



Universidade de Brasília
Campus Darcy Ribeiro
Instituto de Ciências Sociais – ICS
Departamento de Antropologia – DAN

Uma dança convergente: O House no Distrito Federal

Autora: Luanne da Cruz Carrion
Orientadora: Dra. Juliana Braz Dias

Luanne da Cruz Carrion

Uma dança convergente: O House no Distrito Federal

Monografia apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais com Habilitação em Antropologia.

Orientadora: Dra. Juliana Braz Dias

Brasília – DF
2016



Dançarinos/as de Brasília/DF¹

¹ Foto capturada de vídeo “House dancers – Brasília”, edição Animars, 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=26dPjM-11IE>, último acesso em 06/03/2016).

Agradecimentos

Realizar este trabalho foi uma experiência que, sem dúvida alguma, estou levando para minha vida. Foram dois anos para finalização da sua produção e, assim como todos aqueles que amam a arte e enfrentam inúmeras dificuldades, questionamentos, enfim, muitos obstáculos, minha caminhada até aqui não tem sido diferente. Conciliar tantos sonhos, tantas vivências, tantas responsabilidades nessa vida adulta que de repente chega e a gente nem vê, é um desafio diário. Por isso, e por razões que não cabem aqui, eu gostaria de agradecer todas e todos aquelas/es que me apoiaram, que me ajudaram, que tiveram paciência para me ouvir falando e falando de uma “tal” pesquisa que eu estava fazendo, da qual nunca viram muito, apenas as minhas olheiras por aí, sempre cansada. Agradeço a todos os meus amigos incríveis, inteligentíssimos, inspiradores e batalhadores, que dedicaram um pouco do seu tempo para trocar suas experiências comigo e responder minhas perguntas sobre essa dança da qual é tão difícil falar. Se conquistar o mundo é nosso objetivo, trago aqui um pouco da minha contribuição para seguir nessa luta.

Agradeço também a toda minha família, que mesmo distante, no Rio Grande do Sul, sempre me apoia, me envia forças e boas energias. Agradeço aos meus colegas de curso, que sempre que puderam deram-me todo suporte. Agradeço especialmente à amiga Dra. Haydée Gloria Cruz Caruso, minha primeira orientadora de pesquisa na UnB, que me abriu muitas portas e sempre atenciosa esteve disposta a me apoiar em tudo, não só em relação à Academia, mas à vida pessoal também. Também um agradecimento especial à Dra. Juliana Braz Dias, que mesmo em meio a todas as dificuldades, não deixou de acreditar na minha empreitada com a dança na Antropologia. Fica também um agradecimento a toda equipe técnico-administrativa da Universidade de Brasília, em especial daquelas pessoas no Instituto de Ciências Sociais. Um sincero obrigada, e que as deusas permitam que vocês todos e todas estejam sempre por perto.

“Se não posso dançar, não é minha revolução!” Emma Goldman

Resumo

Quando se pretende falar sobre dança na perspectiva antropológica, várias são as questões que vêm em pauta. Mas por onde começar? Como decifrar a dança? É possível defini-la? O que é preciso ser dito, perguntado, observado? Inúmeras e intermináveis questões. A partir do olhar sobre a dança House no contexto contemporâneo do Distrito Federal (DF), buscarei entender como seus praticantes se identificam com esta dança, como produzem seus discursos e modos de existir, em como entender o que move as pessoas a praticarem esta dança. Assim, compreender o compartilhamento de experiências e expressão das subjetividades através da arte, aqui definida dança, se faz uma ferramenta importante para identificar o quê nestas subjetividades é único, e o quê é comum aos seus praticantes, tornando-os parte vital da dança House no DF.

Palavras-chave: Dança, identidade, cultura, paradoxo, movimento, ideologia, partilha.

Índice

Apresentação	1
Primeiro Ato: Cena um	6
1.Inserção e contextualização do campo	6
1.1.Campo empírico	8
1.2.Campo teórico	11
Cena dois	14
2.Antropologia da dança	14
Cena três	19
3.1.As danças urbanas	19
Segundo Ato: Cena Quatro	23
4.Os/as dançarinos de House	23
4.1.Trajectoria	29
Cena cinco	32
5.A dança House	32
5.1.O que é o House para seus praticantes?	33
5.2.Como e onde encouse?	40
Cena seis	43
6.A Jam do Museu	43
6.1.O House na Jam do Museu	45
6.2.As festas de House: Encontro de House Dance de Brasília	46
6.3.As aulas de House	48
Cena sete	58
7.O que diferencia o House das demais danças?	58
7.1.Porque existem batalhas de House?	65
Cena final	68
A dança convergente	68
Referências bibliográficas	73

Apresentação

A motivação para realização desta pesquisa foi, primeiramente, bastante pessoal, pois antes de entrar para o curso de Ciências Sociais e optar pela habilitação em Antropologia, eu já praticava a dança Hip Hop, também chamada de *freestyle* ou *street dance*. Hoje somam-se em torno de 13 anos de prática. Para melhor contextualizar o leitor, farei um breve apanhado do histórico desta prática e das características que a ela se agregam, tornando-a um fenômeno social que vem a culminar diversos outros na contemporaneidade.

Primeiramente, a difusão do movimento conhecido como Hip Hop na ótica do mundo ocidental se deu no início dos anos 80, quando a música passou a ter um formato mais mercadológico, se tornando uma grande força motriz da indústria cultural globalizada. O movimento cultural que nasceu em Nova York através de iniciativas da população latino-americana, jamaicana e africana, chegou ao Brasil já como Hip Hop. As diversas nuances na compreensão do que vem a ser este movimento são inúmeras, mas cabe salientar que mais comumente, seus adeptos consideram que seja formado de quatro práticas, chamadas de "elementos": O MC, Mestre de Cerimônias, a música *RaP*, que é a sigla para *Rhythm and Poetry*, a dança representada pela pessoa que dança, o *Bboy*, e por último o Graffiti, arte gráfica geralmente aplicada em muros nos espaços urbanos. É importante salientar, entretanto, que tal história ganha diversas versões e significados, e a própria preocupação recorrente com as "origens" desse gênero é que deve ser tomada como objeto de reflexão.

O que desde já se mostra evidente é que tal passagem não se deu de maneira tão simples. As particularidades do contexto brasileiro permitiram que aqui o Hip Hop se diferenciasse dos moldes norte-americanos, ainda que não o fizesse perder aquilo que meus interlocutores chamam de sua "essência". Com isso pretendem dizer que o Hip Hop, mesmo modificado, permaneceu nas ruas e majoritariamente negro. Por outro lado, entretanto, mesmo no Brasil, é comum nas danças urbanas que sejam usados os nomes originais dos movimentos chamados de básicos, ou seja, dos movimentos que sempre aparecem, tornando a comunicação verbal dos símbolos pertencentes à essas culturas uma linguagem híbrida, ora em inglês, ora em português.

É importante frisar que as culturas de matriz africana têm grande peso no seu sentido identitário, pois os africanos que cruzaram os oceanos levaram consigo suas

subjetividades, seus costumes, sua cultura (UNESCO, 2010). A diáspora africana, decorrente do colonialismo europeu e principalmente do tráfico negreiro, consolida um fenômeno que ainda hoje apresenta consequências nos mais diversos aspectos, entre eles a ainda persistente discriminação por parte de camadas hegemônicas, que converge em um quadro de marginalização sistemática que é difuso e complexo.

“As variações de efetivos no ponto inicial do tráfico transatlântico e as flutuações de aceitação na outra extremidade, desempenharam um papel determinado nas formações demográficas e culturais que surgiram nas Américas, ao final do Século XIX” (UNESCO, 2010, p. 890).

Não pretendo com isso tentar traçar um vínculo direto entre a África e as práticas artísticas geradas no seio de comunidades afro-americanas das últimas décadas. Busco apenas destacar, ao longo deste trabalho, o papel simbólico de tal associação para a construção do próprio movimento Hip Hop e de movimentos dele derivados.² São muitas as discussões a respeito também desta categoria. Também para fins de recorte, entretanto, optei por resumir aqui o discurso relativo assim, às danças do movimento Hip Hop que, segundo alguns praticantes, são chamadas de “originais”: *breaking*, *popping* e *locking*. Através delas, foi possível desde a década de 1970 que diferentes pessoas, em sua maioria jovens, se apropriassem dessas práticas para criar novas danças em momentos geralmente espontâneos, diversificados e festivos, como o que caracteriza o *House*, resultante também desse processo e foco deste trabalho.

Não me proponho aqui a definir o universo da arte, para o qual se direciona este trabalho, nem mesmo a relatar um conjunto de discussões, com várias nuances, acerca desse campo. Como apontava Geertz “a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar” (1983, p. 142). Assim sendo, interessa aqui apenas que a dança está contida na arte, e se caracteriza pela possibilidade de expressar as subjetividades com o corpo. É a expressão da individualidade no todo, e a possibilidade de tomar do todo aquilo que é comum a cada corpo que dança: o movimento. A afirmação de uma identidade nestes meios é simbólica, no sentido de que se faz valer na diferenciação de um estilo para outro.

² Uma discussão mais aprofundada dessa temática pode ser encontrada no trabalho de Tang (2012). A autora revela a complexa relação entre os rappers norte-americanos e, por um lado, as tradições ancestrais dos *griots* do oeste africano e, por outro, a realidade de jovens rappers da África contemporânea. Seu argumento indica que qualquer pretensão de discutir um possível caminho percorrido por uma tradição artística ao longo de espaços e tempos tão amplos é limitada e necessariamente ligada a questões num outro plano, envolvendo associações de cunho simbólico-identitário.

Aqui, a diferenciação de um grupo em relação ao todo se dá pela prática que se faz possível através da apropriação da própria dança como parte de um processo artístico.

A Dança é a Mãe das Artes. A música e a poesia existem no tempo; a pintura e a escultura no espaço. O criador e a criação, o artista e sua obra, nela são uma coisa única e idêntica. Os desenhos rítmicos do movimento, o sentido plástico do espaço, a representação animada de um mundo visto e imaginado, tudo isto é criado pelo [ser humano] com seu próprio corpo por meio da Dança, antes de utilizar a substância, a pedra e a palavra para destiná-las à manifestação de suas experiências exteriores (SACHS, 1943, p. 4).

Refiro-me à dança como um imenso campo de subjetividades impressas em contextos sociais e expressas em movimentos. Deste modo, o corpo, na prática³ que é a dança, relaciona-se com o espaço ou o lugar, o tempo, ao mesmo tempo que se apropria de diferentes tempos, espaços e lugares. Neste sentido, espaço se refere ao ambiente ocupado pelo corpo que dança, que pode ser extenso ou curto, por exemplo. Ou seja, uma pessoa que dança pode fazer passos maiores ou menores, em pé, ou no chão, ocupando diferentes espaços. Lugar, neste caso, se refere ao meio físico, é a referência geográfica em que está o corpo que dança, como uma festa, uma academia, uma rua, etc..

Como já discutido exaustivamente pela Antropologia, sabemos que o pesquisador também está sob influência da sua cultura e subjetividade. Neste sentido, pelo meu próprio contanto com todas estas danças, escrever sobre o House mostrou-se um desafio, pois era, e ainda é, um trabalho constante de identificação das minhas limitações de olhar, ou seja, saber quando eu estava falando por mim como dançarina, e quando estava de fato interpretando as perspectivas de meus interlocutores. Apesar disso, me pareceu com toda certeza uma grande oportunidade de acrescentar à Antropologia mais uma perspectiva sobre identidades coletivas num contexto urbano e contemporâneo.

Alguns dos desafios aqui enfrentados também se referem à esfera metodológica, tais como a ida a campo, as entrevistas realizadas, as conversas. Meu campo foi essencialmente a sala de aula, em que observei professores e alunos/as, a Jam do Museu, em que eu pude observar também indivíduos que dançam as mais diversas danças urbanas

³ Aqui entendidas enquanto fenômenos que envolvem manifestações de caráter dinâmico, lúdico (Carvalho, 2006).

no DF e o Encontro de House Dance de Brasília. Para Realizar as entrevistas precisei ir até essas pessoas na Jam e no Encontro de House Dance de Brasília. Algumas vezes também precisei marcar encontros – que nem sempre davam certo em função dos seus compromissos – em lugares públicos como o *shopping*, e até mesmo em seus locais de trabalho, como a sala de aula. Além das dificuldades relacionadas às agendas, também enfrentei dificuldades como a perda de todos os meus arquivos do computador em função de uma falha em seu funcionamento, quando teve que ser formatado sem *beck-up*, e meu rendeu trabalho e dobro. Outra parte, também metodológica, foi o levantamento bibliográfico, as leituras e preparação de material teórico para que eu tivesse suporte, bem como realização de pesquisa de material de mídia para poder melhor interpretar a dança/fenômeno aqui abordado.

Buscarei no House entender como se identificam com esta dança, como produzem seus discursos e modos de existir; quero entender que move as pessoas a praticarem esta dança; o que motiva seus encontros; se são espontâneos ou arregimentados, mas principalmente sobre a promoção destes encontros; quero entender o compartilhamento de experiências e expressão de subjetividades, e o quê nestas subjetividades é único, e o quê é comum aos seus praticantes.

Assim, será preciso entender a relação entre a forma e a prática, pois nem toda prática é igual. Para isso também será preciso entender as relações de diferença e igualdade, e como esta dança é apropriada por cada indivíduo ou, em outras palavras, o que faz do House ser o House, e como se entendem aqueles que o praticam. De prática corporal à dança existe um caminho, o qual parece estar intimamente ligado à música, por isso talvez também será preciso entender um pouco sobre seu ritmo.

Bom, chamo esta pesquisa de “peça”, pois entendo que a sua construção é também, de certo modo, artística, como a apresentação de um espetáculo teatral. Ou melhor, caminhamos, autora e leitores, no limite tênue entre a reflexão sistemática de cunho acadêmico e a construção de um texto literário que ganha vida no movimento das palavras e das pessoas que procuro investigar. Deste modo, a estrutura em que esta pesquisa é apresentada segue a lógica teatral. A dissertação contém duas partes, entendidas como primeiro e segundo atos. Dentro destes segmentos, existem as cenas apresentadas, e o desenvolvimento do conteúdo da pesquisa representa o cenário, o lugar de cada uma dessas cenas. Os atores principais são os praticantes da dança House do Distrito Federal, assim como eu, enquanto dançarina e enquanto pesquisadora. Juntos formamos um elenco que

pôde somar mutuamente suas experiências de modo a fazer possível a arte final deste trabalho.

Dimensão, reflexo, tempo, espaço, movimento, sentimento, subjetividade, identidade, cultura, ideologia, partilha – estas são as ideias que mais aparecerão ao longo desta peça, atuando como espécies de elementos cênicos. São aportes que auxiliam na compreensão das cenas investigadas. É interessante notar que, o termo cena, aqui, toma três diferentes proporções, complementares entre si, sendo elas: a cena-lugar, termo utilizado também por meus interlocutores, que é formada de diversas pessoas que se direcionam umas às outras no lugar e espaço onde acontece o House; a cena-teatral, que é o complemento, conteúdo do estado da arte que aqui chamo de peça; e, também, a que chamei de cena-conceito, baseada na abordagem de José Magnani (2003, p. 92) para o termo cena, que no artigo está ligada à ideia de diferentes estilos, o que envolve gostos específicos de música, formas vestir, falar, entre outras questões partilhadas em grupos de jovens no contexto urbano contemporâneo. O registro deste trabalho não foi ensaiado, e é produto da experiência etnográfica na sua versão mais genuína, vivenciada por uma aprendiz do fazer antropológico.

