônicos. É esporte, é dança e é jogo.

A competição por status, como analisa Rose (2021), ajuda a desenvolver algumas das características competitivas presentes nas manifestações da cultura Hip-Hop. Contudo, há diversas outras questões que abrangem o *breaking*, por exemplo, e podem nos ajudar a compreender o porquê de haver divergências de conceituação sobre esporte, jogo ou dança.

Apesar do aspecto competitivo inerente à ascensão da prática *breaking*, a manifestação também pode ser analisada por outra perspectiva. Huizinga (2019, p. 21) define algumas características lúdicas do jogo, como “ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo” e outras. São aspectos identificáveis na prática do *breaking*: a tensão física dos corpos; a tensão da competição entre *breakers*; a solenidade que se estabelece em algumas cerimônias características da batalha; e o ritmo da música, dos corpos dançantes e da batalha ordenada por *rounds*.

Ainda, segundo o autor, o jogo promove a formação de grupos – uma reunião característica de festividades. Mas não só. O jogo promove a atividade imaginativa – ou, como explicamos aqui, fabulatória. A capacidade de inventar mundos e existências, de projetar batalhas internas em cada parte do seu corpo que se movimenta.

No *breaking*, a criação de linhas de dança e “*a.k.a. 's*”³³ transforma o corpo do *breaker* que entra na batalha. Cada dançarino tem uma assinatura e um estilo de dança, além de assumir uma forma de personagem ao entrar na batalha.

Mais do que isso, a batalha cria um espaço único e sagrado: “mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial” (Huizinga, 2019, p. 12). É como se, ao entrar na roda, os *breakers* se desprendessem de si e, em um estado de êxtase, unissem corpo e música em um só.

Assim, mesmo quando o *breaking* está em um espaço mais “controlado” de competição, não podemos ignorar esses vários elementos lúdicos e sagrados que ainda fazem parte dessa cultura e da prática da dança. Além disso, alguns modos de competição desafiam algumas

³³ Abreviatura de “*also known as*” (“também conhecido como”, em tradução livre).

formalidades, abrindo possibilidades interessantes para serem realizadas sem levarem em considerações aspectos técnicos que normalmente são estabelecidos pelos jurados.

Cito aqui a competição Dance Your Style, realizada pela Red Bull. Nela, dançarinos de diversos estilos podem participar e quem julga qual participante deve seguir para a próxima fase é o próprio público. Acontece desta forma: cada pessoa assistindo o evento recebe uma plaquinha com um lado vermelho e outro azul, cores que representam cada participante da batalha. Ao final de cada rodada, devem levantar a placa para votarem em seu candidato favorito.

Figura 27: Votação do público durante batalha da dançarina Brisa Òkun, na RedB Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

Apesar de haver muitos fatores complicados a respeito de favoritismo ou falta de conhecimento técnico por parte do público, que passa a ser o júri do evento, é uma forma de deixar a decisão nas mãos da própria comunidade da dança. A estratégia realizada no evento não é nova, mas definitivamente rompe com paradigmas determinados em competições de dança.

Na final da edição brasileira do evento, realizada em 11 de maio de 2024, não havia nenhum dançarino de *breaking*, mas dançaram pessoas do Hip-Hop, *Waacking*, *Voguing*,

House, Dancehall, Passinho, Krump, Locking e Popping. O vencedor foi Ryan Fúria, que conseguiu a vaga na final mundial da competição Dance Your Style, que acontece na Índia em novembro de 2024.

Figura 28: *B-boy* Chileno (esq.) parabenizando Ryan Fúria (dir.) após vitória no Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

3 O QUE SERÁ DO HIP-HOP?

Para a nova geração – isso é o que quero que vocês saibam sobre o hip-hop e de onde viemos. A cada cinco anos mais ou menos alguém aparece com algo novo e isso é o que vejo agora. Vocês são uma geração totalmente nova. Vocês criaram um mundo de ideias totalmente novo com sua arte, música e eu amo vocês por isso. Hip-hop não tem fim. Eu fico surpreso e grato que tenha chegado até aqui. Essa cultura é de vocês. Faça algo com ela. (DJ Kool Herc, 2021, p. xiii, tradução minha)

A prática do Hip-Hop inegavelmente vem se transformando ao longo das décadas. Além de ser um movimento natural das manifestações culturais coletivas, tal transformação faz parte, inclusive, desses caminhos que precisaram ser tomados como formas para que essa comunidade continuasse a se movimentar e fazer diversos acionamentos por onde passasse.

Tais mudanças e acionamentos acabaram por transformar o que um dia chamamos de uma cultura Hip-Hop para as várias culturas Hip-Hop. No decorrer das décadas, acredito que a comunidade do Hip-Hop tenha se transformado e, inclusive, esteja se transformando em algumas comunidades devido às diferentes interações. Juntam-se dançarinos que entendem o *breaking*, por exemplo, como a manifestação política e o ato de estar vivo. Ao mesmo tempo, juntam-se os que veem no *breaking* a possibilidade de uma atuação olímpica e uma forma de esses corpos ocuparem diferentes lugares.

Uma forma de manifestação não exclui ou apaga a outra – e é isso que nos interessa. E como levar em consideração toda essa complexidade na hora da pesquisa?

Em geral, as discussões pairam por uma atmosfera dualista que simplifica a questão em “boa” ou “ruim”. Afinal, o *breaking* estar nas Olimpíadas seria bom ou ele estaria simplesmente capturado pelo neoliberalismo?

Modificando a questão, compreendemos que, na realidade, a comunidade se complexificou, criando coletivos, novos saberes e práticas. Alguns *breakers* se afastaram da prática coletivo-artística do Hip-Hop, entendendo-se unicamente enquanto atletas de alta performance. Enquanto isso, outros buscam nas comunidades a ação política.

É impossível dar conta de todas as formas complexas de interações, assim como de possibilidades que compreendem o Hip-Hop. No entanto, entender que há coexistências de entendimentos do movimento, assim como comunidades dentro de outras comunidades, nos ajuda a entender que não há apenas uma forma de pensar sobre o movimento.

São os dançarinos que compreendem o Hip-Hop como político e veem nas Olimpíadas uma ação de ocupação? São os que compreendem a história social e política do movimento e querem mantê-lo unido aos outros pilares do Hip-Hop? É a comunidade dos *breakers* que

enxerga na dança uma manifestação única, política e que, apesar de dialogar com outras, tem entendimento e compreensão individuais?

São diferentes as relações que formam a comunidade. O que importa, contudo, é saber que elas existem e reivindicam sua existência por meio da arte do Hip-Hop.

O que devemos não é questionar se um é melhor que o outro, mas compreender quais são os novos caminhos dessa prática cultural. Para onde esses coletivos se movimentam? Quais são as possibilidades agora? Como acionar a manifestação política em eventos de competição e como pensar sobre o coletivo nessas novas práticas? Quais são esses novos coletivos?

Neste capítulo, misturo a teoria às minhas vivências na cultura Hip-Hop, para que assim o leitor entenda que essa cultura é tudo, menos preto no branco. É complexa, assim como nossa relação com a cidade.

Figura 29: Participantes de *workshop* de dança no evento Nas Batalhas, em 13 de agosto de 2023.



Fonte: Millan, Camilla, 2023.

3.1 Um dia de evento (julho 2022)

Estar em um evento de dança significa ficar em pé por horas (ou sentada até a lombar doer como se estivesse sendo fincada ao chão). Significa gritar até ficar rouca, encontrar pessoas do meio da dança que eu não necessariamente queria encontrar. Eu estava com preguiça. Não

porque eu não queria fazer todas essas coisas, cumprir a minha parte desse evento coletivo, mas porque eu sabia que não seria capaz de não o fazer. Estar em um evento de Hip-Hop é exatamente isso. É estar disposta a ser atravessada por afetos, vínculos. A deixar o evento exausta, mesmo não tendo, de fato, batalhado. O corpo presente é um corpo em ativa comunicação, em troca ativa. E depois de uma noite maldormida, meu corpo precisaria de descanso. Mas fomos. Eu e ele, nós.

Ao meio-dia, pegamos o metrô na linha lilás, fizemos baldeação para a verde e descemos na Consolação. De estação em estação, eu só conseguia pensar em como os vagões limpos do trem de São Paulo (e vazios, como só é possível em um domingo) eram diferentes daqueles de Nova York, quando os grafites emergiam junto da cultura Hip-Hop. Dentro e fora dos vagões, grafites coloriam e marcavam os artistas que passavam ali. Cada um tinha uma *tag* – e aquela forma de arte intrusa feita, justamente, nos trens havia feito o Hip-Hop transitar por Nova York. Agora, em São Paulo, em 2022, os metrôs não eram grafitados, com artes do chão ao teto, mas me levavam para um evento em que a cultura Hip-Hop se fazia presente. Se eu tivesse sorte, encontraria o grupo Hip-Hop no Trem, que performa *rap* e *breaking* nos vagões em movimento, remetendo ao contexto do surgimento do Hip-Hop, mas com o apoio das redes sociais para conseguir divulgar a cultura de uma forma atual. Não encontrei, mas fiquei a viagem pensando sobre a história que os vagões carregavam.

Na saída do metrô, a Paulista fechada para carros aproximava os corpos em diferentes formas de arte. Um grupo fazia um show de rock mais à frente e juntava uma multidão, algumas pessoas se deitavam no chão com cangas para tomar sol. Alguém vestido de Michael Jackson chamava a atenção dos pedestres, realizando alguns movimentos de dança ao som de “Billy Jean” e pedindo ajuda com alguns trocados. Prestes a virar na rua do evento, uma pequena aglomeração chamou a atenção.

