

Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento.

Helena Katz
PUC-SP
Doutor

Professora na PUC-SP e crítica de dança no jornal O Estado de S. Paulo

Resumo: Propor a coreografia como a estruturação, ao mesmo tempo, de uma forma de refletir sobre e também de dar forma à sociedade moderna (iHewitt, 2005) faz da dança um índice indispensável para as pesquisas em cultura. O trânsito entre palco e a rua já se dava nos anos 80, mas agora atinge uma extensão jamais ocorrida na história da dança brasileira. Isso resulta da combinação entre dois acontecimentos aqui apontados como hipótese: 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. O texto trabalha o corpo que dança hip hop como teorizador de suas experiências sociais e entende a dança como algo que age na sociedade, modificando-a com a modelização do mundo que dissemina.

Palavras-chave: coreografia social, hip hop, danças urbanas

A mídia 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 nos contado. Quando um bailarino dança, seu corpo não separa a dança que realiza profissionalmente daquela outra, que pratica socialmente. Sempre foi assim. A diferença agora é que isso se dá com processos de midiatização de alcance mundial, e produz 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 em que vemos a relação local/global. Trata-se de um fenômeno especialmente significativo para os países colonizados e interessados em abordagens não-colonizadas para o que vem acontecendo.

As relações entre o erudito e o popular pertencem à história da dança e nela ocorrem em diferentes proporções. Em tempos recentes, um novo tipo de flexibilização social tem inventado novas formas de produção, atuando intensamente na sociedade. Por isso, merece atenção o fato de que sociólogos da importância de Enrique Gil Calvo

(1985), e pesquisadores da comunicação e da cultura como Jesus Martin-Barbero identifiquem a música como a língua dos jovens (2008), 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 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, de lá para cá, só fez se expandir, atingindo mídias de amplo alcance como a publicidade, 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, seduzia todas as classes sociais.

De outra forma, John Travolta também participou. 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. A hipótese aqui desenvolvida é a que se segue, mas o campo na qual brotou foi o da observação de uma transformação na produção coreográfica de Rodrigo Pederneiras para a sua companhia, o Grupo Corpo. A partir de *21* (1992), seu entendimento sobre dança começou a mudar e, em *Breu* (2007), ficou ainda mais explícito que tipo de transformação estava em curso, e que, evidentemente, não ocorria somente lá.

O arco temporal que liga *21* a *Breu* começa a ser montado com a chegada da música popular ao processo de criação de Rodrigo Pederneiras e com a profunda mudança no elenco da companhia. Conhecido pela ligação muito estreita entre coreografia e música que pratica, quando passa a trabalhar com as criações de Marco

Antônio Guimarães/Uakti, José Miguel Wisnik, Tom Zé/Gilberto Assis, Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, João Bosco, Philip Glass e Lenine, contamina-se com as misturas já presentes no trabalho de cada um desses músicos. Seu palco é invadido pela mestiçagem da cultura popular que, então, passa a se traduzir em um outro tipo de movimento, diferente daquele que vinha desenvolvendo.

Paulatinamente, o rejuvenescimento do elenco e a inclusão de negros também foi produzindo as suas marcas. A principal talvez seja a que aponta para os hábitos desses novos bailarinos – hábitos esses que têm a ver com o que vinha acontecendo no mundo, desde os anos 80, com a relação música-dança.

A mobilidade social da qual esse novo elenco é representante altera velhos códigos de comportamento. Bailarino não podia ter marcas de bronzeamento no corpo, e não saía para baladas. Tendo a dança se popularizado como forma de vínculo social, esses bailarinos jovens, como todos os outros jovens não bailarinos de sua faixa etária, passaram a trazer as danças que praticavam para o seu dia a dia profissional.

Como o corpo não recusa a informação que nele encosta, todas essas outras formas de se movimentar passaram a se misturar com a coreografia que ensaiavam. E mais: como o contágio da informação cultural é viral, a própria materialidade daquelas movimentações passou a existir no universo de Rodrigo Pederneiras, que as reencontrava no corpo de seu elenco. Ou seja, é com o entendimento da relação corpo-ambiente da teoria Corpomídia que aqui se explica o fenômeno observado na produção coreográfica de Rodrigo Pederneiras. Mas é preciso acrescentar outras observações, para consolidar a leitura aqui proposta.