Primeiro Ato

Cena um

1. Inserção e contextualização do campo

Várias são as questões que estão envolvidas quando se pretende falar sobre dança e, neste momento, penso particularmente a partir de meu local de fala. Ao entrar na universidade, minha primeira impressão sobre a antropologia foi que ela dava inúmeras possibilidades de estudo e, por meio dela, eu poderia estudar o que faço fora da UnB, que é dançar. Mas por onde começar? Como decifrar, definir dança? O que é preciso ser dito, perguntado, observado? Inúmeras e intermináveis questões.

As formas de pensar sobre a dança são várias, havendo nuances e idas e vindas entre as mais diversas áreas do conhecimento. Há muito tempo estamos, os seres humanos, tentando compreender a dança no corpo que dança, ou a conjuntura social dos corpos que dançam, por exemplo. Bom, aqui, admito a perspectiva de que não se separa corpo e movimento. A dança é o corpo, e o corpo é movimento (MOSÉ, 2011).

A fim de estabelecer um recorte, optei por restringir meu campo à dança House no perímetro do Distrito Federal. Brasília é bastante conhecida, nacionalmente, pela cena da música, e quase indissociavelmente pela política. Poucos sabem, entretanto, que aqui também se fixa um dos grandes polos da dança no Brasil. Daqui saíram grandes nomes, como Fernanda Fiuza, finalista do programa *Se ela dança, eu danço* apresentado pela rede Globo de televisão em 2011, a qual atua hoje também como dançarina na equipe da cantora pop Wanessa Camargo. É também do Distrito Federal (Ceilândia) Willocking, estudioso das vertentes chamadas *originais* dentro do Hip Hop, tais como Locking e Popping. Foi ele que representou o Brasil nas semifinais da *Euro Battle* – mostra internacional anual de categoria competitiva – em Portugal, 2011. Mais forte que Brasília está São Paulo como primeiro grande polo. Entende-se por forte a ideia de que em São Paulo existem mais pessoas e mais meios de se chegar a ser uma referência em termos de dança; mais cursos, mais academias de dança, mais grupos, mais oportunidades de trabalho remunerado, por exemplo. Segundo os atores da cena da dança no Distrito Federal, isso vem mudando positivamente no que se refere ao Distrito Federal.

Na ponte Brasília-São Paulo, o dançarino Hugo Campos é uma referência nacional e internacional da dança House, o qual faz parte de uma companhia de dança chamada *Underground Vibrations*, umas das únicas voltada somente à dança House.

Iniciei o contato com a cena Hip Hop no estado do Rio Grande do Sul há treze anos e, há nove, ao me inserir na cena dessas danças em Brasília, pude viajar a diversos outros estados do país, para contemplar e realizar estudos que visassem qualificar a prática corporal na categoria. Há quem defenda a ideia de que as culturas de matriz africana estão ligadas por uma ancestralidade, e na música *O samba* do cantor angolano Filipe Narciso, "o samba é a mistura, dos nossos ancestrais", entretanto, observo a partir da minha própria experiência com a dança que há um desconhecimento generalizado dos/as brasileiros/as sobre o que acontece fora dos âmbitos populares da cultura nacional, o que é de certa forma irônico, já que o Hip Hop e demais formas artísticas urbanas têm perfil, origem e caminhos muito semelhantes. Neste sentido, uma Região Administrativa do Distrito Federal, chamada mais popularmente de *cidade satélite*, a Ceilândia, é uma das maiores periferias do país e também um dos berços nacionais do Hip Hop, juntamente com São Paulo e Salvador.

Atendo-me ao discurso dos atores da cena das culturas urbanas no Distrito Federal, percebo que, entre estes, pelo menos, existe uma forte tentativa de recuperação do histórico dessas referências culturais, e grande utilização do próprio termo "cultura". Neste ponto se faz necessária a compreensão do significado dado à sua utilização, bem como a compreensão do próprio termo. As possibilidades são diversas. Do latim, *cultus*, significa cultivo, e adquire várias interpretações, desde seus usos enquanto um conceito antropológico até as inúmeras versões produzidas pelo seu reflexo no cotidiano dos indivíduos e das suas relações. Para Carneiro da Cunha em "Cultura com aspas" (2009), este termo é mesmo relativo e seus usos e significados estão essencialmente ligados ao reflexo de contato interétnico. Na área antropológica não existe ainda um consenso sobre como defini-la, apesar de seu caráter basilar. Entre os possíveis entendimentos para a cultura, me parece mais interessante partir da compreensão de que ela seja tanto condição quanto consequência da relação humana e de sua inserção nos cenários dessa interação, se desenvolvendo como a ressignificação das experiências individuais e de como elas são repassadas no todo, ou seja, socialmente, e que se projeta de forma comum a alguns grupos em maior ou menor escala. Os indivíduos nesse contexto são produto e produtores de cultura (LARAIA, 2001).

A cultura pode, portanto, ser uma representação simbólica, categoria, ou conjectura social. Admitindo, por exemplo, a perspectiva de teóricos como José Magnani no artigo “Antropologia Urbana e os desafios da metrópole” (2003), de que alguns grupos de jovens se comunicam através do exercício da cultura enquanto categoria composta de signos próprios, entende-se que é fundamental a compreensão do universo simbólico e espacial em que se inserem os jovens praticantes do House.

Assumir o termo “cultura” no contexto deste trabalho é também um resultado do reconhecimento de sua apropriação e ressignificação por parte dos próprios atores pesquisados. Para eles, cultura aparece muitas vezes na forma dos conhecimentos transmitidos no meio da cena da dança, inclusive, mas não exclusivamente no House. Outrora, quando usado, o termo “movimento” indica uma tendência política, e vem atrelado à ideia de resistência e de afirmação identitária ou territorial na história do House e/ou das danças urbanas, presente de forma muito forte no caso especial da música *Afro House*. Caminho, assim, entre as acepções “êmica” e “ética” de cultura e, portanto, para poder diferenciar seus usos, recorrerei a um recurso gramatical, de forma que Cultura seja o conceito no sentido nativo, e cultura no sentido acadêmico.

1.1 Campo empírico

A cidade de Brasília constitui um projeto arquitetônico complexo que recupera na obra de Lúcio Costa conceitos da arquitetura modernista, para edificar uma cidade que, além de ter sido pensada no seu âmbito concreto, como nas construções inovadoras, foi também pensada no seu âmbito simbólico, de forma que pudesse abrigar diferentes pessoas numa perspectiva que se pretendia socializadora e transparente. Procuravam lembrar os bairros tradicionais, agregando diferentes camadas sociais de maneira harmônica em unidades de vizinhança dispostas em diferentes setores.

A ideia da superquadra era suprir todas as possíveis necessidades de seus moradores, com comércios locais, escolas classes para os habitantes da quadra, e escolas parque para as pessoas das redondezas. É uma perspectiva de vizinhança que refletiria uma comunidade muito diferente da que veio a ser, pois valorizaria a convivência num espaço diverso, porém limitado àqueles que tivessem determinados laços já identificados pelo Estado, estando então sujeitos às moradias subsidiadas por parcerias entre instituições privadas e públicas (FERREIRA e GOROVITZ, 2010).

Brasília, entendida enquanto o espaço do Plano Piloto, está calcada em quatro escalas essenciais: monumental, bucólica, gregária e escala residencial. A primeira vai do Eixo Monumental, via Praça dos Três Poderes até a Praça do Buriti e, sendo reproduzida nas superquadras, permite que cada prédio tenha seu próprio espaço de pertencimento, vindo a competir “igualmente” com os demais, de forma que assim cada edifício se torna um monumento por si mesmo (HOLSTON, 2005, p.139). A segunda é o projeto de arborização, espaços de lazer, a céu aberto com grandes jardins, e determina, entre outras coisas, que cada unidade de vizinhança seria cercada por uma faixa verde de 20 metros – o paisagismo da quadra 308 Sul foi projetado por Roberto Burle Marx. A escala gregária estaria designada pelos pontos de convergência da população, como a Rodoviária do Plano Piloto, Parque da Cidade (que constitui também a escala bucólica), setores de diversão, bancário, etc. A quarta, chamada residencial, se refere às superquadras da Asa Sul e Norte, em que a Área de Vizinhança compreenderia uma interseção a cada quatro quadras, onde cada uma estaria ligada a outras duas simultaneamente, sendo espaços também de livre circulação e convergindo às demais escalas.

Ao longo dos anos, este projeto considerado por muitos uma utopia veio enfrentando diversos conflitos de modernização que, por ora, se deparam com fatores sociais que acabaram sendo reproduzidos na cidade, como é o caso dos encontros espontâneos em espaços que não foram inicialmente pensados como pontos de convergência, constituindo assim um fenômeno de reapropriação diária dos espaços urbanos de Brasília. Exemplo disto é a “Jam do Museu”, a qual desenvolverei mais adiante. Em entrevista com a dançarina Louise Lucena, ela defendeu justamente que “[a pessoa que dança] pode dançar na rua se quiser! Ninguém pode te prender por isso. Você decide onde você vai dançar! [...] Então não existe um espaço que é do House. O House pode ser a qualquer hora, em qualquer lugar, desde que você esteja a fim de fazer isso”.

Um outro conflito existente em Brasília é justamente o conceito de cidade. As Regiões Administrativas (RAs), locais em que reside a maioria dos atores entrevistados nesta pesquisa, foram construídas a partir de processos mais ou menos espontâneos de migração da população, mas também de projetos do Estado para alocação da população trabalhadora de baixa renda, bem como para o reordenamento das ditas “invasões”, São chamadas Cidades Satélites ou, quando já fora dos limites do Distrito Federal, Cidades do Entorno. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que essas cidades têm atuação independente, longe do “centro”, elas compõem população, área e economia de Brasília (Plano Piloto) e acabam sendo opção para aqueles que buscam oportunidades na capital,

mas não têm condições de responder à especulação imobiliária – fenômeno recorrente no Plano Piloto e RAs mais próximas deste, como Sudoeste.

Em pesquisa anteriormente realizada,⁴ notei que existe um fenômeno entre a população jovem de fuga de uma identidade periférica a partir da apropriação da mesma. Naquele momento, buscava identificar os tipos de conflitos existentes, e como se dá a relação destes jovens com aqueles designados a administrar estes conflitos – a polícia –, bem como se é confirmado o pressuposto de que existe entre estes atores uma relação marcada por tensões. Percebemos, então, que o conflito está naturalizado e não foi muito problematizado, e que o conflito mais aparente é de ordem *identitária*. Observou-se que os jovens de Ceilândia e Taguatinga entendem-se enquanto pertencentes a seu local de moradia e, neste sentido, apropriam-se da identidade periférica para apoiarem-se numa cultura que os representa, a exemplo do Hip Hop. De tal forma, o conflito é produtor das diferenças, de maneira que, assim, constituem suas identidades a partir da relação de oposição (SIMMEL, 2005).

Os projetos urbanísticos modernos tentam superar um suposto estigma da cidade composta pelos aglomerados densos das metrópoles, o que é refletido nas ruas, nas praças, nas esquinas (HOLSTON, 2005, p.114). Todas as construções e representações ligadas às cidades tradicionais são substituídas, ressignificadas formalmente ou pelas próprias pessoas no dia-a-dia. Em Brasília existem vias, eixos, “balões”, “tesourinhas”, retornos, setores, siglas, números. Diz-se que não existem esquinas e, segundo muitos, tudo é distante, igual. Brasília segue um modelo que, afinal, é diariamente subvertido pela população, que foi, em diversos processos, acostumada a se utilizar do espaço da rua como ponto de convergência.

“A rua corredor é um dado básico nestas questões: constitui o contexto arquitetônico da vida pública, fora do âmbito doméstico, nas cidades brasileiras. [...] É esta relação entre o público e o privado que Brasília subverte” (HOLSTON, 2005, p. 112). A tentativa de parte da população de encontrar em Brasília uma forma de se apropriar da mesma, de maneira a recuperar em alguma medida a estrutura das cidades desenvolvidas mais espontaneamente, é notória. Os praticantes das danças urbanas no Distrito Federal, objeto deste trabalho, são parte desta camada que ativamente constrói os espaços que ocupam.

⁴ Pesquisa intitulada “Jovens e Polícia: De que conflitos estamos falando? - Mapeamento das estratégias de policiamento em áreas de concentração de jovens em Taguatinga e Ceilândia”, realizada em 2012, sob orientação de Haydée Caruso.

1.2 Campo teórico

Para dar base teórica aos pensamentos aqui desenvolvidos, farei uso de alguns clássicos da antropologia e, para aproximar este trabalho daqueles já realizados no Brasil sobre a arte e a dança, mais especificamente, trarei a perspectiva de alguns pesquisadores e pesquisadoras nacionais. Esses autores serão acionados ao longo do trabalho sempre que se mostrarem relevantes para uma melhor compreensão do fenômeno sob análise. Adianto aqui, contudo, que um olhar para as manifestações artísticas precisa estar igualmente atento ao conteúdo e à forma, aos significados e às técnicas.

Na visão de Clifford Geertz, o papel da etnografia é realizar uma “descrição densa” (GEERTZ, 1989, p. 31) de um sistema em que há signos que podem ser estudados, e estão enraizados nas relações individuais, nas representações, nos valores. Este pesquisador propõe que o estudo etnográfico esteja pautado na compreensão das representações que as pessoas constroem sobre si e sobre os outros, e que essas representações podem mudar ao longo do tempo (Geertz, 1989). Baseou-se em Weber na tentativa de buscar interpretações para as ações sociais, mas chama atenção de forma crítica para a tentativa de apresentar padrões de comportamento em detrimento das especificidades de cada sistema. Isto posto, entendo que a cultura chamada *underground*, na qual se insere a dança House, tem diferentes interpretações, o que somente pode ser captado através do discurso de seus praticantes. Em alguns momentos, tal complexidade de argumentos denota à própria dança House um certo caráter de movimento social, e vê-se que existem discursos entendidos como ideologias que, por vezes, fortalecem a diferenciação entre praticantes e não-praticantes dessa dança, por exemplo. É a rede formada por tais discursos inter-relacionados e os símbolos a que remetem que nos fornecerá o contexto para a compreensão dos sentidos da dança aqui examinada.

Em sua obra *O saber local*, Geertz (1989) traz diversas reflexões acerca da interpretação da arte, mais particularmente. Como já mencionado, o autor destaca as dificuldades em expressar sentimentos em relação à arte, ou mesmo em defini-la, o que vale tanto para leigos, o público em geral que tenha contato com alguma obra artística, quanto para os críticos e artistas. Assim, atribuí aqui significação que fui desenvolvendo ao longo da minha jornada dentro da dança, entendendo-me enquanto participante e observadora do campo. O conceito de arte utilizado neste trabalho é etnográfico, fundado nos discursos e práticas dos próprios artistas estudados, e corresponde à premissa de Geertz sobre o saber adquirido na vivência diária dos atores no campo.

Este autor defende que é importante situar o contexto em que se define arte, pois derivam dele as diferentes expressões que se tem de arte e mesmo de seu entendimento como tal. Nessa perspectiva semiótica desenvolvida por Geertz, a arte não existe como um campo autônomo, mas é parte de um todo complexo que lhe dá significado. Para além da arte, expressam-se também as ideias, os sentimentos e os valores dos indivíduos em outros segmentos da cultura, como religião, moral, ciência, formas de lazer, economia, tecnologias (Geertz, 1989). Em seu conjunto, todas essas expressões conformam sua própria sustentação.