Uma mulher cantava “Killing Me Softly With His Song”, na versão do grupo Fugees, em que Lauryn Hill cantava. Apesar do sucesso da primeira versão, composta por Charles Fox em 1971, foi o cover Hip-Hop do grupo Fugees que virou um sucesso mundial, ganhando, inclusive, o Grammy de 1997 de Melhor Performance R&B por Duo ou Grupo com Vocal. Na Paulista, os vocais da cantora sintonizavam com os corpos em volta, que dançavam e vibravam em conjunto. É assim que o Hip-Hop age: no coletivo, no corpo. Mesmo a caminho do evento, meu corpo vibrava com os deles, eu fazia parte daquela dúzia de pessoas.

Figura 30: Batalha de *breaking* durante evento Red Bull BC One Cypher Brasil, em julho de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

Chegando na Cypher Brasil da Red Bull BC One, percebi que não era uma simples organização de corpos em volta de uma caixa de som. Extremamente organizado, o evento no StreeTopia tinha limite de ingressos (gratuitos), pulseiras para acesso ao local de batalhas e, inclusive, uma grande exposição do universo Hip-Hop. Foram três dias de evento (sexta, sábado e domingo) para, no último, ser realizada a grande final nacional que decide a *b-girl* e o *b-boy* a viajarem para Nova York para tentarem uma vaga no famoso Red Bull BC One. No entanto, um evento de *breaking* não é apenas a batalha principal de *breaking*, apesar de ser o que aparece principalmente nas transmissões televisivas. Há áreas diversas para treinos, outras batalhas com propostas diferentes, períodos para improvisos e muito mais. Afinal, não precisaria de uma

grande estrutura para fazer os corpos se movimentarem. Em um evento da cultura Hip-Hop, é só ter uma música tocando que, em qualquer lugar, você verá alguém improvisando tímida ou descontraidamente. Seja em uma grande roda ou não, são corpos movendo-se em coletivo.

Ao chegar no evento, acontecia uma batalha de duplas. DJ, MC e público se juntavam em uma das quadras para ver os dançarinos – um de *breaking* e um de *house* – competirem em um esquema de chaveamento até chegar na final. A questão que envolve um evento patrocinado por uma grande marca pode ser contraditória. Pode-se questionar: a cultura Hip-Hop não se opõe ao poder do Estado? Ela não surgiu como uma resposta à opressão e ao fracasso do neoliberalismo? O contexto político-cultural em que o *breaking* surgiu não abre margem para dúvidas: era uma comunidade abandonada pelo Estado, que vira na cultura Hip-Hop uma potência política. Mas a realidade é outra, apesar de a necessidade ser basicamente a mesma: uma forma de se sustentar.

O bom de um evento patrocinado pela Red Bull é que mesmo as competições secundárias ganham bons prêmios. No caso dessa, mil reais para cada um da dupla vencedora. Os outros também ganhavam um *kit* com produtos do patrocinador. Não é todo evento cujos prêmios são altos ou mesmo em dinheiro. Em alguns eventos, o prêmio é apenas duas camisetas. A premiação, contudo, não tira o triunfo da vitória. O *breaking*, afinal, não começou com competições bem estruturadas, espaços completos e transmissão televisiva. A cena da dança no Hip-Hop foi se estruturando por trás das câmeras até um dia alcançar o *mainstream*. As transformações mudaram a cara do *breaking*, mas, ao mesmo tempo, deram mais visibilidade e consolidaram o movimento. E as premiações em dinheiro possibilitaram uma renda importante para quem recebe pouco pelo trabalho com arte – principalmente no Brasil, onde, em 2018, 44% dos profissionais do setor cultural eram autônomos, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD).

Figura 31: Dançarino Israel Alves durante batalha da Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

Entre a disputa de duplas e a grande final nacional da Red Bull BC One, o DJ permaneceu no espaço e o público ao redor tomou conta da pequena arena. Este é um dos momentos em que a cultura Hip-Hop mais se faz presente: quando todos, em círculos disformes distribuídos ao longo do local, se juntam instintivamente para dançar. Nessa hora, não é apenas sobre o *breaking*: corpos de diferentes manifestações se juntam, assim como acontecia no início do movimento em Nova York, sem distinção de nomenclaturas, movimentações ou técnicas.

A roda se abre para quem quiser entrar, para o corpo que quiser. *House, locking, breaking, voguing, dancehall, popping, waacking*, Hip-Hop e outros tantos estilos se juntam em uma roda ao som de uma só música para reivindicar aquela cultura que, a tanto custo, chegou até aqui. Na roda, um dos participantes é um senhor que dança *breaking* com uma camiseta escrita “*breaking aéreo*”, nomenclatura que parou de ser usada para falar sobre os movimentos aéreos praticados na dança. Na época, não se imaginava que um evento de *breaking* pudesse dar milhares de reais em prêmios para os vencedores – muito menos que dançarinos brasileiros teriam campeonatos de alto nível transmitidos na TV com comentaristas, câmeras profissionais (inclusive aéreas) e jurados internacionais.

Figura 32: Jess Nascimento, dançarina de *Waacking*, em batalha da Red Bull Dance Your Style, em 11 de maio de 2024.



Fonte: Millan, Camilla, 2024.

3.2 A técnica dos corpos em quebra

Quando falamos da cultura Hip-Hop, também nos referimos àquela que chega às Olimpíadas com o *breaking*. No entanto, como proponho nesta dissertação de mestrado, é um Hip-Hop diferente. Enquanto reflito sobre suas características políticas, compreendo também que há um diferente senso de coletividade quando falamos do *breaking* olímpico.

Para além de um juízo moral acerca da sua captura pelo espetáculo, o *breaking* olímpico parte, inegavelmente, de uma noção de comunidade e prática coletiva que, apesar de transformada, continua sendo a inauguradora de uma forma de pensar e reivindicar seus direitos a partir de um corpo outro.

Esse corpo outro, evidenciado na dança *breaking*, utilizou-se e continua a utilizar-se da quebra e do incômodo para expressar uma identidade ou uma participação de um coletivo. Quando se fala do *breaking* olímpico e de campeonatos internacionais, contudo, muitas vezes foca-se em uma prática técnica que muitos descolam da manifestação política primordial – o que não é verdade.

O treino da dança e o aprimoramento de sua técnica enquanto algo de difícil execução é uma prática estabelecida desde os primórdios do *breaking*. Enquanto forma de cultura praticada por grupos postos às margens da sociedade, sempre existiu a necessidade de aprimorar a manifestação também como forma de ter a cultura valorizada e reivindicar um status digno de arte.

Sendo assim, desde sempre, a dança tem fundamentos e técnicas importantes que unem o caráter de reivindicação política à prática de improviso e aos eventos competitivos.

Algo que é importante ressaltar, caso ainda não tenha ficado evidente, é que a dança *breaking* é, mesmo nas competições, dançada de forma improvisada. Há, portanto, um treino árduo de movimentações e de musicalidade em cima de diversas canções, mas quem decide quais músicas serão dançadas nos eventos são os DJs – e os *breakers* precisam estar treinados física e musicalmente para conseguirem encaixar *beats*, *flow* e pausas na música com as mais diversas movimentações.

O *breaking* é popularmente dividido em movimentos que dão base à prática. Alguns deles são os *top rocks*, passos feitos em pé com rapidez de movimentos de perna e braço. Existem variações de *top rock*, como o *indian step* e o *cross step*. O *top rock*, considerado a fase inicial do *breaking*, é uma entrada com combinações de passos antes de o dançarino ir para o chão realizar outros movimentos. Com movimentos desenvolvidos em pé, os *top rocks* têm diversas variações que remetem a uma luta – influência que começou pelo contexto das gangues em Nova York. Ainda que a dança tenha se modificado ao longo das décadas, continua um fundamento de extrema importância para a dança.

Outra base é o *footwork*, no qual os dançarinos apoiam as mãos no chão e realizam movimentos rápidos com os pés e quadril. As movimentações podem ser feitas de forma circular, diagonal, em linha reta ou com diversas outras variações. Também foram inspiradas por movimentos de luta.

O *freeze* é outro movimento de base do *breaking*, e é o momento em que os dançarinos ficam “congelados” em uma posição por alguns segundos. Normalmente, os *freezes* acontecem quando os dançarinos estão realizando movimentos no chão, fazendo com que o congelamento aconteça em posições difíceis. Como todas as outras bases do *breaking*, o *freeze* é encaixado com a musicalidade, principalmente em momentos de pausa.

Figura 33: *B-boy* em batalha do evento Master Crews, em novembro de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

Os *power moves* (elementos mais dinâmicos da dança) são, provavelmente, as movimentações mais impressionantes do *breaking*. Em geral, acontecem de modo circular quando os dançarinos apoiam a cabeça ou os braços no chão de forma a se equilibrar e girar muito rápido.

Há também elementos como o *flip*, giros semelhantes aos mortais da ginástica e que dão dinamicidade às performances dos dançarinos, principalmente em batalhas.

A nomenclatura do footwork é dada pela quantidade de passos, tendo o six step (seis passos), three step (três passos), four step (quatro passos), outra pelo formato recebeu o nome de front back, aonde o movimento vai para frente e depois retorna. Ainda acharam que não era o suficiente, já existia o top rock, o foot work e como estavam batalhando faltava alguma coisa começaram a criar os stencils e os freezes, poses mostrando seus estilos, faziam essas poses sempre no final de um foot work. Com o tempo foram acrescentados moves que são movimentos de grandeza, os giros, os fleurs, os moinhos, movimentos da ginástica olímpica, da capoeira para dar brilho. Esses movimentos acabaram sendo tão considerados que surgiram campeonatos de top rock, foot work. Nas batalhas esses movimentos ganham muita força, deixando a dança mais emocionante, o dançarino voando, girando de cabeça para baixo, ou com uma mão só, ou sem a mão só com a cabeça, faz a dança ganhar mais força chamando atenção da mídia” (Souza, 2011 apud Colombero, 2011)

Todas essas técnicas dialogam com a musicalidade, a potência dos movimentos, a movimentação pelo espaço, a interação com o adversário e a criatividade. No entanto, cada

dançarino tem um estilo próprio, focando mais em *floorworks* ou *power moves*, por exemplo, escolhendo qual parte da musicalidade o atrai e instigando mais (ou menos) o adversário.

