

A cidade e a dança que acontece nos palcos

Helena Katz

Professora no Programa em Comunicação e Semiótica - PUC-SP

Professora na Escola de Dança – UFBA

Resumo: A mobilidade social que trouxe outro tipo de bailarino aos palcos brasileiros promoveu também um novo tipo de contaminação entre a produção que para lá se destinava e as danças que acontecem socialmente em bares e clubes. Em tempos de disseminação veloz da informação, o corpo não resiste aos contágios que os meios de comunicação promovem. Discordando do modo de entender a coreografia como o que pode ser localizado em uma esfera histórica e espacial já estabelecida, aqui se pleiteia que ela cria essa esfera.

Palavras-chave: corpomídia, hip hop, coreografia social.

A comunicação em rede vem desempenhando um papel transformador naquilo que podemos identificar como “danças urbanas” (cultura popular, folclore, entretenimento). Hoje, essas danças estão no corpo dos bailarinos profissionais em uma medida diferente daquela que a história da dança tem contanos contava. Quando um bailarino dança no palco, seu corpo não separa a dança que realiza profissionalmente daquela outra, que pratica socialmente. Sempre foi assim. O novo de agora é que isso se dá com processos de midiatização de alcance mundial, que produzem consequências novas.

Uma vez que as “danças urbanas” estão ligadas a tradições locais e, simultaneamente, conectadas em redes globais, carregam uma tensão peculiar, que interfere na forma com que as vemos. Trata-se de um fenômeno especialmente significativo para países colonizados como o nosso.

Em tempos recentes, um novo tipo de flexibilização social tem inventado novas formas de produção. Merece atenção o fato de que sociólogos da importância de Enrique Gil Calvo (1985), e pesquisadores da comunicação e da cultura como Jesus Martín-Barbero (2008) identifiquem a música como a língua dos jovens, mas não se refiram à dança. Há uma resistência em reconhecer o duplo papel da dança como agente e como indicador de transformações sociais, mantendo-a restrita aos limites de uma abordagem estética. Todavia, a dança não somente presentifica uma ordem social como também atua como seu modelo (HEWITT, 2005). A dança ganha forma, mas também dá forma à dinâmica da história.

A ausência de referência à dança permanece, mesmo depois de Michael Jackson, em *Thriller* (1982), haver inaugurado um outro mundo para a indústria da música. Aquela associação dança-música estimulou um mercado que não parou de se expandir, atingindo mídias de amplo alcance como a publicidade, cinema, programas de tevê e shows de todo tipo. A proliferação dos vídeos pós-*Thriller* (na moldura difundida pela MTV) colaborou

para desestigmatizar a presença masculina na dança, e passou a se disseminar com rapidez. Michael Jackson ocupou papel central nesse movimento; trazia algo de uma dança que acontecia nas ruas dos bairros da periferia, e, com ela, seduziu todas as classes sociais. Não pode deixar de ser lembrado quando se vive, como agora, a contaminação do hip hop. John Travolta também participou dessa mudança de comportamento. Em 1977, Tonny Manero, seu personagem em *Saturday Night Fever (Os Embalos de Sábado à Noite)*, popularizou a dança da discoteca. A sequência se deu nos anos 80, com *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* e *Staying Alive (Os Embalos de Sábado Continuam)*.

O curioso foi como tudo isso veio desaguar na dança criada para o palco, e que passa por hábitos sociais que dizem respeito a uma nova mobilidade social, que amplia o contato com outros códigos de comportamento. Como o corpo não recusa a informação que experimenta, todas essas outras formas de se movimentar passaram a se misturar com aquelas específicas da coreografia que os bailarinos ensaiam profissionalmente. Sendo viral o contágio da informação, a própria materialidade das movimentações do hip hop foi tornando-se cada vez mais presente nos corpos desses bailarinos e, evidentemente, no seu modo de dançar nos palcos.

Estética e ideologia

Para consolidar a hipótese aqui proposta, é preciso acrescentar outras observações. Sempre que se liga dança com movimentos do dia a dia e meios de comunicação, chega-se perto das relações entre estética e ideologia. Precisa-se delas para ler as misturas palco-rua que passaram a nutrir a geração pós-*Thriller*, e que, só mais adiante, veio a tornar clara a mobilidade social que essa dança tanto expressava como promovia. Países distintos e diferentes classes sociais em um mesmo país aderiram àqueles passos.