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. Uma sucessão de vídeos e de filmes fez dela uma referência mundial. Países distintos e diferentes classes sociais em um mesmo país aderiram àqueles passos diferentes, e passaram a treinar as novas habilidades daquela dança feita em grupo.

Se o palco e a rua já estavam presentes nos anos 80, essa contaminação agora atinge uma extensão jamais ocorrida na história da dança brasileira, resultado da

combinação entre os dois acontecimentos aqui apontados como hipótese: 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 não se restringe a uma atividade de jovens, pois espalhou-se por todas as faixas etárias e classes sociais. Os bailes que atraem a terceira idade proliferam, assim como os de funk, as baladas e as raves.

No nosso país, a mobilidade social encontrou apoio também em algumas medidas implantadas no governo Lula, tais como as quotas para negros nas Universidades ou o Pro-Uni, que permite a estudantes do ensino público ascenderem ao ensino universitário. Lembrando que existem 30 cursos de graduação em dança no Brasil, percebe-se que também a Universidade tem produzido mais porosidade social na dança. A política de inclusão digital é central nessa democratização de acesso, apesar dela também se constituir como uma marca de classe social, como sublinha Gil Calvo:

“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. E como essa música produzia um corpo para dançá-la, 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” (iHewitt, 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 a ser reproduzido. Com este entendimento, a coreografia torna-se a estruturação de uma forma 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.

Teoria Corpomídia

Em sendo assim, que experiências sociais são teorizadas no corpo que dança hip hop? Para entender que nossos pensamentos, que tomam a forma de idéias, conceitos e teorias não vivem boiando em um éter, mas são parte da coleção de informações que fazem o corpo ser corpo, vale recorrer à teoria Corpomídia (KATZ & GREINER).

O corpo vivo era distinguido por ser o que possuía um controle por acionamento interno do seu movimento. Se existia um comando (a alma platônica, a mente cartesiana), havia que buscar a sua localização dentro do corpo. Para Galeno (c.130 - c.200), por exemplo, a alma ficava no encéfalo, e os nervos saíam de lá ou da coluna vertebral para controlar os músculos, que considerava serem instrumentos do movimento voluntário.

A compreensão do corpo humano dotado de algo que o distingue de todos os outros corpos existentes irá atravessar muitos séculos e impregnar distintas formulações filosóficas. Este corpo recebe o comando quando nasce e é por ele abandonado na morte (quando se torna inerte, situação lida como sinônimo do não vivo, do sem movimento). Até mesmo Hal 9000, o computador criado por Stanley Kubrick em 2001, no seu filme *Uma Odisséia no Espaço* (1968), repetiu algumas vezes, com uma voz cada vez mais pausada, antes de ser definitivamente desligado: "*I'm afraid, Dave. My mind is going, Dave. I can feel it*". ("Tenho medo, Dave. Minha mente está desaparecendo, Dave. Eu posso sentir").

O movimento tem sido o parâmetro usado para distinguir vida de não-vida. Em 1987, o norteamericano Mark Johnson¹, 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 explicou que a idéia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre eles se apóia no conceito de corpo como recipiente. Vale observar que essa é a estrutura empregada pelas mais populares teorias da comunicação (input/processamento/output) e que a teoria Corpomídia a nega quando propõe que o corpo é mídia de si mesmo e não um meio processador de informação (Katz&Greiner, 2001, 2003, 2005). Mas, como se sabe, os entendimentos de corpo-recipiente, copo-embalagem, corpo-container, corpo-envelope, e todos os daí derivados, foram os que se popularizaram nos últimos 26 séculos e, na dança, continuam causando graves distorções.