Importante reforçar que as movimentações do *breaking*, apesar de criadas inicialmente em um ambiente urbano e descontraído, precisam de muita técnica e treinamento. Os dançarinos precisam passar por vários treinos de força e agilidade, além de estarem sujeitos a muitas lesões pela intensidade do esporte.

Essa é uma das razões pelas quais os *breakers* reivindicam o status de atleta há anos, assim como exigem reconhecimento do *breaking* como um esporte de excelência digno de ocupar outros espaços de importância, como as Olimpíadas de Paris em 2024. No entanto, a mudança de status da dança para esporte olímpico só foi possível após uma mudança interna na regulamentação dos jogos.

Como explica Stefani (2020), as Olimpíadas tiveram início escolhendo esportes com o objetivo principal de atrair o público – algo que permanece no cerne do espetáculo que rege as transmissões midiáticas dos Jogos Olímpicos. O critério de seleção de esportes, contudo, precisou mudar ao longo dos tempos tanto para ordenar a escolha de jogos quanto para limitar o tamanho do evento.

Em 2002, o Comitê Olímpico Internacional (COI) definiu que as Federações Esportivas de cada Olimpíada seria de 28, e a cada quatro anos haveria uma votação para manter ou substituir a lista de esportes já escolhida. Vale dizer que não é qualquer esporte que pode entrar, mas os que são reconhecidos pelo COI. Em 2013, o sistema vigente provou-se insustentável quando, devido a um desentendimento, quase tiraram a luta olímpica, um dos pilares dos Jogos desde a Grécia Antiga. Um novo método foi pensado para a escolha das modalidades:

Acabou o congelamento do número de FSs (Federações Esportivas). Em vez disso, um limite foi colocado para os Jogos Olímpicos de Verão em 310 eventos disputados por 10.500 atletas. Um OOC (Comitê Organizador dos Jogos Olímpicos) poderia solicitar a adição de novos esportes em uma base única, desde que esses novos esportes fossem organizados por um FS reconhecido e desde que um procedimento de nivelamento do atleta seja respeitado, incluindo esportes novos e continuados. (Stefani, 2020, p. 86)

O interessante é que considerar um esporte uma modalidade olímpica é muito flexível. Basta que o COI reconheça uma federação pela sua relevância e ela, em pouco tempo, vira uma Federação Esportiva. Atualmente, são 72 os esportes reconhecidos pelo COI e que, futuramente, podem ser inseridos nas modalidades olímpicas, sendo eles: xadrez, jogo de cartas, asa delta, paraquedas, Fórmula 1, motonáutica, motociclismo, *roller derby*, hóquei em patins, *frisbee golf*, *guts*, escalada, jogo de bilhar, bilhar americano, bocha, *lawn bowls*, raquetebol, *squash*, boliche,

dança esportiva, *ski*, *cricket*, *lacrosse*, *jai alai*, *hockey* subaquático, *rugby* subaquático, *cheerleading* e mais.

Para as Olimpíadas de 2020, o Comitê Organizador (OOC) pôde adicionar seis esportes (surfe, *skate*, escalada, karatê, *baseball* e *softball*), além de acrescentar 474 atletas aos 10.500 já previstos. Para os Jogos de Paris, o número de atletas já estabelecido precisará ser mantido, mas isso não impediu a adição de um esporte: o *breaking*. Surfe, *skate* e escalada serão mantidos, mas não karatê, *baseball* e *softball*.

O OOC de Paris 2024 também fez um pedido que recebeu muita atenção da mídia: eles pediram a adição de break dance (também chamado de *breaking*) com 32 atletas. Esse esporte é organizado pela federação Dance Sport, reconhecida pelo COI, e portanto, elegível para os Jogos Olímpicos. Talvez a presença em Paris de dançarinos de break no metrô e nas praças públicas afetou esse pedido. (Stefani, 2020, p. 89)

Ainda não é certo como as técnicas e os elementos do *breaking* serão julgados nas Olimpíadas. Um dos motivos é porque, como o estilo dos dançarinos varia muito, os critérios costumam ser técnica, variedade, criatividade, personalidade, performance e musicalidade, todas passíveis de alterações.

No entanto, o *breaking* irá oferecer algumas limitações aos critérios normalmente julgados pelo júri. A interação com a música, por exemplo, terá limitações devido aos direitos autorais na transmissão dos jogos olímpicos, o que impede o uso de músicas normalmente utilizadas em batalhas. A interação com o adversário, que muitas vezes ocorre de maneira mais brusca e interfere na performance, também pode ser afetada, uma vez que as regras de toque e intervenção na apresentação do adversário também podem ser modificadas.

3.3 Potência do improviso (junho 2023)

Cada dia mais afastada da prática coreográfica do Hip-Hop – o chamado “Hip-Hop comercial” –, adentro na imensidão que é a improvisação na dança. Em 2023, comecei a frequentar a Session Delas, reunião de mulheres cujo objetivo é, unicamente, improvisar.

Juntam-se as que treinam *dancehall*, Hip-Hop, *locking*, *popping*, *voguing* e até *jazz funk*. Participam também as que não treinam ou nunca improvisaram. O espaço de troca pode acontecer no Centro Cultural da Vergueiro, na Praça da República ou até no Parque Ibirapuera, e o importante é dar o suporte para as outras mulheres que, assim como você, estão na cena da dança movimentando-se.

No entanto, foi a partir de maio de 2023 que o meu contato com o improviso, de fato, mudou. Passei a fazer aulas com o Sapo, um dançarino de Sapopemba que é conhecido como um dos grandes entendedores do improviso do Hip-Hop em São Paulo (e no Brasil). As aulas coletivas acontecem às terças e quintas de manhã, ao lado da Praça da República, na rua Barão de Itapetininga, e são destinadas a quem quer treinar o improviso.

Não há coreografia ou movimentos passados pelo professor, e sim sugestões do que você pode treinar com o seu próprio corpo. Ficam todos os alunos virados para diferentes direções da sala treinando o que o Sapo sugere: trabalho de ombro, *bounce*, ombro com *bounce*, ombro em conexão com o quadril, ombro e quadril com *bounce*, *slide*, o abstrato e por aí vai.

No final, acontece a famosa *cypher* – roda em que os alunos entram para improvisar e colocar em prática os exercícios com a sua própria vivência na dança. E, impressionantemente, o centro da roda torna-se o lugar de maior conforto e coletividade da dança.

Ali, onde todos estão te olhando e uma música que você não conhece toca, o seu corpo se movimenta de forma fluida como em uma onda, te levando a explorar e percorrer locais antes inalcançáveis. Quando você vê, passaram-se quatro minutos e a música acabou. O seu corpo percorreu toda a sala, e você nem sabe como conseguiu realizar a dança que, pouco antes, pulsava naturalmente do corpo.

Figura 34: Participantes de *workshop* de dança no evento Nas Batalhas, em 13 de agosto de 2023.



Fonte: Millan, Camilla, 2023.

O Hip-Hop praticado assim, em grupo, não parece ter julgamentos ou a pressão do certo ou errado. Cada corpo é um e tem seus limites. No entanto, enquanto todos olham atentos, energizam e potencializam o que você parece querer transmitir com o seu corpo em quebra. Os gritos de apoio são como asas que te deixam mais leve. A troca de olhares é como a afirmação de que você é digna de estar ali e de que você é respeitada.

Esse momento de *session* ou *cypher* no Hip-Hop é uma importante afirmação política coletiva de que estamos todos aqui. E de que persistimos, cada um com a sua própria luta.

É um momento único cada vez que pisamos na roda. Mesmo que estejam as mesmas pessoas ou ainda que você dance a exata música do dia anterior. O exercício proposto foi diferente, assim como seu corpo vai dialogar de outra maneira com o que o atravessa.

Há, certamente, muito treino envolvido na batalha e no improviso no Hip-Hop. No entanto, há também um elemento do imprevisível que faz com que cada entrada na batalha ou na roda seja única e extremamente especial. Cada momento é diferente e possibilita novas criações corporais. Existe um campo repleto de possibilidades quando não se sabe o que vem a seguir.

3.4 A burocratização da dança – e a mobilização para a transformação

Em novembro de 2023, começou um importante movimento do *breaking* brasileiro, principalmente entre os dançarinos que se encontram no escopo das competições patrocinadas e que acompanham a participação do *breaking* nos Jogos Olímpicos de Paris. *Breakers* de todo o Brasil estão postando nas suas redes sociais as *hashtags* “CNDDnãonosrepresenta”, posicionando-se contrários ao Conselho Nacional de Dança Desportiva (CNDD), órgão que está responsável por organizar, planejar e executar o *breaking* no Brasil.

Antes de tudo, é preciso explicar. O Conselho Nacional de Dança Desportiva é o órgão que rege a Dança Esportiva no Brasil. Fundado em 2013, o CNDD sempre foi responsável pelas danças de salão, como valsa, rumba e outras modalidades. Filiado à World Dancesport Federation (WDSF) e ao Comitê Olímpico Brasileiro (COB), o órgão passou a ter um departamento de *breaking* quando este entrou na lista de esportes olímpicos e precisou de um órgão vinculado ao COB para que os brasileiros competissem.