Complementarmente, Franz Boas, em sua obra *A arte primitiva* (1974), volta-se para os aspectos técnicos e formais desenvolvidos na arte e por ela, e não somente aos significados simbólicos transmitidos nas manifestações artísticas. Este Estudioso se lançou no entendimento de como a arte atua nos seus aspectos relacionados à forma, e como esta forma ganha sentido, não apenas nas particularidades externas à ela. A ornamentação não é tão somente representativa, pois a produção de fenômenos artísticos é operante, e isso compõe por si a dimensão formal da arte (Boas, 1974).

Desse modo, temos um quadro mais completo: é, pois, possível pensar a arte como uma dimensão autônoma, fundada na busca pela perfeição técnica, como sugeriu Boas, e a partir disso procurar entender como ela atua inserida em sistemas integrados e complexos, com signos próprios, comunicando ideias.

Na parte II da Introdução de *Arte Primitiva*, intitulada “Artes Gráficas e Plásticas – o elemento formal da arte”, Boas desenvolve melhor seu pensamento a respeito da atenção voltada às características técnicas e formais desenvolvidas na arte. A distinção entre as manifestações artísticas não deixou de mostrar que sua ornamentação não é tão somente representativa, pois a produção de fenômenos artísticos é operante, e isso compõe por si a dimensão formal da arte (Boas, 1974). O que cabe aqui salientar, é que o mesmo processo ocorre na dança, que acontece quando o corpo dançante dá forma aos movimentos através do próprio corpo. Em relação às artes plásticas, a forma que possui cada artefato está ligada à operacionalidade, ou seja, na função que irá desempenhar; na dança, esta função é definida pela operacionalidade do movimento, que, por vezes, poderá definir o estilo de dança que o indivíduo executa. O caráter estético, por sua vez, se dá pela ornamentação da técnica – o quão melhor aplicada ela foi – ponto que entre os praticantes de House não é um critério exclusivo, ou seja, cada pessoa pode aprender os movimentos chamados de “básicos” no House, e aplicá-lo conforme lhe convir.

É possível notar aqui o início de uma questão paradigmática, pois ao mesmo tempo em que existe um discurso recorrente de libertação dos moldes formais exigidos em outras danças, também existe uma tentativa de afirmar a identidade do House através justamente do mesmo recurso formal, que é inicialmente visual, ou seja, prevê um caráter estético. Assim, vê-se que, para dançar House, mesmo que meus interlocutores afirmem ser preciso basicamente sentir a música, é importante que sejam respeitados alguns padrões, que são exatamente as técnicas específicas da execução dos movimentos que caracterizam o House, os quais farão possível assim identificar a execução desta dança.

Cena dois

2. Antropologia da dança

Alguns antropólogos (REED, 1998; GONÇALVES E OSÓRIO, 2012; SPENCER, 1989; SACHS, 1943) apresentam panoramas gerais, resgatando, numa espécie de estado da arte, estudos já feitos sobre a dança na antropologia. O balanço destas pesquisas resulta, pois, em uma crítica frequente: a dança constitui fenômeno pouco referenciado na literatura antropológica quando comparada às demais áreas em que, muitas vezes, a dança está contida, mas não fora explorada. Entendendo sua importância como campo que se mostrou parte da conjuntura de diversas sociedades de forma “recorrente e transversal” (GONÇALVES e OSÓRIO, 2012, p. 1), a dança parece ter sido negligenciada pela antropologia, pois nunca houve profundos estudos capazes de torná-la parte dos currículos e literaturas clássicas.

The popular appeal of dance has barely touched the imagination of most of anthropologists. We regularly explore such topics as symbolic interaction, sexual opposition, religious experience, whereas dance itself is oddly neglected. It is generally excluded from our curricula, and so we tend to assume that it lies beyond our immediate concern (SPENCER, 1989, Preface: IX).

De modo geral, a antropologia da dança, sob olhar da antropologia da arte e mesmo da antropologia da performance, gerou um considerável debate teórico para a disciplina, vindo a contribuir com críticas de processos de colonização e do uso de categorias etnocêntricas, como por exemplo o próprio termo “dança” que, tendo sido repensado, se torna mais genérico sob a noção de movimento (REED, 1989, p. 504-505). Susan Reed, no artigo “Politics and Poetics of Dance”, a qual faz também um trabalho de recuperação da literatura sobre dança, deixa evidente que além de estudos comparativos entre diferentes culturas, a antropologia situou novos estudos sobre corporeidade e políticas culturais. Esses estudos, segundo a mesma autora, possibilitam que, através da dança, se pense processos de construção de identidades, identidades de gênero, identidade étnica, nacional (SAVIGLIANO *apud* REED, 1989, p. 514).

A antropologia da dança levou algum tempo para ganhar legitimidade, mas, somada ao crescente interesse pelo estudo do corpo e do movimento, foi criando um campo interdisciplinar, com foco nos aspectos culturais, étnicos e estéticos da dança. A coletânea

International Encyclopedia of Dance, organizada por Cohen (1998), é também um dos grandes marcos no estudo da dança sob caráter científico. Todavia, deixa ainda uma lacuna, quando a abordagem ficou por conta de outras áreas, deslocadas da antropologia, tais como de artes, teatro, música. Reed (1989) sugere que é importante que seja adicionado ao currículo de antropologia o estudo sobre o movimento, e diz que é irônico quão crescente é o interesse pelo estudo da antropologia do corpo, mas os estudos sobre o movimento do corpo são periféricos.

Uma outra obra de grande peso é a *World History of Dance*, uma verdadeira enciclopédia escrita pelo musicólogo e historiador Curt Sachs, em 1943. Esta obra retrata a dança como uma expressão fundamental e presente em todos os períodos da história de que se tem registro, trazendo também à tona o debate sobre as funções e características gerais da dança e a própria verificação da premissa de que a dança esteja associada a todas as fases da vida humana. Sachs aborda de forma profunda a dimensão simbólica da dança, como a ideia de ritual, de magia etc., desenvolvendo uma descrição minuciosa de diversas formas de executar tais fenômenos. O trabalho de Sachs se destaca também por trazer um ponto importante ao tratar da dança com sentimento especial por vivenciá-la, enfatizando o que seria a essência do movimento enquanto arte em constituir uma dimensão que, mesmo inserida, supera a vida comum.

Paul Spencer também faz um panorama de estudos sobre a dança em sua obra *Society and The Dance*, trazendo algumas análises sobre diversos estudos na antropologia sobre a dança. Segundo o autor, esta é uma área um tanto confusa e que foi muitas vezes exotizada pelos teóricos de outras áreas. Como contraponto, Spencer mostra que a confusão ocorre justamente por haver diversas áreas que tocam e são tocadas pelo estudo da dança. Algumas dessas definições indicam que a dança está contida em si mesma, e que é justificada por razões estéticas (SPENCER, 1989, p. 5). Outras dizem que é para que seja possível olhar além. O autor mostra que a dança pode ser expressa como o grito, como música, como pulo, como uma maneira de impor. Possibilita transe, profecia. Ritos de passagem, interpretações contextuais e transformações sociais estão refletidos nas formas corporais tomadas nas danças de rituais, as quais sugerem que há também uma relação performática que pode ser incumbida de valor social (SPENCER, 1989, p. 9). Alguns antropólogos indicam que a dimensão dos estudos sobre dança seja finita e, para isto, o autor explicita 7 funções gerais da dança.

Existe uma leitura de que a dança atua como uma catarse (função 1), que tem poder terapêutico, que pode proporcionar melhorias na saúde e bem-estar social e individual (SPENCER, 1989, p. 3-11). Em outras ocasiões, algumas cerimônias podem representar relações de poder em sistemas de convivência. Por outro lado, evidenciam quadros de controle social exercido pela moral dos papéis na dança; teoria que converge para a ideia de uma dança que é parte e também consequência do drama de estruturas sociais (função 6). De todo modo, a dança nestes contextos serviu como ferramenta de representação de realidades políticas de comunidades em contextos específicos (SPENCER, 1989, p. 27-33).

Dentro desta mesma perspectiva, de uma dança que fala sobre vivências, existe também a ótica da dança em seu papel educacional (função 2) (SPENCER, 1989, p. 5), que converge em estratégias de inclusão de pessoas e criação de identidades locais. Há também a dança como ferramenta de transmissão de sentimentos (função 3), quando, através da dança, é possível expressar momentos de conflito. Outros aspectos tidos como finitos na dança, permeiam ideias de que a dança é uma técnica passada de geração a geração, que vai, como todo indivíduo, acumulando novas experiências através de novas vivências (função 4) (SPENCER, 1989, p. 15-24).

Uma outra função da dança é que ela serve de ferramenta para a representação de identidades através de conflitos simbólicos, executados em rituais artísticos complexos e arregimentados, que pretendem promover a afirmação das competições e embates entre diferentes comunidades (função 5) (SPENCER, 1989, p. 21-26). Por fim, uma ideia que foi levantada nas interpretações das danças executadas ao longo da história em comunidades estudadas em diferentes partes do mundo é de que justamente este aspecto é positivo: a dança é um elemento versátil e ainda não totalmente descoberto, e por isso permite grande diversidade de interpretações e possibilidades (função 7) (SPENCER, 1989, p. 35-41).

A literatura sobre dança existente parece sugerir que a dança existe em qualquer sociedade, mas ainda não há ilustrações suficientes sobre este fenômeno – ponto sobre o qual discordo. Existem muitos estudos, mas eles são ainda restritos a danças de rituais de comunidades arcaicas, ou usam da dança para entender processos socioculturais, e não a dança em si. Reconhecendo esta mesma necessidade, Spencer diz que, para se compreender a dança em si, é preciso dar voz aos dançarinos (SPENCER, 1989, p. 10).

Os primeiros registros sobre a dança na prática antropológica datam de 1922, com Radcliffe-Brown em sua pesquisa sobre os ilhéus andamaneses. O antropólogo viu a dança

como ponto central da ação da “força moral” nos indivíduos. Segundo ele, a dança promove solidariedade social, dentro de um desenvolvimento da tradição durkheimiana. Para ele a dança é uma prática corporal que pode ser experimentada individual e coletivamente em níveis semelhantes em relação aos sentidos (RADCLIFFE-BROWN *apud* GONÇALVES e OSÓRIO, 2012, p. 3). Neste sentido, penso que seja interessante notar a evidência dada a dança, não como uma ferramenta das expressões de diferentes contextos, mas parte deles.

A dança é uma expressão comum a todas as sociedades e um tema aparentemente óbvio para o interesse antropológico. No entanto, permaneceu pouco sistematizada ou dispersa na literatura antropológica, figurando associada a diferentes tópicos, tais como ritual, folclore, magia e religião. Se um campo de estudos relativos à dança, de um lado, pode parecer “novo” por não ter figurado ao longo do século XX como parte do programa dos cursos de Ciências Sociais ou de Antropologia, ou por não estar assiduamente presente nos congressos da área, de outro, a dança é tema recorrente e transversal. Os estudos sobre dança agregam interesses diversos, com caráter transdisciplinar e abertos a recortes e caminhos metodológicos variados (GONÇALVES E OSÓRIO, 2012).

Penso que seja interessante refletir acerca da relação que há entre movimento e música e, logo, ritmo. Por outro lado, o movimento pode ser também político, de modo que a dança, como uma espécie de válvula de escape das estruturas sociais, subverte muitas vezes as estruturas padrão que sustentam “leis que governam o desenvolvimento da sociedade” (BOAS, 1896, p. 25). Esses movimentos, quando experimentados coletivamente, podem trazer, inclusive, quebras não somente nas dimensões simbólicas, mas nas próprias estruturas. No âmbito contemporâneo, muitas vezes estas mudanças ocorrem porque os indivíduos procuram diferenciar-se a partir da tomada de diferentes condutas expressas por diferentes tendências, envolvendo o viés estético atribuído a dança.

Desenvolvendo mais profundamente a experiência coletiva da relação entre indivíduo e sociedade em práticas corporais, Marcel Mauss faz uma análise das técnicas envolvidas nestes processos. Para Mauss, só existe transmissão de determinadas técnicas com as quais haverá uma desenvoltura corporal se houver tradição que promova, portanto,

um entendimento mínimo dos signos que comunicam as mensagens (MAUSS, 1974, p. 217).

Para além da funcionalidade das técnicas, incluindo-se aí a dança, Mauss verificou que, enquanto ‘fatos sociais totais’, elas operam mediações entre categorias de natureza estética, fisiológica, psicológica, cosmológica (GONÇALVES e OSÓRIO, 2012, p. 15).

No Brasil, as antropólogas Renata de Sá Gonçalves e Patrícia Silva Osório retomam estudiosos que trouxeram o estudo do movimento à superfície de suas pesquisas, aproximando o significado dado a dança daquele dado aos demais fenômenos sociais, permitindo assim, abrir-se uma nova porta para a compreensão da dança enquanto um fenômeno específico, dotado de complexidade e características operantes e independentes.

Percebe-se que, como supracitado, a área em que se desenvolvem os estudos sobre a dança possui ainda algumas lacunas. Deste modo, pretendo contribuir de forma breve com a área da antropologia da dança, trazendo aqui a visão de uma prática particular e diversa, que promove um sentimento de pertença a um grupo também diverso e ao mesmo tempo singular. É um grupo de pessoas essencialmente jovens, as quais buscam preencher seu dia a dia na partilha de conhecimentos e ideais comuns, que possam lhes garantir um espaço alternativo aos moldes das estruturas vigentes do mercado de trabalho e das instituições sociais.

Cena três

3. As danças urbanas

O termo Danças Urbanas foi cunhado no Brasil pelo dançarino e coreógrafo Frank Ejara e, segundo ele, o termo é apenas uma espécie de sinônimo para Dança de Rua ou *Street Dance*. O dançarino acreditava que seu uso seria mais abrangente, ou seja, melhor recebido pelas pessoas em geral, o que ele pôde conferir ao observar panfletos de festas, aulas de Hip Hop, House, Street Jazz, entre outras. O termo foi apropriado pela comunidade Hip Hop e adquirindo, inclusive, outras interpretações.

Frank Ejara conta que, enquanto usava os termos “dança de rua” ou “street dance” para se referir às danças que praticava, estudava e trabalhava, as pessoas tinham maior resistência em compreender o universo das danças de rua como uma atividade produtiva e mesmo positiva. Segundo ele, este termo acabava vindo associado a uma imagem que chamou pejorativa. “A tradução literal de ‘Street Dance’ nunca foi bem vinda pra quem não faz parte dela. Por outro lado Street Dance em inglês não quer dizer exatamente Dança de Rua, quer dizer sim que é popular, que veio do povo [...]” (Ejara, 2011). Com o termo alternativo que sugere, o autor reforça no seu uso também o contexto da categoria, a qual se desenvolve na cena urbana, da cidade, dos grandes centros, não surgindo lá, necessariamente, mas sendo muitas vezes reapropriada através dos processos de globalização (Benko, 1999).