Ao propor o corpo como um estado e não um objeto existente, a teoria Corpomídia troca o verbo ser (o corpo é) pelo verbo estar (o corpo está). Entende que

¹ 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*.

dentro/fora não são, de fato, demarcáveis pela nossa pele, justamente porque a pele não é uma cerca, um muro que separa informações dentro das informações fora. A pele é porosa, opera como uma membrana pela qual os fluxos fluem inestancavelmente. Mesmo depois da morte, as trocas não se interrompem. Elas nunca se interrompem enquanto existir a situação corpo-ambiente.

O corpo, portanto, está **para sempre** trocando informação com o ambiente no qual se encontra, transformando-se e transformando o ambiente. O corpo não passa de uma coleção de informações que, a cada instante, se modifica. Por isso, é sempre um estado de corpo a relatar o estado da sua coleção de informações. E, se assim for, o corpo que dança hip hop² o faz por conta dessa situação de existência em um fluxo permanente de trocas. E, também no seu caso, esse corpo não somente troca com uma nova mobilidade social, promovida sobretudo pelo alargamento do acesso ao computador e seus desdobramentos, e pela midiaticização das danças onde palco e rua se misturavam. Ele troca e, nessa troca constrói a sua forma, mas também opera como uma espécie de propaganda dessa forma, disseminando assim, as informações que o constituem.

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, destacavam-se os *chorus line*, com coreografias baseadas em alinhamentos sincronizados. Dentre as que mais se destacaram naquela época, as inglesas Tiller Girls foram estudadas

² 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 norte-americana 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.

por Krakauer como emblemas da linha de produção do mundo fordista. Essa tradição vai ser mantida com as rockettes da Radio City Music Hall.

Mas a dança, 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
 como algo que cria essa esfera” (Hewitt, 2005, sim
pg. 197-198).

Aqui não se trabalha com abordagens imanentes do hip hop, 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. A teoria Corpomídia não emprega o conceito de essência e, por isso, não reduz a dança ao que a determina socialmente, estudando-a como o que também atua na sociedade. Assim, não trata o hip hop como um movimento homogêneo, e reconhece que 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 muitas³, atuam, portanto, como formas transversais de comunicação entre grupos heterogêneos, fazendo da sua movimentação e da sua voz uma ação denunciadora da “ditadura cultural que tenta nos calar”, (letra do rap *Ditadura Cultural*, produção independente de O Levante)⁴.

O rap, que veio do soul e do funk, tinha nascido como crítica social e de costumes, e, tal como o samba, no início do século XX, não escapou da absorção pela indústria do entretenimento. B-boys, popping, krumping e todas as outras danças e ritmos se misturaram com samba e embolada, aproximando-se dos Sem-Teto e dos Sem-Terra.

³ Vale lembrar, dentre outras, o Break, o Pop, o Funk, o Electric Boogie, o Krump, o Wave, a Ragga

⁴ ROCHA, DOMENICI e CASSEANO, 2001, pg.88.

Com toda essa complexidade, não cabe entender o hip hop como um estilo a mais de música e dança.

Foi o barateamento do computador que promoveu duas ações fundamentais para a desguetificação dessa música e de suas danças: uma foi o acesso aos softwares de sampleamento de música, e a outra, foi a difusão do que surgia dessas novas ferramentas. As rádios comunitárias se tornaram os canais de divulgação dessa música, e os bailes, o cinema, a televisão e, mais adiante a internet, as mídias de suas danças. Uma das mais famosas rádios comunitárias, a Favela FM, nasceu na comunidade Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte. “Durante os anos 80 e 90, era desejo de todo rapper ter sua música tocada no programa *Uai rap soul*.” (ARAÚJO e COUTINHO, 2008)

“A história da Favela FM confunde-se com a da divulgação do hip hop pelo país. Por muitos anos, desprezado pelos meios de comunicação, o hip hop encontrou nas rádios comunitárias um microfone aberto (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001, p.88)