Há a Confederação Brasileira de Breaking, mas ela não é vinculada ao COB e, portanto, não poderia ser o órgão responsável pela modalidade nos Jogos Olímpicos de Paris. Desde que esse movimento foi necessário para a participação dos *breakers* nas Olimpíadas, existe um

grande embate sobre como o CNDD conseguiria representar o esporte, sendo que não há, de fato, uma aproximação ou conhecimento do *breaking*.

Há, inclusive, uma fala extremamente problemática do presidente do CNDD, Patric Machado Tebaldi, a respeito de uma das características do *breaking*. Durante os Jogos Panamericanos de 2023, ele foi entrevistado e disse erroneamente que uma das “obrigatoriedades” na batalha de *breaking* é que *breakers* “não repitam o movimento. Isso faz com que eles tenham que criar movimentos a cada batalha (...)”.³⁴

Figura 35: Presidente CNDD Patric Machado Tebaldi no Campeonato Brasileiro de Breaking Sport 2022, em novembro de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

A fala, além de tecnicamente errada, passa a ideia de que os atletas não passam por um longo processo de treinamento antes da batalha, mas apenas inventam movimentos, que, por não precisarem de preparo, poderiam ser considerados “fáceis”.

Diante desses debates já recorrentes a respeito do órgão e seu presidente, o segundo Campeonato Brasileiro de Breaking Sport, organizado pelo CNDD, ocorreu em 25 e 26 de

³⁴ Até o momento da escrita deste trabalho, o vídeo com tal fala estava disponível no perfil do Instagram da *b-girl* Miwa (<https://www.instagram.com/reel/CzMrWsyOCis/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>). Acesso em: 5 nov. 2023), porém a publicação foi retirada da plataforma.

novembro de 2023 com enormes críticas. Uma delas – considerada por mim a mais alarmante – é a estrutura do evento.

O palco do evento foi posicionado de frente para uma parede. Sim. Além de ser um desrespeito para atletas, que treinam para terem que batalhar encarados por uma parede, é uma situação que bota em perigo a própria saúde dos *breakers* presentes. A estrutura do evento, a inexperiência do júri escolhido para o campeonato, a falta de apoio do CNDD às *b-girls* e a falta de transparência do órgão são alguns dos pontos que levaram a uma mobilização da cena *breaking* brasileira.

A *hashtag* “CNDD não nos representa”, espalhada nas redes sociais por *breakers* do Brasil e aliados do movimento, buscou alcançar não só os atletas que participam desses campeonatos e almejam a cena olímpica, mas também englobar todos os dançarinos da cena brasileira que também se sentiram desrespeitados pela organização do evento.

Em uma *live* no Instagram,³⁵ a *b-girl* Miwa e a *b-girl* Tuff Cookie explicaram um pouco as problemáticas relacionadas ao CNDD, que há anos é o responsável pela dança de salão e, agora, organiza também a parte do *breaking*. Apesar de suas responsabilidades para com a comunidade da cena *breaker*, segundo Miwa, a confederação não oferece cursos de profissionalização ou competições.

Sendo assim, um dos grandes debates é a gestão do dinheiro que o CNDD está recebendo por ser, agora, uma entidade esportiva olímpica. Os últimos estratos divulgados pelo Conselho no site³⁶ são de 2022 – antes de o dinheiro cair, segundo a atleta.

Após explicar que alguns *breakers* ficaram calados diante do ocorrido, Miwa pediu, justamente, para que todos se mobilizassem contra o que está acontecendo relacionado ao CNDD, principalmente a falta de transparência: “Não é só aquelas pessoas que estão competindo, é a cena toda”.

Conforme já falado, entretanto, a cena *breaking* está muito compartimentada. São várias comunidades que, apesar de unidas pela cultura Hip-Hop, têm diferentes valores e visões a respeito da arte, do esporte e da dança. Esse movimento que aparece é, portanto, algo a ser acompanhado de perto quando pensamos na comunidade.

Estariam essas várias comunidades dispostas a se unirem em prol de algo que as afeta? Ou estariam dispostas a se fragmentarem ainda mais, distanciarem-se do que não lhes convém?

³⁵ KAREN GALSGAARD. **CNDD não nos representa**. Instagram: @karengalsgaard, 30 nov. 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/C0SRBS7o_gt/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D. Acesso em: 10 dez. 2023.

³⁶ PRESTAÇÃO de contas. **Confederação Nacional de Dança Desportiva**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.cndd.org.br/prestacao-de-contas-2-0/>. Acesso em: 11 dez. 2023.

O que há muito tempo chamamos de “cena” do *breaking* não é apenas mais uma cena em unísono e apenas um tom.

Figura 36: *B-girl* Toquinha no Campeonato Brasileiro de Breaking Sport 2022, em novembro de 2022.



Fonte: Millan, Camilla, 2022.

Em paralelo ao Campeonato Brasileiro de Breaking Sport, uma outra competição do universo Hip-Hop gerou debate no movimento devido a uma de suas regras: a participação de batalhas restrita a pessoas negras, pardas, afrodescendentes e indígenas.

Ao contrário da competição organizada pelo CNDD, esta tinha na organização pessoas do próprio movimento, mas foi criticada pela “exclusão” de alguns dançarinos que não participavam da lista de exigências. Foi necessário, inclusive, uma *live* no Instagram para a explicação da necessidade de realizar um evento em que a possibilidade de batalhar estava restrita ao grupo social que possibilitou o surgimento do movimento cultural ainda nos Estados Unidos.

Figura 37: Participantes de batalha de dança no evento Nas Batalhas, em 13 de agosto de 2023.



Fonte: Millan, Camilla, 2023.

Dessa vez, aqueles chamados de “minorias políticas” foram privilegiados, sendo os únicos a poderem ter um retorno financeiro ao participarem e, talvez, ganharem a premiação das batalhas promovidas pelo evento no Sesc Belenzinho. Isso, meus amigos, chama-se reparação histórica – e quem não está pronto para falar sobre isso talvez ainda não entenda todo o conceito de colonialismo e os efeitos que permanecem em uma sociedade colonial como a brasileira.

3.5 A batalha de dança (abril de 2024)

Para onde desaguam todas os esforços e desestabilizações desses corpos que, juntos, praticam o entendimento do Hip-Hop nas quebras? Eu sempre soube que em algum momento iria batalhar, mas nunca senti que estaria pronta para “botar o meu corpo para jogo”, mostrá-lo a qualquer um que quisesse observar as quebras, ler as frestas em que cada passo que se faz presente.

Musicalidade, criatividade, pausas, repertório, direções, deslocamento, níveis, *groove*, *bounce*: meus grandes medos. Esses são alguns dos parâmetros utilizados pelo júri para analisar

a entrada de um dançarino durante a famosa *battle*. Como, em um minuto, transmitir sua dança e pensar em todos esses aspectos para seguir em frente na competição?

Em minha primeira batalha, no dia 13 de abril de 2024, no estúdio Bounce Basement, eram tantos detalhes técnicos a aprender que perdi o prumo do motivo para estar ali. Na Liberdade, em São Paulo, meus pensamentos fugiam, corriam descontrolados e entravam em colapso, chocando-se no meu corpo enquanto o bairro estava cheio e a feirinha bombava ali do lado do metrô.

“Que som é esse que sai de uma pequena porta na Avenida Liberdade?”, as pessoas se perguntavam, enquanto viam um grande grupo de pessoas com roupas largas na calçada. Cabeças curiosas espiavam o local escuro, o qual, lotado de gente e semelhante a uma gruta escura, exalava o Hip-Hop. Por volta das 16 horas, lá estava eu, amedrontada por estar prestes a mostrar à parte da cena da dança paulistana meu corpo recém-descoberto no improvisado do Hip-Hop.

Pensei nos 40 dançarinos inscritos e na seletiva realizada em grupos de 4, analisei se deveria dançar virada para os jurados ou os outros competidores. Questionei como construiria a minha entrada ou se seria a primeira a dançar e como isso me deixaria em desvantagem caso não conhecesse a música, que seria escolhida na hora pelo DJ. Acredito que devo ter avaliado tudo, tanto que esqueci que o mais importante era estar presente.

O nervosismo se espalhou pelo meu corpo de tal forma que vazou pelos olhos antes mesmo de anunciarem as seletivas de Hip-Hop. Ainda estavam em *Waacking*,³⁷ e eu tremia pensando em desistir de participar da primeira batalha da minha vida.

Mesmo assim, pensei no meu treinamento e em vivenciar a comunidade Hip-Hop enquanto dançarina e batalhadora. Enquanto um corpo presente em quebras, transições e comunicação com todos ao redor. Transformando-me enquanto transformo os que estão à minha volta.

Com o número 17 adesivado na minha roupa, fui a primeira do meu grupo a dançar na seletiva. Apesar de não conhecer a música, movimenteí meu corpo com uma fluidez que eu nem sabia que existia em mim. Identifiquei o bumbo, a caixa, e meus pés, braços e troncos se contorciam conforme o MC pedia pelo suporte do público no microfone. Eu conseguia ouvir meus amigos e meu namorado gritando enquanto girava pelo espaço.

³⁷ Estilo de dança com influência de *jazz*, o *Waacking* (também conhecido como *Whacking*) surgiu em clubes LGBTQIA+ em Los Angeles na década de 1970. O gênero é marcado por movimentos de braço e expressividade.

Figura 38: Minha batalha de dança em evento da Bounce Basement, em 13 de abril de 2024.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Confesso que eu não sabia direito o que estava fazendo, mas me movimentava certa de que deveria estar ali, dançando. Ao final do minuto, os outros competidores fizeram suas entradas e mostraram suas movimentações para o público, júri e competidores. O alívio, quando acabou, foi imenso. Não passei das seletivas, mas continuei treinando para outras oportunidades. Vivenciei a minha primeira batalha – primeira de muitas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – AUTORIA E LEGITIMIDADE: PARA ONDE VAMOS?