É importante compreender que, no imaginário social, elementos que façam referência à rua trazem com isso uma imagem periférica, marginal – que está à margem da sociedade – e que, segundo as representações sociais que daí insurgem, isto é mal visto. Como explorado por DaMatta (1984), a rua é um local em que existem diferentes fluxos de movimento de pessoas diferentes, as quais chamamos no senso comum de “povo. Na rua, os grupos aparentemente desarticulados ou descontextualizados sugerem uma “concepção de cidadania [...] que é nitidamente negativa” (DaMatta, 1984, p.29). Neste sentido, a ideia da rua como um espaço negativo pode ser associada a diversas questões como, por exemplo, classismo e racismo, ideologias que atuam através do fomento ao que chamaria de manutenção de posições de privilégios sociais, que ocorre através de valores que norteiam as práticas cotidianas dos indivíduos, e que caracterizam o espaço da rua como sendo o lugar do desconhecido, do perigo em contraposição ao espaço da casa, que é o lugar da confiança, da preservação - ideia que é simbolicamente atribuída pelos praticantes da dança House à ela.

[...] No negro do asfalto, no calor da caminhada para se chegar a algum lugar, no nervosismo do confronto com o policial imbuído de sua autoridade legal, que nos trata como coisas e como indivíduos sem nome nem face, o reino é sinônimo de luta e sangue. Na rua não há, teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade. É um lugar perigoso [...] [DAMATTA, 1984, p. 29].

Esta imagem é também atribuída às Culturas de rua, ou urbanas, pelo fato de as mesmas terem se desenvolvido majoritariamente nas ruas, à margem delas, e em locais cuja situação era de vulnerabilidade social, ou seja, em espaços onde há desde exclusão do mercado de trabalho, àquelas específicas como a violência, uso/tráfico de drogas, conflito com a lei etc., dificultando processos de sociabilidade para classes populares já conhecidas da realidade brasileira (Costa, 2009).

Para o sociólogo Howard S. Becker (2005), existe uma espécie de desvio social criado pelos próprios indivíduos que compõem determinada sociedade, gerando com isso categorias de comportamento. Não existe, para este autor, características físicas ou mesmo predisposição biológica que tornem as pessoas ou grupos de pessoas potenciais desviantes. Rotulando e agregando grupos complexos, a própria sociedade cria regras hegemônicas, de forma que na ocorrência de fuga das mesmas se tem um perfil desviante, pois as regras de um determinado grupo geralmente farão sentido somente dentro deste grupo; daí a ideia dos que estão dentro, o que Becker chamou de *insiders*, e dos que estão fora, os *outsiders* – termo que dá nome a sua obra. Se estes que estão dentro detêm mecanismos capazes de manter a estrutura comum, ocorre discriminação deste grupo sobre outro, que não detém os mesmo mecanismos. É preciso, da parte da(o) pesquisadora(o), entender por que se julga, como se julga e a quem se julga para compreensão do fenômeno.

Entende-se, assim, que a associação com quaisquer signos que fujam a estes padrões torna aquilo a que se faz referência algo a ser evitado. Ou seja, toda e qualquer expressão não branca, por exemplo, leva mais tempo e enfrenta dificuldades de ser inserida nos espaços, tais como academias de dança ou mesmo academias *fitness*, teatros, escolas, em especial as particulares⁵, etc. Desta forma, se entende que no “senso comum”, esses jovens possam estar envolvidos com algum tipo de criminalidade, seja por seu modo de vestir, de andar, de se expressar, ou ainda por pertencerem a uma determinada raça. Percebe-se, no

⁵ Este ponto envolve questões de cunho sócio econômico, as quais podem ser percebidas nos diferentes públicos de ambas as formas de ensino, bem como nos papéis atribuídos a cada uma delas. Uma melhor abordagem desta discussão pode ser encontrada em estudos da área da sociologia da educação.

próprio discurso de Ejara, a constante tentativa de não relacionar as danças urbanas àquilo que fará delas um motivo de geração de preconceito contra elas.

Claro que temos a imagem dos anos 80 de garotos com Boom Box⁶ e sua pista de dança nas costas, popularizada pela mídia. Que acontecia sim nos bairros dos Estados Unidos mas não define por esse motivo as origens das danças como sendo o ambiente RUA. Em 2005 eu tomei a decisão de banir o termo “dança de rua” do material da Cia. Discípulos do Ritmo⁷ após uma longa conversa com Storm da Alemanha, pois lá ele também não usa traduzir literalmente pro alemão o “Street Dance”, pois soa bem ruim lá também. Ele começou a usar Urban Tanz (Dança Urbana). Storm tem até um espetáculo chamado "Art of Urban Dance" (Arte da dança urbana) [...]. Minha ideia foi apenas eliminar um pensamento preconceituoso com o termo e, acreditem, funcionou muito, pois consegui entrar em lugares que não tinha conseguido e ser ouvido onde não tínhamos voz (Ejara, 2011).

Street Dance é a nomenclatura usada para as danças desenvolvidas na periferia dos EUA e que tiveram o Funky e o Soul como inspiração. James Brown é o mais forte exemplo de inspiração na dança Hip Hop na época. Enquanto o Hip Hop ainda se fortalecia nas periferias entre os jovens, o Breaking ainda era o único estilo que era considerado como parte do Movimento. No Brooklin já existia o Up-Rocking, dança influenciada pelas festas e estilo Punk; mas um ainda desconhecia o outro até o início da década de 1980. Com o tempo e com a evolução dos meios de comunicação e transportes, o Up-Rocking se uniu ao Break por volta de 1982, tornando a dança ainda mais rica. Portanto, o Break, Breaking ou B-boying é o estilo de dança chamado de original do Hip Hop, Movimento que representa muito bem, portanto, a periferia negra dos EUA, do final da década de 1960 até os dias de hoje.

Outras “street dances” surgiram em outros momentos e em outros locais, como o Locking e Popping. Também surgiram a própria dança House, muito chamada de House Dance, o Boogaloo, Krumping, Freestyle e o Up-Rocking, que é mais antigo que o próprio

⁶ Termo comum para aparelho de som móvel à pilha, popularizado nos anos 80 por comportar discos compactos (CDs, do inglês *compact discs*).

⁷ Companhia de dança da qual Frank Ejara é diretor e coreógrafo.

Break. Estes outros estilos se uniram à Cultura urbana porque passaram a estar sempre presentes nas *Discos*, bailes Black e festas Hip Hop.

Na década de 1930 e 1940, negros pertencentes às fazendas do Sul dos EUA migraram para os grandes centros do norte do país, trazendo o *blues* como música rural e a música *soul* - que falava do sentimento deles em relação a Deus em encontros religiosos. Nos anos 1960, James Brown, através da música *funk*, surgiu com letras diferentes que falavam de sexo, dança e festa, fugindo do contexto religioso e criando um ritmo mais animado que chamavam de *bounce*. Fazia uso dos instrumentos de sopro e os metais eram fortes na música, tornando-se um ritmo revolucionário. O *funk* passa a caracterizar uma identidade pelo modo de se vestir, cantar e dançar. Além da música, sua dança conhecida como *Good Foot* (pé bom) passa a ser referência (Colombero, 2011; tradução minha).

Em uma pesquisa etnográfica da professora Rose Mary Colombero da Universidade de São Paulo, na qual foram coletadas entrevistas de alguns dos grandes nomes responsáveis pela difusão da Cultura Hip Hop no Brasil, ela constata que o House é considerado a mais diferenciada das danças urbanas, mas que também surgiu e se desenvolveu nas *clubs* na década de 1980; não havia passos padrão, a execução era livre e improvisada e muitos movimentos eram variantes de outros já conhecidos. O dançarino, diretor e coreógrafo Edson Guiu é reconhecido como o responsável por trazer o House para o Brasil, com a sua companhia de dança, a Cia Ritmos de Rua Family. Outros grupos de dança a levarem o House para o palco também foram Mop Top e Elite Force Crew, todos de São Paulo.

Segundo Ato

Cena quatro

4. Os/as dançarinos/as de House

No House, ser é não ser. Entretanto, para não ser, ou para deixar de ser, é preciso ter sido. Para entender este paradigma, é preciso começar a pensar a partir de onde falam os seus praticantes. De modo geral, e para que seja possível tomar nota, procuro entender quem são (ou foram), inicialmente, para que depois seja possível entender como deixam de ser.

O perfil dos dançarinos de House é muito diverso e é, pois, dançando que essa diversidade é passível de ser expressada, sem que haja julgamentos – ou, pelo menos, sem que haja uma preocupação verbalizada a respeito disso. Por julgamentos, neste caso, entende-se a representação social que faz referência a fatores negativos e de coerção que podem atuar na relação de um indivíduo que pratica julgamentos, sobre o indivíduo que pratica ação julgada. Quando usam este termo associado ao House, não estão se referindo às batalhas de dança, por exemplo, que são uma tradição nas danças de rua, comum também entre praticantes de House. Para praticar House, é preciso conhecê-lo, ou minimamente saber de sua existência. Existem, pois, algumas formas de se chegar até esta dança. Para melhor desenvolver este capítulo, que chamo de cena quatro, vejo a importância em apresentar meus interlocutores ao leitor/a. Estes dançarinos são em sua maioria jovens, salvo exceções, entre 18 e 26 anos de idade, moradores dos mais diversos locais do Distrito Federal.

Abaixo um quadro resumo destes dançarinos.

PERFIS (Ano de referência: 2º/2014)						
NOME	SEXO	IDADE	RESIDE EM	DANÇA DESDE	ONDE ENSAIA/TREINA	ONDE DÁ AULA
Letícia Oliveira	F	18	Taguatinga	2006	Lugares variados	Não dá aula de House
Camila Sugai	F	23	Lago Norte	2004	Lugares variados	Não dá aula de House
Tonton (Antonio Fernando)	M	25	Asa Norte	2003	Estudio Backstage de dança - Asa Norte	Estudio Backstage de dança - Asa Norte
Edgar Almeida	M	22	Sudoeste	2008	Estudio Backstage de dança - Asa Norte	Não dá aula de House
Alessandra Araújo	F	20	Taguatinga	2009	Escola de dança Noara Beltrami - Taguatinga Norte	Não dá aula de House
Filipe Castro	M	19	Taguatinga	2009	Escola de dança Noara Beltrami - Taguatinga Norte	Não dá aula de House
Louise Lucena	F	31	Asa Norte	1998	Instituto de dança Juliana Castro - Asa Sul	Instituto de dança Juliana Castro - Asa Sul
Hudson Olivier	M	25	Taguatinga	2006	Academia Dance.com - Taguatinga Norte	Academia Dance.com - Taguatinga Norte

Não é possível, entretanto, falar do perfil dos praticantes sem falar sobre a esfera da dança House que os envolve, pois é aquela que chamo de “dimensão subjetiva”, ligada às escolhas pessoais e trajetórias, que reforça o por quê de dançarem House.

Nem todos aqueles que dançam House são professores. Alguns apenas praticam esta dança a fim de estudá-la para melhoria de desempenho próprio. Outros dançam somente nas festas e encontros, outros fazem aulas. Os professor no entanto, ocupa todos estes espaços. Cabe salientar que, justamente uma das formas de aprender a executar esta dança é frequentar alguma aula, de algum/a professor/a de House. No quadro acima, é possível perceber que existe uma forte centralização das aulas no Plano Piloto do DF, caracterizando este lugar como ponto de encontro do ensino de House.

Existem diferentes modalidades de ensino dentro da prática corporal chamada dança. Entre elas está, então, a aula, podendo ser regular, com duração de uma hora, uma hora e meia, até duas horas, podendo ocorrer três vezes na semana, duas vezes ou apenas uma – o critério geralmente é a duração da aula, quanto mais longa, menor a frequência na semana. Existem também os “aulões” eventuais, chamados de *workshops*, ou simplesmente aulões. Neste caso o critério é, além da duração de cada aula, o objetivo. Quando este objetivo é a formação mais voltada para o desempenho técnico, diz-se workshop, quando é em prol de alguma causa ou simplesmente para reunir os dançarinos do DF para promover maior troca de experiências, diz-se aulão. Ambos geralmente são pagos; no primeiro caso, dos workshops, podem ser mais caros. Estes workshops ou aulões podem ser parte da programação de algum evento, ou avulsos; podem ser gratuitos ou pagos, com um ou mais professores, com duração variável de tempo. Também é possível vivenciar e praticar a dança nas festas e nos encontros de dança, nos quais o público frequentador é em grande parte o mesmo que adere a esta categoria de cultura no Distrito Federal.

Existem também apresentações de dança em eventos locais, do entorno ou em outros estados, para os quais os dançarinos preparam algum trabalho coreográfico para apresentar na modalidade mostra, ou competitiva, quando houver, respeitando ainda, o regulamento de cada evento. No caso dos trabalhos coreográficos, há grande preparação anterior, que exige treino entre os envolvidos na composição coreográfica a ser levada para o palco. Os treinos também formam uma forte ferramenta aliada ao aprendizado de qualquer prática corporal, neste caso, a dança House.

O Instituto Federal de Brasília (IFB) oferece o curso de graduação Licenciatura em Dança, mas esta habilitação é ainda muito recente e não oferece formação em estilos específicos. Muitos/as dançarinos/as de danças urbanas em Brasília estão hoje cursando esta licenciatura; ainda que muitos outros, não. Independente disso, existem vários professores e professoras de diversas danças cuja formação é sua própria jornada/trajetória na dança. Para ser professor de House, observo que um fator importante é a representatividade. Uma pessoa, para ser professor, precisa frequentar os espaços em que comumente estão os demais dançarinos de danças urbanas, precisa treinar e estudar esta dança, “batalhar”, fazer aulas ou workshops e, por vezes, inclusive, registrar estes momentos e publicar estes registros fotográficos ou em vídeo nas redes sociais mais utilizadas – é uma forma de garantir que o indivíduo que fala pode falar daquele lugar. Em outras palavras, a legitimidade é dada pelo próprio grupo, como um campo de especialistas produtores e consumidores dessa dança.

Não existe, pois, escola de formação de professores de House. Para se tornar um professor deste estilo de dança, é preciso estudar, comparecer, demonstrar – estratégias que servem como uma espécie de contrapartida à comunidade da Cultura House. Assim lembra Louise Lucena, em entrevista (2014), a respeito de sua aula de Afro House:

“Eu tenho muito interesse na cultura afro-brasileira, na cultura negra em geral. Mas eu não sou uma perita, eu não tenho habilitação, nem autorização para ficar dando aula de afro – apesar de eu gostar e saber talvez um pouco mais do que algumas pessoas. Então, para não dar uma aula falsa ou superficial do que seria realmente uma dança afro, negra, em respeito àqueles que são realmente profissionais dentro da área, já que eu domino o House e já que ele permite tanto, eu coloquei o nome como Afro House; para poder mesclar e para poder entrar dentro dessa parte que me completa também, que aguça meus instintos e me leva para outro patamar. Então, quando eu dou a aula que eu chamo de Afro House, isso é a junção desses elementos: é um pouco do conhecimento que eu tenho com o afro, que eu jogo dentro do House e as pessoas vão experimentar” (Louise Lucena, em entrevista, 2014).

O próprio House, sendo música ou dança, como desenvolverei mais à frente, tem ramificações e diferentes estilos, assim como está associado a variados objetivos para quem dança, ou toca House. As festas frequentadas por quem pratica danças urbanas no DF têm um caráter diferenciado das demais festas ditas “black”, em que se toca Hip Hop e outras ramificações de músicas das culturas de matriz africana. Em geral, nas chamadas “baladas”, tocam-se músicas de diferentes gêneros, incluindo a música House chamada de “comercial”, puramente eletrônica, e que nem sempre agrada aqueles que dançam o House dito “original”. Nestes espaços, portanto, segundo os praticantes, não seria possível aprender nada sobre a dança House, pois não há troca de informações com o meio – ou seja, com o público. Não significa que eles não frequentem nunca tais lugares. Alguns praticantes da dança como Emanu e Eric, são também DJs, e tocam House music, fazendo com que assim exista uma pressão ainda maior entre os dançarinos em cultivar um estilo mais específico de House music. O ponto é que, nos momentos em que se dispõem a praticar de fato o House, isto deve ser feito entre pares. São situações em que se encontram em reuniões entre grupos pequenos de pessoas na casa de alguém, por exemplo, ou na festa organizada por Gustavo Maultash, chamada de Encontro de House Dance de Brasília, aconteceu em cinco edições, das quais eu presenciei três, foi criada especificamente para se tocar House para aqueles que praticam, ou que somente admiram a cultura. Neste momento puder realizar entrevistas e observar os presentes dançando, em como participar das rodas.