Dança de rua

“No entanto, a primeira matéria acerca da dança de rua somente surge cinco anos após a formação do primeiro grupo da cidade, coincidentemente com o período em que a dança de rua insere-se no Festival de Dança do Triângulo e que passa a contar com a participação de um funcionário da SMC de Uberlândia, no ano de 1989. Importante ressaltar que os jornais não dispunham de dispositivos para interpretar a dança de rua, eles registram momentos e/ou acontecimentos do produto (dança de rua) deslocado do processo e não dispõem de informações detalhadas” (GUARATO, pg.18, 2008). Neste comentário de Rafael Guarato, no seu livro *Dança de Rua, corpos para além do movimento, Uberlândia (1970-2007)*, publicado pela Editora da Universidade Federal de Uberlândia, está a síntese do do que viria a se consolidar como uma das forças determinantes da produção de dança no Brasil, sobretudo a partir do final dos anos 80 e

da contaminação palco-rua⁵ que se intensificou. Nele se evidenciam também quatro tipos de relação que passaram a pautar a produção de dança no Brasil:

- a da dança da “alta cultura” com as danças urbanas;
- a das danças urbanas com a mídia;
- a dos festivais com as danças urbanas;
- e a ligação entre dança e universidade.

Os quatro se imbricam, e promovem mudanças na produção da dança como um todo, e não somente no segmento das danças urbanas.

Corpo

Foi com a consolidação da antropologia e da psicologia como métodos de investigação em ciências humanas, no final do século XIX, que o corpo tornou-se um objeto de estudo fundamental. E.B.Taylor, pai da antropologia, assumiu que existia uma conexão íntima entre o que chamava de progresso sociocultural e o mental. A relação entre corpo e ambiente começa, então, a ser questionada.

Existem muitos corpos debaixo da palavra ‘corpo’, mas, quase sempre, isso não se torna aparente. Como tudo o que existe, existe na forma de um corpo, não parece ser necessário explicitar a filiação das falas sobre o corpo, que se entendem como sendo auto-evidentes, mas não são. Corpo não é uma palavra factiva.

É Steven Pinker, em seu livro *Do que é feito o pensamento. A língua como janela para o pensamento humano* (2007), quem explica que existem verbos, em inglês, como *learn* (no sentido de buscar informação verdadeira) e *remember* (lembrar) que “implicam uma coisa que o falante vê como verdade indiscutível, não apenas algo em que acredita muito” (2007, pg. 21). Pinker nomeia esses verbos de factivos e alerta que têm algo de paradoxal, pois mesmo sem a certeza sobre a sua verdade, a maioria continua usando-os como se tivesse.

‘Corpo’, mesmo não sendo verbo, aparece, em muitos discursos, no papel de uma palavra atada à realidade – afinal, o corpo está aí, inteiramente disponível ao contato. E

⁵Nesta altura, a rua tinha passado a ser a casa dos jovens norteamericanos ligadas a esta cultura e o break, a sua dança, uma dança ‘freestyle’ (estilo livre) que parecia não ter limites físicos.

parece carregar o compromisso dos verbos factivos, isto é, uma ligação com a verdade. Contudo, os termos factivos “não são apenas fatos sobre o mundo armazenados na cabeça de uma pessoa, mas estão entrelaçadas no tecido causal do próprio mundo” (Pinker, pg.22).

O nome não define, ele indica uma conexão das palavras com as coisas do mundo via informações sobre essas coisas. Além disso, as palavras pertencem a uma comunidade, e não ao indivíduo. Sendo uma companhia de dança uma mini-comunidade, nela se identificam traços do que sucede na moldura macro na qual habita. É nesse sentido também que o trânsito entre a cultura hip hop e a dança coreografada para teatro escancara o fluxo rua/palco.

Não à toa, pipocam exemplos nas duas direções. Tanto vale atentar para a produção da Membras, de Macaé, ou de Bruno Beltrão, em Niterói, quando para a de Frank Ejara/Discípulos do Ritmo, em São Paulo. Investigando o que lá se passa, e lembrando do que ocorre também com o Grupo Corpo – aqui tomado como indicador de uma situação geral – talvez seja mesmo possível propor que toda coreografia é social.

Referências Bibliográficas:

- 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, Silvia 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, Janaína, 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.