Diante de tudo que foi falado e analisado nesta dissertação, é evidente que entendo o Hip-Hop e suas produções não como criações estáticas ou produtos de uma ou um grupo de pessoas. Na verdade, seriam um contínuo processo de criação que não pensa no objetivo final, mas transborda suas possibilidades de fazer nas suas interrelações e redes complexas que os formam. Assim, o processo de criação poderia ser pensado mais pelas conexões invisíveis que o formam do que por um produto – e esta afirmação se tornou o ponto mais importante desta dissertação.

A cultura – e seu processo de criação – está ligada intrinsecamente à ação política dos corpos que reivindicam seu lugar no mundo. Tal força política pode ser incompreendida, muitas vezes, quando pensamos no produto da cultura: eventos culturais, danças etc. Isso porque a força política da prática está, justamente, em seu processo, e não no produto.

Uma das vantagens de o Hip-Hop estar em constante movimento é também uma de suas grandes problemáticas quando se fala, por exemplo, na questão de autoria: todas as pessoas podem criar passos a todo momento e em qualquer lugar. Pelo menos, é o que se costuma pensar.

No entanto, não é bem assim. A cultura Hip-Hop, conforme abordado desde o início desta dissertação, nasceu nos Estados Unidos – especificamente em Nova York – como parte da vivência e do contexto sociopolítico experienciado por lá. Dessa forma, os subgêneros da dança e a música Hip-Hop nasceram e se desenvolveram por lá, mesmo que em diferentes partes do país.

Na costa oeste dos Estados Unidos, por exemplo, o Hip-Hop se desenvolveu de forma diferente. Em vez das famosas *block parties* de Nova York, havia os *sideshow*s do *HYPHY movement*. Em Los Angeles, a influência das gangues levou ao desenvolvimento de outras danças, como a *Jerk Dance*. Ainda, no sul dos EUA, muitos subgêneros do Hip-Hop surgiram, como o *Crunk*, o *Snap* e o famoso *Trap*.

Todos esses gêneros são conhecidos e firmados como parte do movimento Hip-Hop e eram realizados ao mesmo tempo, em diferentes partes dos Estados Unidos, em um momento em que redes sociais não eram capazes de “registrar” algo em apenas um clique e compartilhar para milhares de pessoas.

Nos Estados Unidos, com a midiatização e popularização do Hip-Hop nas décadas de 1990 e 2000, a todo momento havia pessoas criando passos sociais e variações de danças que ficariam famosas por meio de músicas e os famosos vídeos instruccionais. Esses cliques

normalmente tinham o nome dos passos e ensinavam os espectadores como dançar com a repetição e a presença de muitos dançarinos. Alguns exemplos são: “Walk It Out”, de Unk; “Tell’em - Crank That”, de Soulja Boy; “Watch Me (Whip / Nae Nae)”, de Silentó; e “Lean Back”, de Terror Squad.

No entanto, não ter um “registro” de quem criou cada coisa dá abertura para alguns problemas. Um exemplo famoso e já citado de artista que teria ficado com os créditos de outro dançarino foi Michael Jackson com o famoso *moonwalk*, cujo nome original seria *backslide* e teria sido ensinado a ele por Jeffrey Daniel. Infelizmente, este não é o único caso.

DeAndre Cortez Way, mais conhecido como Soulja Boy, alcançou fama mundial com o lançamento de “Tell’em - Crank That” em 2007, e, obviamente, há um videoclipe instrucional para ensinar os espectadores a realizarem o passo. No entanto, um grupo do sul dos Estados Unidos teria realizado a dança anteriormente: os Flo-Mastas.

Na realidade, há vídeos dos Flo-Mastas realizando vários passos que Soulja Boy usa em seu videoclipe, que começa, curiosamente, com a seguinte narração: “Soulja boy I tell ya. I got a new dance for ya’ll (...),” ou “Souja boy, eu te digo. Eu vou trazer uma nova dança para vocês”, em tradução literal.

Até hoje, os Flo-Mastas clamam pela autoria e pelo pioneirismo deles em relação a vários passos famosos, como o *Crank That* e o *Walk it Out*, creditado ao *rapper* Unk. Em entrevista publicada pelo canal Grind Media no YouTube,³⁸ o grupo chama Soulja Boy de “Mr. I dit it first” (Senhor “eu fiz isto primeiro”) e diz ter provas de todos os “roubos” cometidos.

Como é possível perceber, foi uma época de ebulição do Hip-Hop em que muitos passos sociais surgiram, sendo usados em festas e compartilhados entre as pessoas que se reuniam para ouvir as músicas. Com este emaranhado de danças, houve uma tentativa de categorizá-las por décadas para organizá-las da melhor forma: *old school* entre 1980 e 1990, *middle school* entre 1990 e 2000 e *new school* a partir de 2000. No entanto, chegamos em 2024 com uma tamanha variedade de passos sociais de diferentes *flows* que não há mais a possibilidade de divisão por anos.

Assim, com uma cultura tão ativa, começaram a surgir dúvidas quanto ao ensino do Hip-Hop, a necessidade de formação e a quantidade de tempo na cultura para alguém se tornar apto a lecionar a dança. Em escolas, não costuma haver a exigência de um curso ou graduação para

³⁸ GRINDMEDIA. **Atlanta’s Dance Revolutionaries: The Flo Mastas Story | Grind Media & Streetzones DVD Interview pt3**. YouTube, 13 jan. 2024. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MUZslVoTQfY>. Acesso em: 3 fev. 2024.

ser professor, mas há vários críticos para os que têm pouco tempo de dança e já começam a dar aulas – mesmo que muitos professores sejam, de fato, inexperientes.

A partir dessa realidade complexa, a dança *Beet Ya Feet* (BYF), surgida em Washington, apontou um caminho diferente. Inspirada na *Go-Go Music* e desenvolvida na mesma época que o Hip-Hop (apesar de não ser inspirada nele), ela foi definida como dança apenas na década de 1990 e se manteve uma cultura pequena até que, há cerca de 3 anos, instauraram a Beet Ya Feet Academy (BYFA) como uma forma de disseminar a dança de forma segura.

Com foco em troca de peso e amortecimento, o núcleo de aprendizagem de *Beet Ya Feet* acontece nos Estados Unidos e apenas professores registrados pela BYFA podem dar aulas de BYF, seguindo um manual que receberam. Além disso, eles elegem um embaixador da dança para os outros países, existindo por enquanto em outros quatro países, incluindo o Brasil.

Uma das grandes diferenças dessa para as outras danças é que ela é, de fato, uma dança privatizada. A BYFA possui os direitos de imagem e reprodução de todo o conteúdo de BYF (está tudo registrado!), além de possuir um site com aulas e mais informações sobre a instituição:

Fundada em 2021 por quatro membros da comunidade Beat Ya Feet com uma mentalidade consolidada de preservação que visa preservar a cultura da dança na forma de educação. Era importante para estes indivíduos que a cultura da dança se espalhasse, mas tinha de haver alguma ordem dentro da comunidade do estilo em geral.

(...)

O objetivo é simplista, mas muito impactante. Desejamos envolver jovens e adultos que queiram participar na forma artística da dança. Queremos educar e formar jovens e adultos no estilo Beat Ya Feet. Por último, queremos capacitar indivíduos qualificados com a oportunidade de envolver e educar outras pessoas. Nossa missão é fornecer efetivamente uma série única de serviços que entretêm e educam os jovens através da dança.³⁹

Em resumo, só é possível fazer aulas e consumir conteúdos da BYFA através de produtos licenciados por eles ou profissionais qualificados por eles. Ainda, é proibido para alguém que não tenha a autorização dada pela Beet Ya Feet Academy dar aulas sobre o conteúdo de dança de *Beet Ya Feet*.

Tornar a cultura uma marca foi a saída para que não houvesse “roubos” de conteúdo, garantindo o direito de alunos e professores. No entanto, é uma forma de tornar a dança inacessível em vários aspectos.

³⁹ ABOUT Us. **Beet Ya Feet Academy**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.byfacademy.org/about-us>. Acesso em: 14 mai. 2024.

Figura 39: *Print* de postagem no Instagram da Beet Ya Feet Academy, em que se lê “#beatyafeet não pode ser ensinado sem o consentimento da BYF Academy”



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.⁴⁰

O que nos move é político, e o *Beet Ya Feet* também surge em contexto político, principalmente pensando na *Go-Go Music*. No entanto, uma das coisas que tornam o Hip-Hop potente é a abertura para o acontecimento (Manning, 2023, p. 169) e a possibilidade de transformação – algo que se torna limitado quando algo é transformado em marca.

Ao adentrar no Hip-Hop, repetem-se as histórias de que a cultura é capaz de salvar pessoas, tocá-las em situação de vulnerabilidade e possibilitar um novo caminho. No Brasil, por exemplo, são vários os projetos que trabalham com o Hip-Hop nas quebradas para

⁴⁰ BEET YA FEET ACADEMY. **HAPPY SUNDAY to all of our Feet Beating Saints....** Instagram: byf_academy. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CbVMh_oL8OT/?img_index=5. Acesso em: 7 mai. 2024.

movimentar a cultura e os jovens dos locais, apresentando-os a uma outra comunidade produtora de conhecimento e outras vivências.