O trânsito entre palco e rua que já estava presente nos anos 80 se alarga muito, resultado da combinação entre dois acontecimentos: a mobilidade social ocorrida nos processos de formação do bailarino no nosso país; e o fato da dança haver se tornado um vínculo social identitário. Sair para dançar tomou a forma de um hábito social em todas as faixas etárias e sociais.

No Brasil, a mobilidade social reverberou medidas implantadas no governo Lula, tais como as quotas para negros nas Universidades e o Pro-Uni, que favorece que estudantes do ensino público cursem universidade. Lembrando que existem 30 cursos de graduação em dança no Brasil, percebe-se que também a Universidade tem produzido mais porosidade

social na dança. Além disso, a política de inclusão digital, mesmo carregando uma marca de classe social, como sublinha Gil Calvo é central para uma democratização de acesso:

As marcas e sinais audiovisuais, como as marcas e sinais acadêmicos que traçam as instituições de ensino, não só determinam o posto que cada jovem ocupa na estrutura social, como contribuem para perenizar a desigual estrutura social” (1985, p.100).

Falando sobre as gangues juvenis na Colômbia, Martin-Barbero (2008) diz que foi o estudo da violência juvenil do ponto de vista da cultura, realizado por Alonso Salazar, que esclareceu como os motoqueiros infratores e o rap chegaram aos bairros nobres.

A visibilidade social dos jovens emerge cada vez mais forte da mão e da voz desses nômades urbanos que se movem dentro e fora da cidade apoiados nas canções e sons dos grupos de *rock* ou no *rap* das gangues e dos bandos residentes em áreas invadidas. Todos eles, veículos de uma dura consciência da decomposição da cidade, da crise trabalhista, da presença cotidiana da violência nas ruas, da exasperação e do macabro (2008, pg.9).

Na segunda metade dos anos 1990, o rap se instalou na classe média brasileira: o CD *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC's, vendeu mais de 1 milhão de cópias. Essa música produzia um corpo para dançá-la, e essa dança também atravessou os limites das comunidades que a inventava, em um movimento de transversalizar toda a sociedade.

Em pleno século XVIII, Friedrich Schiller já se referia à dança como fenômeno social. Em uma carta de 1793 para Christian Körner, dizia ser a dança “o mais perfeito símbolo da afirmação da liberdade de alguém e do cuidar da liberdade dos outros” (apud Hewitt, 2005, pg.2). Referia-se à uma dança inglesa de desenhos complicados e perfeitamente executados, que parecem caóticos, mudando de direção sem razão. Observava que, na verdade, eram perfeitamente ordenados, pois nunca ocorria nenhuma colisão: quando alguém chegava a um lugar, ele já havia sido abandonado por quem o ocupara no momento anterior.

Nas suas palavras, a dança não somente era uma imagem da ordem social, mas uma presentificação dela. Ou seja, a dança tanto se reflete quanto ganha forma através da estética. Por isso, para Schiller, aquela dança inglesa exemplificava a ordem social que existia e, ao mesmo tempo, se constituía em uma divulgação de um modelo daquela ordem. Com este entendimento, pode-se pensar a coreografia como a estruturação de uma maneira de refletir sobre e de dar forma à sociedade moderna - o que faz da dança um índice

indispensável para as pesquisas em cultura, apesar da maior parte dos que as realizam, infelizmente, ainda a ignorarem.

Hip hop

Evidentemente, a contaminação palco-rua não começou com Michael Jackson. Para ficarmos somente no século XX, basta lembrar que a explosão da dança de salão ocorreu depois da I Guerra Mundial, e que, já nos seus primeiros anos, tinha havido uma migração de interesses da dança da “alta cultura” (balé) em direção às formas de entretenimento de massa, como o teatro de variedades, as revistas e o musical. Neles, a proeminência ficava com os *chorus line*, com coreografias baseadas em alinhamentos sincronizados. Dentre as que mais se destacaram naquela época, as inglesas Tiller Girls foram estudadas por Krakauer como emblemas da linha de produção do mundo fordista. Essa tradição vai ser mantida com as rockettes da Radio City Music Hall.