Apenas alguns dos praticantes de House trabalham com algo além da esfera da dança. A maioria, em peso, vive da dança e para a dança, movimentando significativamente a cena cultural relativa às danças urbanas no Distrito Federal. Estes trabalham e atuam, porém, em um cenário informal, ou seja, a grande maioria não possui Carteira de Trabalho assinada, por exemplo. Em termos de financiamento e apoio governamentais, os recursos são geralmente direcionados a projetos de grupos de Break, ou a projetos culturais que envolvem danças como as de salão. Quando, nos eventos do próprio Governo, existe apoio, novamente o que aparece é o Break. O imaginário social acerca das danças de rua pende para o Break, de forma que quando alguém diz que dança Hip Hop, por exemplo, pensa-se que seja logo o Break; como muitas vezes eu mesma já ouvi “Ah! Você faz dança de rua? Aquela de quem gira com a cabeça no chão?”. Por essas e outras questões que afirmo que existe ainda um desconhecimento da população em geral acerca do que sejam as danças de rua, as danças urbanas, o que acarreta muitas vezes em um déficit na agregação de recursos direcionados a outras vertentes das Culturas urbanas.

Em termos gerais, a definição desta dança é de fato complexa, e ainda hoje em dia, enquanto preparo a apresentação e defesa do meu trabalho final, esta questão é discutida por meus amigos. Cabe aqui salientar, entretanto, como afirmado certa vez por Eric Oliveira em uma roda de conversas, que: “É importante ter consciência do que se diz, para que você possa bater no peito e dizer que faz parte da Cultura Hip Hop. Não dá mais pra ficarmos falando só o que achamos; temos que estudar e defender um lado da história”.

As fronteiras neste cenário são tênues e, pois, a observação em campo foi crucial para que eu tivesse ferramentas para distinguir determinados aspectos – e, neste caso, para poder fundamentar a análise aqui proposta, das minhas paixões particulares. Assim, acompanhei ao longo da pesquisa algumas aulas de praticantes de House que são, como mencionado, também professores em Brasília. Em relação a algumas experiências vivenciadas e observadas, notei pontos muito essenciais no entendimento da geração de uma identidade e a produção de sentimento de pertença vinculadas a essa dança. É neste momento, então, que se pode correlacionar quem são estes indivíduos, como são, o que fazem, de onde vêm, com o por quê de dançarem House – ou será que o House vai até eles?

Em workshop ocorrido no dia 4 de maio de 2014 no Estudio Backstage de dança, localizado na Asa Norte de Brasília, havia 13 mulheres e 9 homens. As roupas diferem razoavelmente entre mulheres e homens. Mulheres usam mais calças *legging* e blusas compridas, com uma camisa geralmente xadrez amarrada na cintura; os homens usam camisetas compridas, algumas vezes indo até o joelho, e não apresentam um padrão no uso de calças, que se apresentam de todos os tipos: calça ou bermuda moletom, bermuda jeans, bermuda de elastano, *shorts*. Poucos usam as camisas amarradas na cintura e, alguns, tanto as mulheres quanto os homens, customizam suas blusas e/ou camisetas, geralmente com cortes diferenciados. Os tênis são, em maioria, os que remetem ao estilo dos usados por praticantes de *skate*.

Ainda que haja reduzido número de alunos na aula regular, é possível verificar que os trajés por eles utilizados apresentam um certo padrão, semelhante ao que fora observado no workshop. Tonton e Lucas Emanu, meus interlocutores mais observados como professores, em sala de aula, geralmente usam calças de moletom largas, camisetas bem largas e compridas, também até o joelho, geralmente com conteúdo afirmativo como estampas de ícones negros da cultura popular norte-americana. Tonton e Emanu aderiram ao estilo *dreadlocks* nos cabelos, cuja estética é bastante politizada e traz consigo um caráter

de resistência. Os dreadlocks são, muitas vezes, considerados ações afirmativas, tal qual os cabelos *Black Power*.

calças *legging* e blusas compridas, com uma camisa geralmente xadrez amarrada na cintura; os homens usam camisetas compridas, algumas vezes indo até o joelho, e não apresentam um padrão no uso de calças, que se apresentam de todos os tipos: calça ou bermuda

Em termos gerais, os dançarinos de House usam roupas despojadas, algumas vezes produzidas por marcas multinacionais de roupas esportivas. Estas roupas despojadas e largas, com um apelo estético particular, operam no sentido da própria ideologia desta dança, a qual eles se habituaram chamar de Cultura e outras vezes de filosofia, e que é relativa ao desprendimento, à liberdade. Entendo que, neste ponto, o termo filosofia esteja atrelado a tudo o que diz respeito à suas formas de existir na dança ligadas a todo o conhecimento desenvolvido nesta dança, reforçada nas suas tentativas de colocar isso de forma concisa e racional. Quando projetam estas questões em discursos que ainda não são capazes de garantir, confirmar,, entendo que estejam referindo-se a estes conhecimentos de forma ideal, por isso muitas vezes a dança House é tanto uma filosofia (de vida) quanto ideologia.

Entendo que a ideia de liberdade aqui esteja ligada ao seus discursos sobre poderem diferenciar-se do todo da forma como lhes convir, de diferenciar-se das pessoas tidas por eles como “comuns”, leigas, que não dançam. Como defende Simmel (2005, p. 162) "para a moda é essencial neste sentido, o seguinte: ela satisfaz, por um lado, a necessidade de apoio social, na medida em que é imitação; ela conduz o indivíduo às trilhas que todos seguem. Ela satisfaz, por outro lado, a necessidade da diferença, a tendência à diferenciação, à mudança, à distinção [...]". Ou seja, este fenômeno, entendido como moda, tem uma dupla função social na sua concepção, de forma que é, pois, através dela que é possível, por um lado, fazer parte de um grupo específico que se identifica através dos significados atribuídos a uma imagem passada pelo apelo estético da moda e, por outro, diferenciar-se, ao mesmo tempo dos que não partilham deste apelo.

4.1 Trajetória:

A maioria dos meus interlocutores dança há no mínimo 5 anos, e foi ao longo de sua trajetória que conheceram a dança House. Ou seja, como dito acima, a maioria dançava

outros estilos antes de conhecer o House. Em termos de distribuição geográfica dos dançarinos no Distrito Federal, não há uma concentração em um único local: Taguatinga aparece muito, mas também aparecem Sudoeste, Cruzeiro, Guará, Asa Norte e Lago Norte.

Muitos também tiveram contato com o House através de pessoas que trouxeram a dança para o Brasil. Vale destaque os encontros proporcionados pelas viagens, especialmente para Curitiba – no evento *Internacional de Hip Hop de Curitiba* –, e para São Paulo – no *Meeting Hip Hop School*, em Indaiatuba. As pessoas que mais aparecem como fonte de inspiração são: Babson (França), Jardy Santiago (Califórnia, EUA), e Hugo Campos (Brasília/São Paulo). Outros meios de contato com a dança são o canal virtual de mídia YouTube e a influência musical indireta (ouvindo música House em festas e rádios). Data de 2006 o “ano médio” para a chegada do House ao Brasil.

Como observado pelos antropólogos Margareth Mead e Gregory Bateson em sua obra, o filme intitulado *Learning to dance*, o aprendizado da dança se dá por meio de imitação e repetição. No caso de seu objeto de pesquisa, uma dança popular de Bali, o fato de desde cedo crianças serem incentivadas a relacionar-se com o corpo de forma a criar uma espécie de extensão dos movimentos daqueles que ensinam – os adultos – produziu uma espécie de predisposição à dança na cultura balinesa. O fator crucial para que este padrão se mantivesse está no vínculo emocional agregado àquela prática corporal fortalecido diariamente no *ethos* dos balineses.

A lição que Mead e Bateson nos trazem, a partir do estudo do aprendizado da dança em Bali, é que a maneira de aprender uma dança não significa apenas a transmissão de uma técnica – é uma forma de estar no mundo, a qual pode adquirir contornos muito heterogêneos em contextos culturais variados. Há, nessa direção, vários exemplos etnográficos apontados em uma bibliografia importante sobre o estudo antropológico da dança, mas que não encerra exatamente uma linha de estudos consolidada na antropologia (Gonçalves, 2008, p. 36).

No House, os dançarinos mais assíduos geralmente vêm de outras vertentes das danças urbanas, como por exemplo o Hip Hop e o Break. Os alunos das aulas regulares não apresentam nenhum padrão quanto a isso. Alguns já haviam dançado antes, outros não. Entendo a partir disso que existe no House, diferentemente do que fora observado

por Mead e Bateson, uma espécie de pré-requisito que supõe que seus praticantes já tenham experienciado outros estilos para que se adequem melhor à Cultura House. Isto não é dito, mas é refletido nas relações entre estes dançarinos.

Cena cinco

5. A dança House

São diversas as formas de se referir ao House dentro da comunidade da dança. Entre elas, as mais recorrentes são “House dance”, “cultura House”, “filosofia House” ou “dança House”, sendo que dependendo de como cada uma dessas formas é utilizada, ela pode fazer referência a uma diferente dimensão sobre esta dança em específico. No geral, “dança House” e “House dance” têm o mesmo sentido. Nesta pesquisa utilizarei “dança House”.

Em inglês, *house* significa *casa* e, em alusão ao nome, segundo o que seus praticantes costumam dizer “dançar house é como estar em casa”⁸. Pretendo desenvolver melhor esta afirmativa mais à frente. Por ora, é interessante notar que o substantivo *house* foi apropriado pela língua portuguesa, no Brasil, através dos processos de estrangeirismo promovidos pela globalização. Na gramática brasileira, a palavra *house* toma a forma de um substantivo abstrato e masculino. Já o substantivo *dança*, que também é abstrato, é feminino, formando um nome próprio, caracterizado por dois substantivos comuns de dois gêneros: a Dança House. Há oscilação mesmo. Ora chama-se House, ora chama-se House Dance, outrora chama-se de dança House. Na verdade isso não importa tanto no discurso nativo, o que importa, como bem lembram em seus discursos, é sentir-se bem. É sentir-se em casa.

Quando eu danço House eu sinto felicidade; me faz bem, me traz alegria e me proporciona emoções incríveis [...]. Eu acredito que dentro do House você pode ser o que você quiser, e fazer o que você quiser também porque tudo é permitido, e isso traz uma sensação de casa, mesmo. Você tá em casa, você se sente bem recebido. Por mais que alguém diga que o que você está fazendo não é House [...], ainda assim você é bem recebido. Não existe preconceito – desde que isso seja verdadeiro, porque essa é a cultura dos *clubs*, que é de onde o House surgiu [...]. A essência da dança é essa (Louise Lucena, entrevista, 2014).

⁸ Edgar Almeida, em entrevista – 2014.

Quando perguntados sobre o que seria a dança House, os praticantes fazem referências múltiplas – tanto à dança, quanto às ideias difundidas por meio dela. Assim, o que considero importante é estar atenta ao contexto em que falam, para entender se estão a falar dos movimentos corporais desenvolvidos pelo corpo dançante, ou de um único movimento, entendido como a Cultura House, desenvolvido por um corpo coletivo – o qual pretendo compreender. Estando então sensível à dimensão que toma o entendimento do House para seus praticantes, fiz a escolha de manter a escrita iniciando em maiúsculo, de modo que se saiba que é um nome próprio, o House.

A quantidade de interpretações que os próprios dançarinos de House têm desta dança, faz dela uma prática corporal com uma expressão complexa, que toma diversas facetas a depender do contexto em que está sendo referida. As principais ideias defendidas por seus praticantes atuam como ideologias, em referência ao sentido dado por Eric Wolf (1998, p. 156) a este termo: "a ideologia seleciona do plano mais geral da cultura aquilo que lhe é mais adequado, o que pode atuar como marcas, símbolos ou emblemas de relações que se quer destacar". Assim, seus praticantes são produtores e seguidores daquilo que para os mesmos é mais adequado ao House. É interessante notar que justamente a própria "filosofia do House", como dizem, é que possibilita que suas ideias sejam fluidas e híbridas, no sentido de que abre espaço para tantas diferentes interpretações. Por isso mesmo, entender o que vem a ser o House na perspectiva destes dançarinos se mostrou essencial. A pergunta que dá nome a próxima seção, isto posto, me acompanhou ao longo da pesquisa em todos os momentos.

5.1 O que é o House para seus praticantes?

O House possui assim, uma estrutura mais ou menos fixa, que aparece no discurso dos seus praticantes, pois apesar de grande abertura na compreensão da dança House, as suas interpretações giram em torno de alguns padrões que se disseminam entre seus praticantes de forma orgânica. "O House te dá liberdade, mas não significa que ele não tenha uma base [...] Ele segue uma linha, que é mais livre, é mais de cada um, é mais do seu próprio *feeling*; mas tem uma linha", pontuou Alessandra Araújo, em entrevista. E complementa: "é uma questão de intenção: da sua intenção com a sua dança"⁹. O também entrevistado Felipe Castro acrescenta: "é uma questão de intenção: da sua intenção com a sua dança". Partindo de um discurso que define a dança House, em larga medida, por meio de sua associação à liberdade, à fluidez e à idiosincrasia dos praticantes, torna-se

⁹ Felipe Castro, em entrevista – 2014.

desafiador buscar essa “linha” comum. Nesse esforço, e tendo ainda como referência o discurso desses praticantes, chamo as bases dessa estrutura de dimensões, as quais se complementam. São elas: subjetiva e objetiva, coletiva e individual, e o tripé das dimensões artística, ideológica e gregária.

Partindo de um discurso que define a dança House, em larga medida, por meio de sua associação à liberdade, à fluidez e à idiossincrasia dos praticantes, torna-se desafiador buscar essa “linha” comum. Nesse esforço, e tendo ainda como referência o discurso desses praticantes, chamo as bases dessa estrutura de dimensões, as quais se complementam. São elas: Subjetiva e objetiva, coletiva e individual, e o tripé das dimensões artística, ideológica e gregária.

DIMENSÕES DA DANÇA HOUSE	
SUBJETIVA	A procura pela dança, pela Cultura
OBJETIVA	A permanência na cultura
COLETIVA	Momentos de partilha , como rodas e aulas/aulões
INDIVIDUAL	Momentos mais introspectivos , como treinos e improvisação em festas
ARTÍSTICA	Apresentações coreográficas em eventos
IDEOLÓGICA	A filosofia difundida
	Original Comercial
GREGÁRIA	Convergência de outras danças no House

Os dançarinos de House dizem disseminar através desta dança, sentimentos positivos e um dos principais seria a própria ideia de libertação promovida, entre os pares,

pela sua prática. Este discurso se reforça numa tentativa constante destes jovens de não imporem o que pensam, mas de apenas se expressarem de modo a transmitir uma ideologia livre das pressões existentes que são exercidas na prática de outras danças. Deste modo, vejo que o House opera como uma espécie de ritual de iniciação à uma nova etapa da vida daquele que dança.