Lembrar o desenvolvimento do Hip-Hop no Brasil é, justamente, compreender o impacto que o entendimento (e a construção) conjunto dessa cultura foi, precisamente, o que possibilitou o caráter político e comunitário que é presenciado hoje:

(...) para a população negra a política se fez e se faz pela cultura. As festas e produções culturais surtem efeitos nas comunidades em que se realizam, deslocam papéis e lugares e criam o sentimento de pertença, politizando o cotidiano, estabelecendo redes que permitem apropriações de novos conhecimentos e formas de atuação. (Souza, 2011, p. 73)

Souza (2011) analisa como parte do processo de desenvolvimento do Hip-Hop em São Paulo envolveu, justamente, o agir político em uma comunidade. Quando trago o exemplo do *Beet Ya Feet*, questiono como seria possível haver a construção de uma comunidade em uma cultura regida por manuais e contratos. Também me pergunto como um jovem em uma quebrada entraria em contato com o BYF e encontraria os meios para a ação e a transformação. Algumas aulas gratuitas dadas pelos poucos profissionais qualificados podem ajudar na questão, mesmo assim o trabalho ainda é limitado.

Ao mesmo tempo, compreendendo o objetivo de se manter uma dança pequena e corretamente disseminada – à prova de “roubos” –, de modo que o *Beet Ya Feet* está no caminho correto. No entanto, a questão sobre direitos autorais na dança, além de ser um assunto antigo, mexe com a própria legislação – assunto que não é tão fácil de interpretar e, em especial na manifestação artística, se abre para diferentes interpretações.

Conforme explicado no livro *Renegades: Digital dance cultures from dubsplash to TikTok* (2021), a reprodução da dança está muito presente quando discutimos as redes sociais, em especial o TikTok, pensando no contexto brasileiro. A plataforma de vídeos curtos ascendeu durante a pandemia, principalmente com a explosão de gravações das famosas DCs (*dance challenges*), nas quais pessoas com ou sem experiência na dança realizam coreografias com músicas virais.

Na obra, o autor Trevor Boffone cita a história de Jalaiah Harmon, dançarina negra que inventou um *challenge* no Dubsplash (outra plataforma de vídeos) e teve a dança gravada e compartilhada por um perfil de uma influenciadora branca com um alcance bem maior de seguidores. A história, que gerou um grande conflito virtual, acendeu a relação entre dança, redes sociais, supremacia branca e crédito, fazendo com que a artista ficasse conhecida mundialmente após a história ser compartilhada. Isso fez com que se iniciasse uma nova cultura

– principalmente entre os norte-americanos –, a de dar créditos aos criadores de coreografias compartilhadas nas redes.

(...) poucos TikTokers abraça a cultura de dar créditos a dançarinos por suas coreografias. O aplicativo não tem normas da comunidade sobre dar créditos nem, antes da história de Jalailah Harmon explodir, os top influencers abraçavam a prática. Essa prática de dar créditos tem historicamente sido virtualmente impossível devido à dificuldade de localizar a genealogia dos vídeos postados no TikTok. Isso acontece em grande parte pelo fato de ele não ser cronológico, o que significa que não tem carimbo de tempo nos vídeos, e pelo fato de as hashtags serem classificadas por popularidade. (Boffone 2021, p. 59)

Ainda, o autor explica que há verdadeiras dúvidas sobre se a dança pode ou não ser registrada. Vale explicar que nos Estados Unidos a ideia original foi de *copyright*, mas no Brasil a legislação atua conforme a nossa lei de Direitos Autorais.

A orientação de *copyright* pode ser incrivelmente específica quando se trata de dança. Há um arquivo que dita o que pode ou não ser registrado, e todas as categorias têm suas regras explicadas detalhadamente, conforme a legislação norte-americana:

Movimentos individuais ou passos de dança por si só não são protegidos por direitos autorais, como a valsa básica, step, o hustle step, o gravepine ou a segunda posição no balé clássico. O Escritório de Direitos Autorais dos EUA não pode registrar rotinas de dança curtas que consistem apenas em alguns movimentos ou passos com menores variações lineares ou espaciais, mesmo que uma rotina seja nova ou distinta.

Exemplos de movimentos ou gestos comuns que não se qualificam para registro como obras coreográficas ou pantomimas incluem

Conjunto de movimentos pelos quais um grupo de pessoas soletra letras com os braços

Posições de ioga

Um movimento de dança comemorativo na zona final ou um gesto de vitória atlética (...)

Para fins de direitos autorais, as obras coreográficas são um subconjunto da dança e não são sinônimos de dança. Os redatores da lei de direitos autorais também deixaram claro que as obras coreográficas não incluem passos de dança social e rotinas simples. As obras coreográficas registráveis destinam-se normalmente a ser executado por artistas habilidosos diante de um público. Por outro lado, danças sociais sem direitos autorais geralmente são destinadas a serem executados por membros do público para a diversão dos próprios dançarinos. Danças sociais, rotinas simples e outros movimentos sem direitos autorais não podem ser registradas como obras de autoria separadas e distintas, ainda que contenham uma quantidade substancial de expressão criativa.

Exemplos de danças sociais não protegidas por direitos autorais incluem

- Ballroom Dances
- Folk Dances
- Line Dances
- Quadrilhas
- Swing Dances⁴¹

⁴¹ UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, **Copyright Registration of Choreography and Pantomime**, Circular 52. 1978. Disponível em: <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024.

É muito interessante como as obras passíveis de registros são aquelas definidas como executadas “por artistas habilidosos diante de um público”, quando sabemos que essas manifestações artísticas são, provavelmente, elitistas e excludentes. Quem são essas pessoas que podem entrar nesses espaços e assistir a esses espetáculos?

Quando se refere às danças realizadas para “diversão” e se destaca “pelos próprios membros do público”, essas manifestações não podem ser registradas. Ou seja, quando a expressão artística é apresentada em um local que faz a distinção entre artista e plateia, em um local “sério”, que não permite que seja apenas “diversão”, aquilo é tido como algo relevante ao ponto de ser registrado.

No entanto, quando o próprio artista é público e as barreiras entre mim e ele se derrubam, não há a possibilidade de direitos autorais. Afinal, para que registrar algo que nem é considerado como uma atividade relevante? Seria este, na realidade, um mecanismo estatal para tentar fragilizar essas culturas populares? Esgotar essas manifestações com diferentes expressões a ponto de não poder reivindicar seus direitos?

O fato é que, caso a estratégia seja enfraquecer, de certa forma essas manifestações têm conseguido se manter em pé. Há muitos que consideram o direito autoral e a privatização justamente o caminho errado para tomar, pois levaria a uma fragmentação sem solução.

Caso a comunidade da dança entenda que o *Beet Ya Feet* compreende uma nova forma de entender e disseminar a arte, pode-se analisar que a privatização traz à tona a antiga – e disseminada – estratégia política de “dividir para conquistar”. Afinal, quando a comunidade da dança se junta em prol de se manifestar política e culturalmente, há inúmeras vantagens, mas quando ela se fragmenta, quem é que sai ganhando?

O conceito citado foi comprovado historicamente em batalhas épicas, como as de Napoleão e Júlio César: dividir o inimigo para saquear e conquistar territórios. Conforme os séculos passaram, a definição da soberania do capital, “dividir para conquistar”, se reproduziu e ganhou nova importância para o Estado Capitalista: impossibilitar oposição ao governo ao fazer com que grupos não se reúnam.

A partir do momento que as comunidades culturais são importantes opositoras políticas – do Hip-Hop ao *Beet Ya Feet*, *soul* e *jazz*, o interesse do governo é estimular a fragmentação e a rivalidade, de modo que façam com que todas essas manifestações e grupos não ajam juntos.

Participar da privatização dessa manifestação seria, portanto, aliar-se a um governo que quer, precisamente, uma desarmonia entre comunidades? Seria um obstáculo a ação coletiva e a política dessas comunidades contra a opressão do Estado?

Mas será que o Hip-Hop perdeu a batalha?

Esta dissertação chega ao momento da *cypher* em que os dançarinos fazem a rodada final, começam a recolher seus pertences, desligar as caixas de som e se despedir uns dos outros. É o ponto em que o fervor da cultura ali presente começa a esfriar, se dissipar. Mas o Hip-Hop deixa uma marca por onde passa.

Minha pesquisa começou, como já foi dito, com uma noção dicotômica equivocada em relação a essa complexa cultura – algo que foi destrinchado em inúmeras dimensões e redes ao longo da dissertação. Tudo mudou, até o meu entendimento do meu corpo e da minha dança.

No começo do mestrado, eu era uma dançarina de Hip-Hop com foco em aulas coreografadas, mas com uma visão crítica da cultura da qual eu participava. Com os semestres, descobri-me em uma encruzilhada: como pesquisar sobre algo que eu não vivenciava completamente nas quebras e fissuras?

Por isso, comecei os treinos de improviso. Queria fazer da dissertação uma pesquisa prática, enredar tudo que botava no papel em meus próprios movimentos. Entender a potência das quebras enquanto mexia meu corpo com a música, participando dos eventos e adentrando cada vez mais na cena *underground* do Hip-Hop – para além dos vídeos e coreografias, as práticas e *cyphers* que reuniam as diferentes pessoas que participavam do movimento.

Minha experiência prática se uniu à teórica e me mostrou que tudo era, na realidade, uma só pesquisa, um só processo de criação e um só Hip-Hop. É o Hip-Hop que surge em contexto de abandono no Bronx, que ganha os videoclipes e que domina os campeonatos. Ao mesmo tempo, a cultura que expressa identidades, insatisfações, distúrbios e manifestações políticas.

Trata-se do Hip-Hop que anda nas frestas e nas superfícies, percorrendo as imprevisibilidades do subterrâneo enquanto conquista popularidade com as competições. É isso e mais: é a cultura realizada nos Estados Unidos, na periferia da Colômbia, no metrô São Bento e no Norte do país. É a junção do grafite, das artes marciais, da capoeira, do DJ, do *rap*, da dança e da cultura jamaicana. É a colaboração entre populações diversas em prol da paz, assim como é o impedimento de interagirem entre si devido à presença de gangues que limitam a circulação das pessoas.