A dança, contudo, como qualquer outro fenômeno cultural, não pode ser lida somente à luz das condições socioeconômicas de sua produção. Ela não é aquilo que apresenta a realidade social de forma estética, para deleite de suas platéias, mas algo que age na sociedade, modificando-a com a modelização do mundo que dissemina. O entendimento de que a coreografia é social, como proclamado por Hewitt (2005), está também em Krakauer.

A análise da dança de Krakauer é um presságio à minha categoria de coreografia social ao empregar o coreográfico não como o que pode ser localizado em uma esfera histórica e espacial já estabelecida, mas sim como algo que cria essa esfera” (HEWITT, 2005, pg. 197-198).

Aqui não se trabalha o hip hop como um movimento homogêneo, e não se propõe que essa ou qualquer outra dança tenha emergido de certas formas e códigos, de acordo com uma lógica interna apenas sua. Uma de suas marcas talvez seja a de se contrapor às representações que a periferia recebe nas mídias. As danças da cultura hip hop, que são muitas¹, atuam, portanto, como formas transversais de comunicação entre grupos heterogêneos, fazendo da sua movimentação e da sua voz uma ação denunciadora da

¹ Vale lembrar, dentre outras, o Break, o Pop, o Funk, o Electric Boogie, o Krump, o Wave, a Ragga

“ditadura cultural que tenta nos calar”, (letra do rap *Ditadura Cultural*, produção independente de O Levante)².

Teoria Corpomídia

Em sendo assim, que experiências sociais são teorizadas no corpo que dança hip hop?

O movimento tem sido o parâmetro usado para distinguir vida de não-vida. Em 1987, o norteamericano Mark Johnson³, professor no Departamento de Filosofia da Universidade de Oregon, repropôs a relação entre corpo, movimento e cognição. Mostrou que a cognição tem origem na motricidade e denunciou que a idéia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre eles se apóia no conceito de corpo-recipiente, o que mais se popularizou nos últimos 26 séculos e, na dança, continua causando graves distorções.

O entendimento de corpomídia colabora para a instauração de outro modo de pensar o corpo. Propõe um corpo que está **para sempre** trocando informação com o ambiente no qual se encontra, e o apresenta como uma coleção de informações que, a cada instante, se modifica. O corpo é sempre um estado de corpo a relatar a sua coleção de informações.

O corpo que dança hip hop⁴ socialmente e atua como bailarino profissionalmente em um trabalho que não faz do hip hop o seu assunto, expõe, como tantos outros, o fluxo de trocas que vem modificando o cenário da dança brasileira.

Se o corpo é sempre uma mídia dele mesmo (corpomídia), talvez seja mesmo possível propor que toda coreografia é mesmo social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

² ROCHA, DOMENICI e CASSEANO, 2001, pg.88.

³ Estudioso do funcionamento do corpo, Mark Johnson foi coautor, com George Lakoff, dos livros *Metaphors We Live By*, já traduzido pra o português (*Metáforas da Vida Cotidiana*, Educ/Ed. Mercado de Letras, 2002), *The Body in the Mind*, *Philosophy in the Flesh*, e *The Meaning of the Body*.

⁴ O hip hop é um movimento cultural de alta complexidade, reunindo o grafite, o break e todas as outras danças, o DJ e o rap (abreviação de *'rhythm and poetry'*). São considerados pioneiros no Brasil os Raconais MC's (Mc é o mestre de cerimônia ou rapper), Thayde e DJ Hum. 'Breakdance' foi o nome que a imprensa norteamericana escolheu para apresentar diferentes danças urbanas que surgiram nos anos 70: o break ou Bboying (de Nova Iorque) e o 'popping' e 'locking' (de Los Angeles). A comunidade hip hop considera o termo discriminatório.

ARAÚJO, Marianna e COUTINHO, Eduardo Granja. *Hip hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global*, pg.211-227, in *Culturas juvenis no século XXI*, org. BORELLI, Sílvia H. S. e FREIRE FILHO, João, EDUC, 2008.

CALVO, Enrique Gil. *Los depredadores audiovisuales. Juventud y cultura de massas*, Tecnos, 1985.

HEWITT, Andrew. *Social Choreography*. Duke University Press, 2005.

ROCHA, Janaina, DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. *Hip-Hop: a periferia grita*. Fundação Perseu Abramo, 2001.

PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento. A língua como janela para o pensamento humano*, Companhia das Letras, 2007.