“O House é uma reunião. É uma Cultura que reúne muita gente em prol de coisas muito positivas, [...] e que veio com uma carga de ir contra preconceitos, que busca a liberdade. É uma Cultura muito bonita... E toda essa carga cultural, toda a carga musical – a preocupação dos produtores de diferenciarem do House das rádios e buscar as origens – me faz sentir muito bem. É um acúmulo de sentimento e cultura, que foi feito para ser expressado [...]” (Eric Oliveira, em entrevista, 2014).

Não devemos assumir que não exista qualquer tipo de técnica padronizada na dança House. Uma vez que tratamos aqui de um grupo que se comunica, no qual “todo mundo se entende” por meio do movimento, é preciso considerar que haja também algum tipo de controle social, no sentido mais leve do termo, indicando apenas que algo está sendo coletivamente construído e compartilhado – algo que permite ultrapassar a dimensão exclusivamente individual. Por outro lado, não podemos minimizar a força do próprio discurso dos praticantes de House no que toca à ideia de liberdade ao se expressar. A ênfase na liberdade configura um tipo de marcador diacrítico, que, para os praticantes, distingue esta dança de tantas outras.

Na maioria das outras danças, as técnicas se mostram mais rígidas, com padrões especificados, com técnicas fixas e um conjunto de ideias que se prende muito mais na estética produzida pela técnica de determinado movimento daquela dança. Para que as danças de rua conquistassem seu reconhecimento, houve uma tentativa muito grande de afirmação da estética por meio de reafirmação das suas técnicas, as quais, por sua vez, eram impostas de formas bastante incisivas, exigindo muito treino e muita disciplina dos seus praticantes, entre os grupos que pretendiam conquistar um espaço ao lado, e um reconhecimento equivalente ao dado às danças clássicas pela sociedade.

Certa vez ouvi que “quem dança danças urbanas também é bailarino. Bailarino é um termo genérico. Só não pode chamar de ‘dançarino’, por que dançarino é tipo quem

dança em boate!”¹⁰ Por vezes a categoria de dançarino/a se confunde com bailarino/a. Pelo que notei ao longo de minha própria jornada na dança, isso acontece porque, ao se afirmar como bailarino/a, a pessoa que dança parece imprimir maior legitimidade da prática. Já quando alguém se refere a uma pessoa que dança como dançarino/a, isso parece remeter a uma pessoa sem formação na área. Entretanto, o que tenho visto hoje em dia, é um desapego a esta categorização, de modo que não há mais tanta diferenciação aparente em se dizer um dançarino/a. Há, na ‘filosofia’ da dança House, uma busca pela superação destes paradigmas, de modo que assim ela possa ser capaz de impingir nos seus praticantes, o sentimento de liberdade.

Para entender um pouco melhor sobre a dança House, é importante entender sobre a música House e as narrativas que a acompanham. Lembro que, como já apontado anteriormente, o discurso sobre a origem (seja da dança, seja da música House), ainda que fluido, plural e com algumas inconsistências, é um outro marcador importante desse gênero frente a outros. Existem muitas histórias contadas sobre como possa ter ocorrido o surgimento do que veio a ser a Cultura da House Music, o que torna difícil a afirmação concisa de fatos. O jornalista Phil Cheeseman, em artigo “The history of House” (2003), conta que os DJs Frankie Knuckles e Tony Humphries são aclamados por muitos como os percussores da House Music. Segundo ele, com a difusão do estilo, muitas foram as reapropriações feitas da sua técnica que segue a estrutura comum de uma batida 4/4¹¹, com efeitos criados eletronicamente, ocasionando no surgimento de muitas outras vertentes do house music, tais como: *disco house*, *funkey-house*, *progressive house*, *electro-house*, *acid house*, *afro house*, *soulful house*, *techno-house*, *deep house*, entre outros. Segundo a estudiosa Sally Sommer, o House dance é dançado na música House, e segue sua frequência, chamada de batida, de 125 a 130 bpm¹², podendo variar ainda entre 120 e 135 bpm.

Underground-House encompasses a wide range of musical and dance styles. But its fundamental premises are baseline times that hover around 125-130 beats per minute versus the slower 100 bpm of hip hop or the faster 150-180 bpm of Electronic-techno Rave music, ‘speed nuts’ (Sommer, 2001).

¹⁰ Giovanni Carvalho, em conversa – 2009.

¹¹ Batida que se repete a cada quatro tempos, formando 1/32 ou “um oito” quando repete duas vezes, e uma frase musical quando “um oito” se repete quatro vezes: 4/32.

¹² *Beats per minute* – Batidas por minuto.

Originário da chamada cena *underground*, o House faz referência ao surgimento a um espaço que era, sobretudo, marginalizado, e/ou alternativo aos segmentos de Nova York que eram mais privilegiados social e politicamente. Um dos maiores trabalhos já escritos sobre a *Underground Scene*, que inclui também abordar a dança como prática corporal, cultura e também ideologia, é de autoria da estudiosa americana Sally Sommer. A autora passou cerca de 30 anos acompanhando não só as festas da cena *underground* de nova York, mas a vida daquelas que movimentavam a noite, conhecendo suas famílias, seus trabalhos “fora da dança”, o seu dia a dia entre eles alguns dos grandes percussores e difusores da Cultura House, sendo eles Archie Burnett, Marjory Smarth, Brain Green e Ejoie Wilson, construindo uma relação muito íntima com esta Cultura, uma relação familiar, de casa – relação esta da dança com o lar que é própria do House, como dizem meus interlocutores.

A obra supracitada é o documentário chamado “*Check your body at the door*”, e seu nome faz referência à prática realizada nas entradas de festas, em que a pessoa é revistada pelos seguranças. O mais indicado aos frequentadores era que levassem o menor número de pertences possível para a festa, incluindo entre esses “pertences” também os problemas ou qualquer coisa que impeça o indivíduo de entrar na festa e libertar sua dança e, conseqüentemente, a si mesmo. Em seu *site* sobre o documentário, a autora diz ainda que o nome vem a ser também uma reafirmação que se deu sobre o fato de haver muitos estudos sobre a música e pouco estudo sobre o corpo na dança (Sommer, 2001).

Uma boate que existiu por alguns anos em Nova York, chamada The Warehouse, foi a mais significativa em termos de cenário para o surgimento da dança que era praticada lá, de forma que foi a partir do nome deste estabelecimento que, com o tempo e o fluxo de frequência às festas lá realizadas, os praticantes começaram referir-se ao lugar como, por exemplo, “Hoje vamos para a House”, ou então “isso é o que a gente dança na House” – e assim a dança mais praticada no estabelecimento levou o nome do mesmo, de forma abreviada e simbólica. Com maior presença no lugar, as pessoas passaram a sentir-se em casa, e a dança lá praticada agregou-se a este sentimento.

A dança ‘House’ traz consigo um sentimento caseiro, e na linguagem original dos clubes gays, os bailarinos foram por vezes referidos como ‘filhos’. Alguns veem o DJ como um sacerdote, um xamã que musicalmente ministra a festa para os dançarinos [...]” (Sommer, 2001).

O House surge do contato étnico, cultural e racial promovido pela movimentação de grupos de diferentes lugares do mundo em meados da década de 1970 nos Estados Unidos, produzindo assim, já nos anos 80, uma dança muito diversa. O termo *underground*, que significa “subterrâneo”, é um termo que faz referência a movimentos culturais de qualquer área relacionada às artes que surgem alternativamente às tendências da elite, da grande mídia, contribuindo para a formação de grupos que produzem arte com um fim não comercial. Este fator se agrega à construção de uma identidade de grupo específica no House, que expressa um sentimento de união entre aqueles que praticam, e de troca e partilha daquilo que é produzido

Ao longo da minha própria vivência nas danças urbanas, vi e aprendi que existem algumas sequências curtas de passos que geralmente são inventados por alguém, em momentos de compartilhamento da dança nas festas, chamados “passos sociais”. Segundo alguns percussores do House, as várias pessoas que frequentavam as festas da cena underground em Chicago, nos anos 80, vinham de diferentes lugares e, com isso, traziam diferentes vivências corporais e, por isso, esses passos muitas vezes levavam o nome de seus “criadores” ou um nome em referência ao que aquele movimento representasse. Com o tempo, e a necessidade que foram sentindo de se referir ao movimento como um todo, os frequentadores começaram a chamar o movimento apenas de House. A união de diferentes estilos na formação de um movimento cultural de dança na cena underground de Chicago no anos 80, surtiu um efeito social de convergência e conferiu ao House a possibilidade de se diferenciar dos demais estilos de dança, por aquilo que o caracteriza: diferentes danças formando uma só.

Compreender o House como uma dança, uma cultura e uma filosofia (a que entendo como ideologia) exige, ao mesmo tempo, direcionar o olhar primeiramente à expressão do corpo no espaço físico e, em seguida, no espaço simbólico, que se conecta com as formas que tomam os movimentos segundo técnicas corporais, reforçadas no imaginário dos praticantes. Isso quer dizer que essas técnicas são delimitadas dentro da cultura House, para que haja um parâmetro, uma referência para os próprios dançarinos ao praticar a dança House. O imaginário comum cria um contexto em que essas técnicas são legitimadas e repassadas junto às ideias que elas trazem – incluindo as ideias sobre sua origem. A tentativa de analisar a formação de uma identidade de grupo a partir destes aspectos exigiu que se desse ouvidos aos próprios praticantes, que evidenciaram a constante referência à questão do surgimento do House em suas falas.

“As *clubs* eram um terreno fértil para a dança experimental, incluindo o Warehouse em Chicago, o Paradise Garage e Red Zone, em Nova York. Naquela época, as pessoas estavam simplesmente *freestyling*¹³ e dançando como se sentiam. ‘Você tinha pessoas de ballet, sapateado, dançarinos do jazz e b-boys lá’, diz Tony Sekou Williams, um dançarino de Nova York. ‘Houve uma fusão de estilos de dança’ (Mirani, citando Tony Sekou Williams, 2014).

Agregando também movimentações sensuais, em razão de uma maior liberação sexual que ocorria nos anos 80, alguns dançarinos defendem que se viu a necessidade de conexão com o corpo do outro. Havia grande influência do que se estabelecia como cultura gay, da qual faz parte danças como o voguing e o waacking e, ao frequentar muitas casas de festa chamadas de sótãos, ou “lofts”, ambas culturas foram agregando uma à outra, caracterizando este um primeiro momento em que o House começaria a ser uma dança de libertação, no sentido de que, segundo seus praticantes, o House é formado pela união das demais danças da época. Assim foi que o sapateado, por exemplo, tornou-se uma das bases para a execução dos movimentos dançados no House. As sequências de movimentações que sugerem deslizar o corpo até o chão foi chamada por muitas pessoas “lofting”, fazendo alusão ao ato de ir para baixo, para o “andar” de baixo – da casa. Um mecanismo muito utilizado na época, e que até hoje ainda é feito por alguns dançarinos para facilitar a execução de movimentos de deslizar os pés ou o corpo no chão, era jogar talco no chão.

Nota-se que o House surge como uma reação ao contato, seja entre diferentes pessoas, seja de culturas, de etnias e raças, como já citado anteriormente, em relação à ideia de Manoela Carneiro da Cunha. O House, enfim, também é entendido como um reflexo do contato com o espaço, com o ambiente, ou ainda, e principalmente, do contato consigo mesmo, ou seja, tem uma capacidade adaptativa e agregadora das diversas possibilidades que se lhe apresentam.

Para melhor organizar as informações coletadas, este capítulo foi construído segundo as perguntas feitas aos praticantes de House no Distrito Federal, relacionadas à própria dança, em questionário aplicado ao longo do trabalho de campo que, formalmente durou cerca de seis meses, mas que até os dias de hoje me surpreende com a gama de informações possíveis de serem coletadas. Ao longo do desenvolvimento das respostas, se

¹³ Dançando livremente; improvisando.

fez necessário a criação de subitens para desenvolver algumas representações citadas pelos entrevistados. Por ora chamarei os entrevistados de praticantes, por ora de dançarinos¹⁴. De forma complementar às falas dos praticantes desta dança, seguirão relatos de algumas idas à campo que considere mais relevantes para o capítulo.

5.2 Como, e onde encontrar o House?

Pensando toda a diversidade de possibilidades que esta dança sugere, uma das perguntas que elenquei para o questionário foi: em que lugares o House acontece? Onde tem House? Com esta pergunta pretendi abordar a dimensão física e simbólica do House, de modo a tentar compreender quais os espaços urbanos, por exemplo, que frequentam os dançarinos para poderem praticar a dança. Assim, busquei compreender se estes locais fazem parte de uma identificação com a dimensão simbólica desta dança, a qual fomenta as ideologias por eles defendidas e que, por sua vez, podem ou não, delimitar a escolha dos lugares passíveis para a prática do House. Das entrevistas feitas, algumas respostas foram complementares. Para Edgar Almeida, “o House acontece onde tem dança!”, para Louise Lucena, “o House acontece onde tem gente... onde existe a possibilidade de troca de experiência e de energia entre as pessoas”. Entendendo que para os praticantes de House esta dança está muito ligada à dimensão do individual na relação com o coletivo, daquilo que cada indivíduo entende da música e da sua dança naquela música; é preciso haver entre os que dançam um “nível similar de energias” que possibilite uma troca inteligível para ambas as partes, ou seja, para que haja comunicação. A dimensão da liberdade individual vai sempre se somando, no discurso, a ênfase numa espécie de construção coletiva, compartilhada.

“O House cresceu nas boates, nos clubes, e tal. Mas hoje em dia ele acontece em qualquer lugar, e ele pode acontecer em qualquer lugar; e acho que é como tudo. Tudo pode acontecer em qualquer lugar. Mas a gente, a sociedade busca padronizar os espaços, mas você pode dançar na rua, se você quiser [...] Você pode dançar em casa, então não existe um espaço específico do House. O House pode acontecer em qualquer lugar, desde que você esteja afim de fazer isso!” (Louise Lucena, entrevista, 2014)

¹⁴ Os termos “dançarinos”, “praticantes”, “entrevistados”, não implicam em diferentes categorias ou interpretações dos atores, mas sim em um recurso para evitar exaustiva repetição de um mesmo termo.

Além da questão “energética” defendida pelos dançarinos, mais no plano da volição e dos desejos, é possível observar que a troca de experiências de cada indivíduo também acontece com os outros e com o espaço, de modo que o espaço não venha a ser um fator delimitador para a prática do House, ainda que influente, pois os praticantes irão dançar de diferentes formas a depender de como se sentem em relação à música tocada.

“É uma dança em conjunto. O House é uma dança pra se compartilhar! Eu acredito muito nisso. Acredito que é uma troca d energia, antes de tudo. É claro que tem os básicos e tudo o mais, mas acredito que seja uma troca de energia, disso: de você compartilhar com outra pessoa a sua dança.”
(Araújo, entrevista, 2014).