No entanto, o mais importante: Hip-Hop é corpo que move e é movido por tudo e todos. É corpomídia (Katz; Greiner, 2015). Por isso, essa cultura está em constante transformação – e continua a modificar tudo o que a toca. Quando se trata das mudanças na trajetória do Hip-Hop, não há perdedores ou vencedores, mas há os que continuam a ter essas manifestações repercutidas em si.

Esta pesquisa de mestrado, por meio de suas quebras e fissuras, mostra que o Hip-Hop não trabalha por um objetivo final, mas por um contínuo movimento de construção da comunidade. Não há, portanto, uma definição de bom ou ruim em seus caminhos percorridos, mas uma rede de significados que se complementam e conduzem a cultura a novas possibilidades de atuação e potências desse corpo político.

A análise das estratégias desses corpos políticos para continuarem atuando em comunidade é, justamente, o que pretendo que sirva de contribuição para a comunidade acadêmica e da dança. Entender como eles se organizam e o contexto em que as manifestações acontecem é de extrema relevância para que interpretações equivocadas e superficiais sobre o Hip-Hop deixem de existir.

Algumas das expressões que escutei ao longo do mestrado representam essas (des)interpretações: “o Hip-Hop é apenas competição, não há manifestação política” e “o Hip-Hop não transmite nada de relevante para a sociedade, para que estudar?”.

No contexto acadêmico, a pesquisa sobre Hip-Hop ganha uma relevância ainda maior, uma vez que trabalhos científicos sobre o tema, principalmente atrelados à dança, ajudam a desconstruir tais preconceitos relacionados a uma errônea falta de complexidade ou falta de relevância para a academia. Esta dissertação é a prova de que há muito a se discutir e analisar sobre a cultura Hip-Hop.

Quanto à comunidade Hip-Hop, que há tanto tempo busca por oportunidades de legitimação, trabalhos científicos como este contribuem para a área como um registro de suas inúmeras transformações e manifestações. Em uma era das simultaneidades e acelerações, conhecermos nossa história nos ajuda a entendermos melhor nosso presente e a estabelecer as conexões com o passado.

Compreender o Hip-Hop como possibilidade de estudos em Comunicação e Semiótica amplia as potências de pesquisa da área, dando espaço para manifestações ainda não estudadas e de importância política, expressiva e analítica.

Afinal, não há espaço na *cypher* se não abirmos a roda primeiro para deixarmos o outro dançar.

REFERÊNCIAS

ABOUT Us. **Beet Ya Feet Academy**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.byfacademy.org/about-us>. Acesso em: 14 mai. 2024.

ARAÚJO, Mateus. 11 de agosto de 1973: 48 anos atrás nascia o Hip Hop no Bronx. **Rap Dab**, 2021. Disponível em: [https://www.rapdab.com.br/2021/08/11/11-de-agosto-1973-nascimento-do-hip-hop/#:~:text=11%20de%20Agosto%20de%201973%3A%20Kool%20Herc%20e%20sua%20irm%C3%A3,da%20letra%20\(os%20breaks\)](https://www.rapdab.com.br/2021/08/11/11-de-agosto-1973-nascimento-do-hip-hop/#:~:text=11%20de%20Agosto%20de%201973%3A%20Kool%20Herc%20e%20sua%20irm%C3%A3,da%20letra%20(os%20breaks)). Acesso em: 2 mai. 2022.

BEET YA FEET ACADEMY. **HAPPY SUNDAY to all of our Feet Beating Saints....** Instagram: byf_academy. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CbVMh_oL8OT/?img_index=5. Acesso em: 7 mai. 2024.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Veneta, 2018.

BIANCHINI, Henrique. Como categorias ‘urbanas’ criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 29 jun. 2020. Entrevista concedida a Camilla Millan. 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: 17 mai. 2022.

BLANCHOT, Maurice. **A Comunidade Inconfessável**. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BOFFONE, Trevor. **Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsmash to Tiktok**. Oxford: Oxford University Press, USA, 2021.

BORELLI, Melissa Blanco. **The Oxford Handbook of Dance and The Popular Screen**. New York: Oxford University Press, 2014.

BREAK. **Cambridge Dictionary**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/break>. Acesso em: 17 maio. 2023.

BREAKING. **The Breaks**, [s.d.]. Disponível em: <https://thebreaks.org/articles/breaking.html>. Acesso em: 18 ago. 2023.

BREAKING. **The Breaks: A Breaking Encyclopedia**, 2022. Disponível em: <https://thebreaks.org/articles/breaking.html#ref28>. Acesso em: 18 ago. 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUTLER, Judith. **Vida Precária: Os poderes do luto e da violência**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop (Young Adult Edition): A History of the Hip-Hop Generation**. Nova York. Wednesday Books, 2021.

CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation**. Nova York: Picador, 2005.

CHRISTIE'S. **Christie's**. Disponível em: <https://onlineonly.christies.com/s/dj-kool-herc-birth-hip-hop/five-1979-1985-herculords-flyers-various-artists-77/158166>. Acesso em: 21 abr. 2024.

CLUB 1981. **Breakdance The Movie [AKA: Breakin'] Original Movie Trailer [1984]**. YouTube, 2011. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OtPUI2kxVN8>. Acesso em: fevereiro. 2023.

COLAPIETRO, Vincent. **Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas**. VII Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito: Poéticas da Criação, 2002

COLOMBERO, Rose Mary Marques Papolo. **Danças Urbanas: uma história a ser narrada**. Grupo de Pesquisa em Educação Física Escolar – FEUSP, jul. 2011.

CONCEIÇÃO, Jessy Kerolayne Gonçalves. A máscara não pode ser esquecida. **Revista Poiésis**, v. 21, n. 35, p. 345-362, 5 jan. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.36386>. Acesso em: 11 fev. 2023.

DEFRAANTZ, Thomas F. Hip-Hop. In: Hollywood: Encounter, Community, Resistance. In: BORELLI, Melissa Blanco (Ed.). **The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen**. New York: Oxford University Press, 2014, p. 113-131.

DIAS, Cristiane Correa. **A Pedagogia Hip-Hop: Consciência, Resistência e Saberes em Luta**. Mercês Curitiba, Paraná: Editora Appris, 2020.

DORNELAS, Luana. Falamos com Nelson Triunfo, o pai do hip-hop nacional. **Red Bull**, 4 jul. 2019. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/entrevista-nelson-triunfo>. Acesso em: 28 jul. 2022.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FERREIRA da Silva, Denise. **A Dívida Impagável**. Oficina de Imaginação Política, 2019.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação, Política**. São Paulo: Annablume, 2015.

GRINDMEDIA. **Atlanta's Dance Revolutionaries: The Flo Mastas Story | Grind Media & Streetzones DVD Interview pt3**. YouTube, 13 jan. 2024. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MUzslVoTQfY>. Acesso em: 3 fev. 2024.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Tradução José Luiz Pereira da Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ILL-ABILITIES. **Ill-Abilities**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.illabilities.com/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

IN the South Bronx of America – Photographs by Mel Rosenthal. **Museum of the City of New York**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.mcnyc.org/exhibition/south-bronx-america>. Acesso em: 21 abr. 2024.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Roda de Capoeira e ofício dos mestres de capoeira**. Brasília, DF: IPHAN, 2014, 148 p.

JACKSON, Sharon “Sha-Rock”; BROWN, Iesha. **Luminary Icon: The Story of The Beginning and End of Hip-Hop’s First Female MC**. Atlanta, Georgia, EUA: Pearly Gates Publishing, 2010.

JACQUES Etienne Arago. **Museu Afro Brasil Emanuel Araujo**, [s.d.]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/jacques-etienne-arago>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

KAREN GALSGAARD. **CNDD não nos representa**. Instagram: @karengalsgaard, 30 nov. 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/C0SRBS7o_gt/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D. Acesso em: 10 dez. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação, episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPEZ, Manuel: depoimento. Entrevista concedida a Yoni Alexander Rendón Rendón para o livro **District 13: The Drama of the Armed Conflict in Medellín**, Colombia. Medellín: Pulso y Letras, 2017.

LOTMAN, Iúri. **Mecanismos Imprevisíveis da Cultura**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2021.

MANNING, Erin. **Políticas do toque: sentidos, movimento e soberania**. 1 ed. São Paulo: GLAC edições, 2023.

MARSIGLIA, Luciano. O movimento Black Rio: Desarmado e Perigoso. **Superinteressante**, 31 out. 2004. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/o-movimento-black-rio-desarmado-e-perigoso/>. Acesso em: 1 set. 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Portugal: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1, 2018.

MEFRA, Antonio. A ‘break’ dança. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 abr. 1984. Cultura. Disponível em

<https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=dataAscendente&allwords=break&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1980&anoSelecionado=1984&matutino=on&cultura=on>. Acesso em: 14 jul. 2022.

MENDES, Gabriel Gutierrez; NEIVA, Gabriel Chavarry. O rap na cidade: O “Quinto Elemento” e as Rodas de Rima do RJ. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, SP, v. 7, n. 14, 2019. DOI: 10.22484/2318-5694.2019v7n14p199-219. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3427>. Acesso em: 23 mai. 2023.

MICHAEL JACKSON. **Michael Jackson - Thriller (Official 4K Video)**. YouTube, 2009. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>. Acesso em: 14 março. 2024.

MIRANDA, Silvia. ‘Come on vogue’: Qual a importância de Madonna para o vogueing – e por que a cultura ballroom vai muito além da cantora. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 19 ago. 2020. Entrevista concedida a Camilla Millan. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/come-vogue-qual-importancia-de-madonna-para-o-vogueing-e-por-que-cultura-ballroom-vai-muito-alem-da-cantora/>. Acessado em: 10 ago. 2022.

MONAGHAN T. Why Study the Lindy Hop? **Dance Research Journal**, v. 33, n. 2, p. 124-127, 2001. DOI:10.2307/1477810. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/abs/why-study-the-lindy-hop/6D418E2F9653D6B4CADCBEA1EB66DD12>. Acesso em: 2 mai. 2024.

MORIN, Edgar. **Como Viver em Tempos de Crise**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MORIN, Edgar. **O Problema Epistemológico da Complexidade**. Europa-América, 2002.

MOTEN, Fred. **In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.

MR. FREEZE. Hello, Mr. Freeze! **Breaking World**, 17 jan. 2021. Entrevista concedida a Luciana Mazza. Disponível em: <https://breakingworld.com.br/2021/01/17/mr-freeze/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

NYONG’O, Tavia. **Afro-fabulations: The queer drama of black life**. Nova York: New York University Press, 2020.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

OLIVEIRA, Wesley. A educação através do ritmo e poesia: narrativas do hip hop no contexto amapaense. **Revista Discente Planície Científica**, Campos dos Goytacazes – RJ, v. 2, n. 1, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/planiciecientifica/article/view/41127>. Acesso em: 9 jan. 2024.

PAVIOTTI, Joel. Fotografias raras mostram como a cultura Hip Hop se estabeleceu em São Paulo. **Iconografia da História**, 20 out. 2020. Disponível em:

<https://iconografiadahistoria.com.br/2020/10/20/coletanea-de-imagens-mostra-como-a-cultura-hip-hop-se-estabeleceu-em-sao-paulo/>. Acesso em: 06 mai. 2024.

PIMENTEL, Evandro. Por que ninguém dança como o B-Boy Nequin? **Red Bull**, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/danca-mestres-breaking-nequin>. Acesso em: 1 set. 2022.

POSTALI, Thífani. O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, n. 14, p. 7-15, 2011. 6, 2011. Disponível em: <https://thifanipostali.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/cultura14.pdf>. Acesso em: 2 abril. 2024.

PRADO, José Luiz Aidar. Da antipolítica ao acontecimento: o anarquismo dos corpos acontecimentais. **Comunicacao, Midia e Consumo**, v. 14, n. 39, jan.-apr. 2017, p. 10+. Disponível em: link.gale.com/apps/doc/A497269550/IFME?u=googlescholar&sid=googleScholar&xid=94f065fe. Acesso em: 4 fev. 2023.

PRESTAÇÃO de contas. **Confederação Nacional de Dança Desportiva**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.cndd.org.br/prestacao-de-contas-2-0/>. Acesso em: 11 dez. 2023.

PUAR, Jasbir *et al.* Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović. **Project MUSE – TDR: The Drama Review**, v. 56, n. 4, 2012, p. 163-177. Disponível em: muse.jhu.edu/article/491900. Acesso em: 12 outubro. 2022.

QUANDO o Bronx era “zona de guerra”: a selvagem Nova Iorque dos anos 1970. **Idealista/News**, 19 jul. 2016. Disponível em: <https://www.idealista.pt/news/imobiliario/internacional/2016/07/19/31134-quando-o-bronx-era-zona-de-guerra-a-selvagem-nova-iorque-dos-anos-1970>. Acesso em: 02 mai. 2022.

QUEM Somos. **Centro Cultural Escrava Anastácia**, [s.d.]. Disponível em: <https://ceea.org.br/institucional/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

RAD, Norin. Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings). **Castles in the Sky**, 2018. Disponível em: <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/interview-with-original-b-boy-cholly.html>. Acesso em: 2 ago. 2022.

RAD, Norin. Interview with the Original B-Boy Dancin’ Doug. **Castles in the Sky**, 2017. Disponível em: <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/interview-with-original-b-boy-dancin.html>. Acesso em: 18 ago. 2022.

RED BULL BC ONE. **Nequin & Kastet Explore CAPOEIRA in São Paulo | Breaking Beyond**. YouTube, 2023. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iqCMFPYrucI>. Acesso em: 14 mai. 2024.

RODRÍGUEZ, Alfredo Maceira. Dos Grafiteiros de Pompéia aos pichadores atuais. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 29, 2004.

ROSE, Tricia. **The hip hop wars**: What we talk about when we talk about when we talk about hip hop – and why it matters. New York: Basic Books, 2021.

ROSE, Tricia. **Barulho de Preto**: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos - Hip-Hop em Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ROSENTHAL, Mel. **In the South Bronx of America**: Photographs by Mel Rosenthal. 1. ed. Evanston, Illinois: Curbside Press, 2001.

RODRIGUEZ, Alfredo Maceira. Dos Grafiteiros de Pompéia aos Pichadores Atuais. **Revista Philologus**, ano 10, n. 29. Rio de Janeiro: CiFEFiL, mai./ago. 2004

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Lapa: Mórula, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** – processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SCHLOSS, Joseph Glenn. **Foundation**: b-boys, b-girls, and hip-hop culture in New York. New York: Oxford University Press, 2009.

SHALAMAR - HOWARD HEWETT - JEFFREY DANIEL - CAROLYN GRIFFEY. **Jeffrey Daniel of Shalamar - Michael Jackson - Billie Jean, Thriller & The Moonwalk**. YouTube, 9 ago. 2015. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzkxGFIMaNw>. Acesso em 19 mai. 2024.

SILVA, Maria Lúcia da. Prefácio a esta edição. Prefácio. In: Souza, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência** – poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola, 2011.

STANCE ELEMENTS. **ILL-Abilities @ill_abilities NO LIMITS concept battle challenges dancers....** Montreal, 2024. Instagram: @stanceelements. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3av6V3xYYk/?igsh=MTlwOG85eXJxNnQ3cQ==>. Acesso em: 14 mai. 2024.

STEFANI, Raymond. How Sport Climbing and Break Dancing Were Added to the Olympics (Are Esports Next). In: **15th Australasian Conference on Mathematics and Computers in Sport**, s. 85–91, 2020. Palestra proferida online por Ray Stefani no encontro ANZIAM MathSport de 2020 na Nova Zelândia, abordando as mudanças nos métodos do COI para adicionar esportes reconhecidos ao programa olímpico.

TIBLE, Jean. **Política Selvagem**. São Paulo: GLAC Edições, 2022.

TRIUNFO, Nelson. **Participação no evento Red Bull Dance Your Style**. 11 mai. 2024. Gravação pessoal da autora.

TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo**: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1, 2022.

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, **Copyright Registration of Choreography and Pantomime**, Circular 52. 1978. Disponível em: <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024.

VASCONCELLOS, Maria José Estevez de. **Pensamento Sistêmico: o Novo Paradigma da Ciência**. Campinas: Papirus, 2002.

VIEIRA, David Ferreira. **Hip Hop Dance: vocabulário poético e possibilidades de criação**. Pelotas, 2018.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O *B-BOY* PERNINHA

1) Como você define o ILL-ABILITIES?

ILL em inglês literalmente significa doente e enfermo, mas na cultura hip hop significa incrível ou algo fantástico. Então acredito que essa seja a definição da *crew*, uma união de habilidades incríveis ou pessoas incríveis, é como um super time.

2) Transformar conceitos pejorativos em negativos é uma estratégia recorrente no Hip-Hop e em diversas culturas postas “à margem” da sociedade. Por que isso é importante pensando em pessoas com deficiência na dança?

Acredito que a importância está diretamente ligada ao sentimento de exclusão. Então pegando aquela palavra ou situação que pode parecer ruim e transformando ela em algo bom e produtivo nós acabamos acessando com mais facilidade aquelas pessoas que estão nessa zona e que muitas vezes são excluídas pelo simples fato de ter um corpo ou uma condição diferente.

3) Qual você definiria que é, justamente, a potência dos corpos “em quebra”?

Acredito que a maior potência está na infinita gama de possibilidades a ser explorada a partir do momento que você tem algum tipo de deficiência ou se encontra em uma situação de adversidade, então sua sensibilidade aumenta para que possa existir um processo de criação ou evolução maior.

4) Qual foi o objetivo da criação do No Limits? Consegue explicar um pouco sobre o evento e as dinâmicas de batalhas?

O No Limits surgiu como um encontro para celebrar o aniversário do grupo trazendo encontros, bate papos, dança e a batalha ao qual introduzimos nosso conceito para que pessoas sem deficiência possam experimentar dançar que nem nós; o objetivo dessa modalidade também é para gerar essa abertura de pensamento sobre a condição e dificuldade do outro para tal mas também para que os mesmos possam em algum momento em suas carreiras se vierem a se lesionar, saber como passar por isso adaptando-se a condição em questão.

5) Por que você acredita que, nas redes sociais, houve alguns feedbacks negativos a respeito das batalhas de No Limits com desafios usando dispositivos para mobilidade etc.?

90%, para não dizer todos os comentários negativos, foram de pessoas sem deficiência, pessoas que não atuam também diretamente com PCDs, então pra nós são apenas alguns que

infelizmente não entenderam a mensagem. Ainda é muito difícil tirar nós PCDs da condição de “coitadinhos” ou “inválidos” para pessoas sem deficiência.

6) No meu mestrado, eu compreendo que o corpo (principalmente o que age em comunidade) está em constante movimento. Você acredita nisso? Como vê essa afirmação pensando a comunidade da dança para com os dançarinos com deficiência?

Acredito sim e digo mais quando comecei foi o poder do coletivo que me ajudou a entender minha deficiência, diferença corporal, timidez etc. Muitas das vezes não temos esse amparo, mas quando se existe, é fundamental para o desenvolvimento individual do ser humano em questão pois nos ajuda a entender os limites um do outro e como prosseguir seja com adaptação ou sem.