Existe nas danças urbanas uma prática muito recorrente, chamada de “roda”, que é quando há uma troca de experiências corporais do nível individual para o geral: os praticantes se posicionam um ao lado do outro, formando um círculo em que um dançarino por vez entra, e dança no meio dos demais – isso é uma troca que chamo de troca visual, pois a atenção será voltada para a pessoa no centro, e isso acontece simultaneamente à troca dessa “energia” alimentada no ambiente. “No House você está conectado com seu próprio corpo, então a sua forma de dançar é sincera, e essa energia é importante para o House”¹⁵. Frequentemente, é possível acontecer de os dançarinos que assistem àquele que está no centro da roda se juntarem a ele/ela, e dançarem junto. Isso pode acontecer de três formas: quando duas pessoas dançam juntas imitando movimentos e intenções da dança de salão, como a salsa, prática chamada de “spanish hustle”; quando duas pessoas andam juntas, de um modo similar à prática do “runway” da dança Vogue, chamada “stalking”; e uma terceira forma, que não tem nome e que, segundo Tonton, só acontece no Brasil e é de fazer as técnicas de “lofting” junto com alguém.

Partindo da perspectiva simmeliana (1971) de que a ação de intercambiar experiências com o outro é a forma de sustentação mais primordial das relações humanas, percebo que existe, no House, o que eu chamaria de transcendência dos processos de alteridade, pois seus praticantes fomentam uma diversidade que promove experiências que podem ser compartilhadas, ou seja, uma cultura. É na sua relação cotidiana e no compartilhamento destes conhecimentos que os indivíduos são estimulados a trabalhar sua singularidade. Na cultura da dança House, essa singularidade é enfatizada, ao mesmo

¹⁵ Lucas Emanu, em entrevista – 2014.

tempo em que é também enfatizada a empatia com os demais, a agregação e a quebra de expectativas. Os dançarinos de House praticam esta troca primordial, mas também é através da possibilidade de realizar tais trocas em grupo que podem assim encontrar-se como parte desta cultura, e isso sempre que houver pessoas dispostas a dançar, poderá ser possível encontrar a dança House.

Não há, portanto, uma forma correta de definir o espaço do House, e é esta a “magia da coisa”. Afirmam, assim, que esta dança é a expressão da subjetividade de cada pessoa, e isso é impossível de ser captado na sua totalidade. Neste sentido, o House se torna um ideal que serve de ferramenta para a busca de um melhor conhecimento do corpo que dança; seja do outro, seja do próprio, unindo, pois, estas duas dimensões com a música e com o espaço.

Cena seis

6. A JAM do Museu

A JAM do Museu é um encontro que se caracteriza pelos eventos realizados entre os anos de 2011 e 2013 na cidade de Brasília, uma vez por mês, e chegou a receber cerca de 1000 pessoas. Hoje em dia o encontro ocorre apenas em edições especiais como atração dentro de outros eventos. É organizada pelo Coletivo Gambiarra, o qual é formado por dançarinos da cena local. Nos seus três anos de edições, a Jam ocorria no espaço aberto que contorna o Museu Nacional e, por isso mesmo, leva o nome de Jam “do Museu”. JAM é, inicialmente, uma sigla que, no inglês, significa *Jazz After Midnight*, que quer dizer Jazz depois da meia-noite. Nos anos 1960, os músicos de Jazz se encontravam em festas e, ao final, subiam ao palco para tocar de improviso e trocaram entre si suas experiências. Anos mais tarde, esta prática se tornou comum e muitas pessoas de outras áreas da arte se apropriaram da prática, tornando JAM um termo comum a encontros em que há trocas informais de conteúdos específicos de uma determinada arte. Em Brasília, este encontro se fez importantíssimo no cenário das culturas urbanas do Distrito Federal. É um ponto de encontro de jovens de todas as cidades do DF, bem como dos diversos elementos por eles vivenciados, e que somam aos elementos da Cultura Hip Hop: Grafite, MCs, etc

Segundo a própria página do evento na rede social virtual *Facebook*:

A Jam do Museu é [hoje] organizada pelo Coletivo Gambiarra, e foi idealizada por Eric Oliveira, dançarino, professor e coreógrafo de Brasília/DF. O Coletivo Gambiarra é composto por: Eric Oliveira, Nininha Albuquerque, André Albuquerque, Camila Sugai, Antonio Alves, Thiago Peixoto e para realização da Jam do Museu conta com o Apoio de Lethal Breaks na aparelhagem de som e com a discotecagem dxs Djs residentes: Donna, Janna, Xaxim, El Manu, EricBeats. Transformar a rua em dança e a dança em rua, fazendo com que os sons da música e dos gestos sejam enriquecidos pelos sons de carros, vozes, e corpos de outros que passam. (<https://www.facebook.com/Jam-do-Museu-128126097283903/?fref=ts>, último acesso em março/2016).

Esta passagem da descrição da Jam do Museu caracteriza muito fortemente o discurso dos dançarinos de House a respeito da agregação de outras danças a esta, de modo a complementar, enriquecer, engrandecer as vivências corporais desta prática.

Trocar as salas de aula nas academias e centros de dança pelo chão urbano, com suas texturas, ranhuras, imprecisões. Alcançar inspiração em uma arquitetura rítmica e apropriada para a união de pessoas dos mais diversos estilos, gostos e personalidades. Trocar uma noite de festa por um dia inteiro de muitos sorrisos e movimentos variados. Esta é a proposta da Jam no Museu!!! Diante desta grande movimentação, convidamos todos: dançarino de rua; bboy e bgirl; profissional ou amador; agitador de festas; observador; bailarino clássico ou contemporâneo; ou simplesmente você ‘ser que se move’, que caminha, que vive! [...] O nosso objetivo maior é reunir todos em um ambiente de confraternização e troca de ideias. Sempre celebrando a dança, ela que nos une e que nos motiva. (<https://www.facebook.com/Jam-do-Museu-128126097283903/?fref=ts>, último acesso em março/2016).

O jovem citado, Eric Oliveira, é também um estudioso de música, pois além de trabalhar como professor de dança e produtor, atua também como DJ. Segundo Eric, a tradição das JAMs no Brasil é mais forte em São Paulo e, a partir de seu contato e de outros jovens da cena da dança em Brasília com os jovens dançarinos de São Paulo, foi possível esta vivência. Foi assim que Eric teve a iniciativa de trazê-la para a capital. Eu mesma presenciei o primeiro encontro que se entendia como uma Jam, e éramos cerca de 10 pessoas dançando na área externa do Museu nacional, à noite, com a música sendo tocada no som do carro do Edgar Almeida, amigo pessoal, e que também entrevistei para esta pesquisa.

Com o tempo, cada vez mais jovens dançarinos na cena da dança em Brasília foram agregando ao encontro, tornando este um **evento** e criando, portanto, a demanda de maior estrutura; o que veio a gerar também problemas em sua execução, como conflitos com a polícia relacionados ao consumo de drogas por parte de frequentadores dos quais os dançarinos fazem questão de se diferenciar. Em diversas edições da Jam, membros do

coletivo Gambiarra paravam a música e falavam ao microfone sobre a importância em valorizar aquele espaço e aquele evento, pediam que fossem responsáveis no consumo de bebidas, e que não fumassem perto dos dançarinos, por exemplo. Estes episódios começaram a dividir a Jam entre aqueles que “sabiam a sua

6.1 O House na Jam do Museu

As músicas na Jam do Museu têm um caráter muito específico, pois são tocadas por DJs que fazem parte do movimento das danças urbanas, os quais conhecem os gostos de quem irá ouvir suas músicas, e tocam, portanto, para que possam assim dançá-las. Deste modo, os três principais estilos tocados na Jam do Museu eram músicas para dançar o Dancehall, Hip Hop, ou House. Estilos como o Waacking e o Vouguing eram dançados em diversos momentos, mas muito mais no momento do Hip Hop, quando a DJ Donna tocava. Estilos como o Bboying, Popping e Locking eram dançados dentro do momento de Hip Hop, geralmente embalados pelo DJ Xaxim. Cada um destes estilos tinha um momento específico no decorrer das horas da Jam. O que notei ao longo dos anos que frequentei o encontro foi que geralmente as músicas de House eram tocadas pelos DJs Eric Beats ou Lucas Emanu – que também dançam House – mais próximo às horas finais, quando o sol começava a se pôr. Algumas foram as razões elencadas pelos DJs e pelos dançarinos em escolher/aderir/aceitar este horário para tocar e dançar House, entre elas a despedida do evento, a libertação de todo o cansaço, a superação, o momento de entrega à dança que ficava mais intenso ao ocorrer junto do pôr do sol. Mesmo as “batalhas” de House, nos eventos que comportavam esta modalidade (descrita a seguir), passaram a ocorrer no final da tarde.

Uma coisa que eu percebo que é muito comum no House é o cultivo da emoção. O House é muito emocional, é muito de você sentir. Então tudo o que você faz quando dança House tem um sentimento maior... Creio que por ser uma dança recente, a gente ainda herde muito esse sentimento pela dança. Então envolve muita emoção, e tem muito sentimento pelo som. [...] Você realmente tem que se conectar com a música, com o ambiente, com as pessoas, para você se sentir dentro do House (Emanu, 2014).

Neste sentido, nota-se mais uma vez o caráter emocional e simbólico desta dança, de modo que seus praticantes se ocupam em executá-la de uma forma que seja mais

passional, utilizando-se de diversas técnicas para isso. Técnicas essas de naturezas corporais e relacionais. Quero dizer que, em termos de técnicas corporais, percebe-se que no momento em que o House começa a tocar, existe uma movimentação coletiva, em que geralmente todos aqueles que cultivam a cultura do House começam a executar pulos e giros, além de “gritos” de alegria; começam a ir uns na direção dos outros e fazer “joguinhos” baseados na execução dos passos sociais do House, uns com os outros. Em termos de técnicas relacionais, eu diria que o fato de ter-se tornado uma tradição o House ser tocado ao final, costumavam ficar somente aqueles que o cultivavam – ou seja, seus praticantes mais “assíduos”, lembrando muito aquilo que ocorria nas casas de festa de House na década de 80, como descrito anteriormente, pois isso torna o ambiente mais íntimo, mais familiar.

A ideia de que, no House, seus praticantes podem ser eles mesmos, como dizem, está intimamente ligada com a concepção do senso comum, a qual constitui um par de oposição entre rua e casa, de modo que, em referência mais uma vez à teoria desenvolvida por DaMatta, em que a casa aparece como "um lugar físico, [e também] um lugar moral: esfera onde nos realizamos basicamente como seres humanos que têm um corpo, e também uma dimensão social. Assim, na casa, somos únicos e insubstituíveis" (1984, p, 25). Assim, ao final da Jam ficavam somente aqueles que realmente estivessem dispostos a dançar House após um longo dia de evento e, ainda, entregarem-se pra isso, pois neste momento as relações são mais íntimas, produzindo deste modo uma espécie de aval à libertação de problemas e de desinibição de si mesmo.

6.2 As festas de House: Encontro de House Dance de Brasília

Existem algumas festas em Brasília que se propõem a abarcar o público que cultiva a *House Music*. Estas festas, porém, não são as que os praticantes da dança House costumam frequentar. A razão por trás deste dado é formadora de um paradigma dentro da própria construção do que vem a ser a cultura do House. Os seus dançarinos afirmam constantemente que não há nessa cultura uma grande necessidade de afirmação da mesma, dizendo que o House é uma cultura para todos, e que não há certo ou errado ao dançar House. Ao afirmarem isso, geralmente comparam com o Break. Em termos de análise teórica, isso seria por si só uma oposição à dança Break para o entendimento da dança House. Este ponto não é desenvolvido por eles nestes parâmetros, mas este é um mecanismo recorrente, de modo que também se repete quando falam do House “original” e do House “comercial”.

O House original seria aquele que surgiu nas boates da cena *underground* em Nova York, a qual é caracterizada mais fortemente pela agregação de pessoas de diferentes nacionalidades, raças e, inclusive, extratos sociais. O House comercial é aquele que surge para fins midiáticos, de mercado, e que embala as baladas mais caras e estratificadas a partir dos anos 1990. Como uma reação a esse discurso, surge em Brasília no ano de 2014, uma festa chamada House Dance – Brasília, no balaio Café, organizada por Gustavo Maultasch, dançarino e estudioso de House também, que esteve morando na Califórnia, onde entrou em contato com a cena do House de lá.

Foram seis edições até o momento, sendo que compareci a quatro. Em uma delas estive entrevistando os dançarinos, em duas delas dancei e participei junto dos meus amigos e conhecidos da dança, e na última estive mais observando, praticando o que se pretende de mais básico no “trabalho do antropólogo” (Oliveira, 1998). Na primeira, na qual estive fazendo as entrevistas, tudo parecia uma grande “Jam de House” e que, de fato, não deixa de ser, a julgar pela intenção das Jams hoje, em geral. A maioria dos meus amigos e conhecidos da dança estavam lá, o que deixou o evento com uma cara bem familiar. Foi muito bom entrevistá-los, pois todos foram bastante receptivos e ficaram entusiasmados em responder minhas perguntas.

O Encontro de House Dance de Brasília ocorre no espaço externo do Balaio Café, geralmente entre 21h e 00h. Notei que neste evento comparecem somente aqueles que iriam ‘libertar-se dos problemas na porta’¹⁶, ou seja, os praticantes mais assíduos. O evento não é fechado àqueles que não dançam House, mas percebo que a maneira como ele acontece acaba por inibir um pouco aqueles que não dançam, mais do que àqueles que já dançam algum outro estilo.

A chamada para o evento, que é gratuito, acontece através da rede social virtual Facebook. O horário marcado é, geralmente, 21h. A descrição do evento em sua página na mesma rede social não especifica que o evento seja voltado para se dançar House, e diz que ele é aberto a todos os públicos, o que, desta forma, promoveria uma larga recepção de pessoas que simpatizam com a música House, ou mesmo que não conhecem. Apesar disso, o que percebi das vezes que fui é que permanecem, de forma dispersa, porém próximos ao DJ, as mesmas pessoas – dentre elas mais uma vez as que entrevistei para esta pesquisa.

¹⁶ Tradução do sentido de “check your body at the door”, ou seja, tradução não literal, mas simbólica.

Em alguns momentos, mais geralmente em alguma música que esteja em voga, ou que maioria conheça, os praticantes começam a fazer movimentações tradicionais do Hosue, chamadas de passos sociais, juntos, em um número pequeno de pessoas, e muitas vezes as pessoas ao redor começam a executar os mesmos movimentos “copiando”. A movimentação geral vai se tornando mais fluida, alguns vão fazendo variações mais pessoais de cada passo e, para além de simplesmente executarem os movimentos, alguns começam a tomar partido e “puxar um passo”.

Puxar um passo significa tomar a iniciativa de coordenar a movimentação que todos que partilham do momento irão fazer, de um modo que seja possível a todos entenderem através do corpo o que está para ser feito, utilizando-se então de gestos, ou ainda, espécies de grunhidos “comuns” a quem irá dar tal orientação, e que fica geralmente na frente da sala, mais à frente dos demais. “Ê! Rãp!...”, e todos passam a imitar o passo que está sendo feito por aquele que está à frente. Curiosamente, torna-se difícil explicar fatos tão simples e tão complexos ao mesmo tempo. Estes pequenos fenômenos são também comuns à outras danças, porém no House são exercidas, em suma, movimentações mais típicas do House, que dão um caráter mais despojado ao todo. Braços mais “largados”, cabeças que giram e são balançadas de um lado para o outro sem nenhum padrão, olhos que se fecham. É aqui que pude ver de onde surgem, por exemplo, seus discursos relativos à libertação.

A roda, a spanish hustle, o stalking e o momento em que os passos são puxados, são fenômenos na dança Hosue que caracterizam, originalmente, a dinâmica de uma JAM de dança, mas que nesta dança em específico, são parte do cultivo desta dança, desenvolvidos a partir da música House.

6.3 As aulas de House

Assim como quase tudo que está ligado à cultura da dança House, as aulas desta estética são bastante dinâmicas e não convencionais. Para relatar como ocorrem, visitei algumas aulas de dois dançarinos de House de Brasília, sendo eles Tonton e Lucas Emanu. Tomarei por base também experiências anteriores em aulas de Erik Oliveira, Pedrinha e Louise Lucena.

O público das aulas é dividido em três tipos, sendo eles: 1) jovens que vieram de outras danças urbanas e que praticam e estudam o House; 2) pessoas de todas as idades que vieram de outras danças não urbanas; 3) pessoas de todas as idades que querem fazer

alguma dança apenas por *hobbie* ou atividade física. O que noto é que, no geral, quem dança House não começa neste estilo e sim em algum outro, anterior. É como se existisse uma espécie de processo pelo qual os dançarinos passam até se encontrarem com o House e permanecer nele.

Existem diversas formas de ensinar e aprender novas técnicas de dança. Uma delas é a modalidade *workshop*. Ao longo da minha trajetória na dança, assisti e fiz muitos workshops e, assim, o que compreendo desta ferramenta de ensino é que, dentro da dança, os ela se dá através de eventos para pessoas que já estão em contato com alguma dança e, para isso, comparecem a uma oficina onde vão poder trocar e trabalhar de forma mais aplicada os seus conhecimentos corporais. Durante o campo, assisti alguns workshops de House, de modo a tentar captar o mundo ao meu redor, isso é, tentei observar o todo, desta vez com um olhar mais direcionado a entender a linguagem, a pensar “fora da caixinha” a que eu estava habituada. Assim, o mais marcante pra mim ocorreu no dia 04/05, em que Tonton Lucas Emanu, ambos professores, estudiosos e dançarinos das danças urbanas ministraram juntos o workshop.

Considereei incluí-los neste trabalho alguns trechos dos meus diários de campo por entender que auxiliam na compreensão dos discursos dos meus interlocutores, pois na sua construção, estive mais atenta ao que observava, que à formalidade do texto. Aqui minha dupla inserção no campo ajudou a traduzir o que eu via, e estes relatos são, portanto, parte da minha vivência no campo tanto como antropóloga, quanto dançarina. Seguem, pois, a seguir.

No início da aula dada [em] workshop, Emanu diz que a iniciativa de dar uma aula, ou aulão para várias pessoas de diversas áreas da dança, de House, com dois professores juntos, é nova. Segundo ele, esta dinâmica tinha um caráter de laboratório, e diz que tanto eles dois, os professores, quanto alunos/as estarão aprendendo lá. A aula, marcada para as 15h, começou às 15:30 com um alongamento, seguido de um aquecimento cujos movimentos são baseados em passos básicos e algumas variações de básicos do House, o que pode ajudar na memorização de passos que poderão ser passados na dinâmica coreográfica.

Nas aulas de danças urbanas em geral, existe uma estrutura que é mais ou menos comum entre seus praticantes: (1) alongamento seguido de (2) um aquecimento, depois é passada (3) uma sequência coreográfica que, após finalizada, é repetida algumas vezes, seguida de dinâmica de divisão de grupos a partir dos presentes na aula para repetição da

mesma e, por fim, (4) um alongamento novamente. Esta estrutura pode variar, e suas variações oscilam entre: (1) aquecimento seguido de (2) sequência coreográfica mais dinâmica, finalizando com (3) alguma outra dinâmica de experimentação corporal; ou então (1) sequência coreográfica, (2) dinâmica de experimentação corporal para finalização; ou ainda somente (1) sequência coreográfica e (2) repetição com dinâmica. No geral, todas as aulas de danças urbanas contém uma sequência coreográfica que é passada e repetida algumas vezes até o final do tempo de aula. Por sequência coreográfica entende-se um conjunto de movimentações montado com base em alguma parte de uma música que esteja de acordo ou não com os padrões dos movimentos (Rap, R&B, House Music, Pop).

Uma sequência coreográfica consiste em uma dinâmica de movimentos que contém uma estrutura, e se baseia no repasse de movimentos enumerados que devem ser memorizados e executados em uma parte específica de alguma música. Desta forma, a metodologia para repasse da sequência dos movimentos consiste em passá-los de forma crescente e repetitiva e manter a mesma contagem para cada movimentação que deverá ser executada de acordo com a parte da música a qual ela corresponde, para auxiliar assim na memorização da sequência. A contagem é feita sempre de um a oito, de modo que, ao chegar no oitavo movimento, a contagem reinicia. O conjunto dessas dimensões forma o ritmo da música.

A base instrumental de músicas produzidas a partir de uma espécie de processamento de ferramentas de aparelhos eletrônicas e orgânicos costuma seguir a mesma estrutura numérica. A cada quatro vezes em que uma contagem chega a oito tempos, acontece a chamada “virada na música” – termo nativo dos praticantes de danças urbanas – e a música sofre alguma rápida alteração na estrutura comum, voltando em seguida ao seu padrão. Cada movimento da sequência coreográfica corresponde a um tempo da música. Quando as músicas dançadas são mais rápidas, é exigido que se “quebre” a contagem, fracionando-a. Deste modo, pode-se contar: um, e dois, e três, e, e, quatro, e cinco, e seis, e sete, e, e, oito. A dança House, por seguir a estrutura da música House, é uma dança rápida. Sua amplitude é 180 batidas por minuto. Muitas vezes não é possível executar movimentos que correspondam a cada batida da música e, assim, a estratégia comum a quem dança é ouvir, selecionar alguns instrumentos e aplicar movimentações a eles.

Um conjunto de alongamentos forma uma ferramenta essencial para a manutenção da saúde do corpo que dança. Ajudando a evitar lesões, o alongamento consiste em uma

prática em que o corpo é preparado para realizar movimentos de extensão, contribuindo assim na melhor flexibilidade. Os movimentos consistem em contrair e relaxar os músculos, exercendo pressão sobre os mesmos, ficando parado em uma mesma posição por alguns segundos, ou então realizando rápidos movimentos de soltura. Já o aquecimento é um exercício que consiste também na preparação do corpo para a realização de atividade física, porém neste caso mais intensa, visando como benefícios fisiológicos o aumento da temperatura intramuscular, aumentando a irrigação de sangue e preparando assim o sistema cardiovascular e pulmonar para realização da atividade, melhorando assim o desempenho e contribuindo na prevenção de lesões. A combinação das duas técnicas proporciona melhor execução de movimentos, agilidade e melhor preparação e condicionamento físico.

A aula é dividida em quatro blocos. O bloco "A" é uma sequência de oito passos iguais, que marcam a batida da música com uma movimentação de pé; assim, é feita a troca de pesos do corpo, com apoios entre quadril e joelho, ajudando que a finalização se dê com o pé a frente do corpo. Um dos alunos pergunta se a marcação deve ser feita com o calcanhar ou ponta do pé, e Tonton explica que, pelo fato de o House ser dançado em músicas mais rápidas, o movimento ganha mais agilidade quando marcado no calcanhar. Esticar o pé o suficiente no tempo da música até que o mesmo encoste no chão pode atrasar a execução. Ainda assim, existe a possibilidade de se fazer o movimento como cada pessoa achar melhor, mas isso diferenciará duas formas de execução: uma mais fluída, marcando no calcanhar, e outra mais "quadrada", marcando na ponta.

O bloco "B" é uma sequência em que se troca os pés direito e esquerdo, um por vez, invertendo suas posições e imediatamente retornando à posição inicial, induzindo o corpo a inverter de posição também; o que era frente vira trás, o que era trás vira frente, ou, em outras palavras: de frente pro espelho, de costas pro espelho; e assim sucessivamente, completando 2 giros, de modo que o segundo é marcado na posição inicial. Para completar a sequência de oito passos desta vez, se segue com um movimento que, segundo

Emanu, é do Dancehall¹⁷. [...] O Bloco D, que finaliza a sequência de blocos, é dado como um bloco livre, de improvisação, “momento de sentir a música”.

Assim, Tonton explica que, a princípio, a dinâmica será unir os quatro momentos: “A” com “B”, com “C” e com “D”, consolidando assim uma sequência coreografada. Frisa, entretanto, que ao longo das músicas que serão tocadas, tanto ele quanto Emanu poderão “puxar” qualquer um dos blocos aleatoriamente. Para isso, Emanu diz que é preciso que cada um dos blocos seja memorizado e guardado em sua respectiva “caixinha”. Um dos alunos brinca “Caixinhas? Tem que colocar num *container*!” Querendo dizer que as sequências são extensas. Todos riem.

Ao longo da aula percebi que algumas músicas do estilo Pop, por exemplo, são transformadas em House ou, como é dito, “remixadas” - a partir de reapropriação de termo americano “remix”. Algumas instrumentais, outras com letras, algumas com apenas algumas palavras ditas no meio. Sobre a dança, notei que os movimentos feitos pelos alunos no bloco “D”, que é livre, são bem variados, tanto no sentido da execução quanto da complexidade. Os movimentos são feitos mais no tronco, quadril, pernas e pés. Notei que um dos alunos não estava ligado à dinâmica, dançando quase todo o tempo no improviso, mas na música, no ritmo. Como dizem “no meio da dança”: “se deixou levar pela música”. Em alguns momentos houve desencontro geral - de todos - entre ritmo e o bloco executado, de forma que é, nesses casos, necessário retomar a contagem do tempo da música, e recomeçar a sequência, não necessariamente a música.

É muito interessante notar que, no momento em que os movimentos de todos os alunos e alunas estão juntos no tempo da música, na contagem coreográfica, o impacto dos pés no chão faz um som tão forte quanto a música. Quando se faz necessária a explicação mais detalhada e calma de algum movimento, a música é então pausada para que o movimento seja praticado mais detalhadamente, devagar e, em seguida, rapidamente - no

¹⁷ Dança jamaicana que se popularizou a partir da década de 1970, juntamente ao movimento das danças de rua.

rítmo da música -, neste sentido, percebo como mesmo sem a música tocada, o som do impacto dos pés de todos no chão, quando juntos, fazem um conjunto de sons que soa como música. Como House (Trecho de diário de campo).

Este fenômeno se dá em virtude de, segundo os praticantes que se propuseram a falar sobre a possível história do House, esta dança ter uma grande influência da Salsa e do Tap (sapateado) no seu surgimento.

Assim, após cerca de 15 minutos na dinâmica, Tonton vai baixando o volume do som, de modo que todos vão parando de dançar e, ao final, todos batem palmas. Tonton pede que os alunos sentem no chão, e então apaga as luzes da sala, deixando apenas uma luz mais fraca ao fundo, criando um ambiente de relaxamento. Emanu pede que todos respirem profundamente, e diz que agora será feita a última dinâmica da aula: Ouvir música. Segundo ele, esta é uma tarefa muito difícil, pois muitas vezes a música em sua integridade não recebe devida atenção dos nossos ouvidos devido à dificuldade em se desligar das influências externas, como problemas etc.. Emanu pede que fechem os olhos, que relaxem e ouçam. É colocada uma música instrumental, que dura cerca de cinco minutos. Ao final dela, acendem-se as luzes, Tonton e Emanu agradecem a presença de todos, agradecem pela confiança, explicando que esta foi uma iniciativa nova, e agradecem pela energia. No geral, afirmam que é importante que os alunos presentes saibam que dar aula não é “simplesmente passar uma sequência de passos”, e explicam que existe muita gente que dança bem, mas não dança House. [...]

Ambos defendem que não existe certo ou errado na dança, apenas algumas características que devem ser respeitadas.

Este trecho ilustra perfeitamente o paradoxo vivenciado pelos praticantes de House, pois aos poucos é possível notar que existe uma polaridade no discurso, mas que ambas as partes deste discurso são complementares para tornar o House o que é. Esta polaridade, assim, está calçada na base de que, por um lado, se preza pela liberdade de expressão, de movimentação, mas por outro, revelam-se limites, padrões, discursos afirmativos. Assim, a dança House vai se revelando exatamente no jogo entre a liberdade individual promovida pela Cultura House, e as relações construídas através da sua concepção enquanto Movimento, perspectivas que conferem a sua característica de algo coletivamente partilhado.

Para dar seguimento à compreensão, segue abaixo relato de duas aulas do professor Tonton, realizadas em uma academia da Asa Norte:

A aula começa às 19:35, com um alongamento livre, que não é orientado pelo professor, e apenas dois alunos. Minutos depois, uma menina chega e vai entrando na aula discretamente, somando assim três alunos em sala. Em seguida, se inicia um aquecimento regido pelo professor. Percebo que sempre há algum tipo de aviso para chamar atenção dos/as alunos/as à contagem que acompanha a música e que, por sua vez, direciona o ritmo dos movimentos, como por exemplo um assobio, um bater de palmas, um "grito" discreto; algo como "êh", geralmente seguido da contagem "[...] 7, 8" não ditos, "mentais", que precedem a próxima movimentação.

[...]Tonton encerra o aquecimento em cerca de 20 minutos, e começa a explicar um movimento, o qual diz se chamar "Pivot". Segundo ele, este passo é da dança contemporânea, e explica que isso acontece muito no House porque, diferentemente das danças não-urbanas, o House agrega diversos estilos, técnicas e movimentos de outras danças. Ele diz que existem conceitos por trás dos movimentos, que o House "não é só ficar pulando! Os movimentos básicos têm uma lógica. O que acontece é que muitos destes movimentos conceituados podem, no House, ser retrabalhados, improvisados; nesta dança não existe delimitação", e prossegue "o dançarino pode se apropriar do conceito e aplicar no próprio corpo, do modo que melhor lhe servir", mas diz que "é preciso estudar estes conceitos para que se saiba como fazer isso".

Percebo a ênfase em um discurso um pouco diferenciado na aula regular, mas não contraditório. Como já citado, trata-se de algo paradigmático. Ao mesmo tempo em que afirmam que não existe um jeito correto em se dançar House, afirmam que há formas corretas de se executar alguns passos tradicionais, chamados de básicos ou sociais no House.

Em relação aos movimentos, noto que existe uma constante troca de pesos do corpo, o que significa que os pontos de apoio podem transitar conforme a intensidade e intenção da movimentação. Isso me lembrou o que o dançarino Lucas Emanu disse uma vez, há 2 anos, em um ensaio do seu grupo Codinome Rua. Para ele, existem na dança cinco dimensões básicas: 1) Tempo, 2) passo, 3) espaço, 4) intenção e 5) nível. O corpo pode se movimentar usando cada uma dessas dimensões, mais de uma, ou mesmo todas. Assim: O movimento pode ser, por exemplo: 1) lento ou rápido, 2) coreografado ou improvisado, 3) curto ou extenso, 4) intenso ou mais

“displicente”, 5) abaixado ou de pé; entre infinitas outras possibilidades. Nestes momentos, cada dimensão exige uma transmissão diferente entre os pontos de apoio do corpo. Assim, se o movimento pretende ser, a cargo hipotético, ágil, ou seja, num **tempo** mais rápido, **intenção** forte e **nível** médio – nem embaixo nem totalmente de pé –, não se pode estender muito o ângulo entre uma perna e outra, nem mesmo se abaixar muito, ou forçar os joelhos para dentro (em direção negativa, de ângulo reto), inclinando o corpo para cima, pois isso prolongaria a execução do movimento, diminuindo sua velocidade. A melhor “posição” para se dançar House, ou mesmo Hip Hop Dance, é a intermediária, média, entre as posições que representam estar abaixado e estar totalmente de pé, com os joelhos levemente flexionados.

Quanto ao espaço, a sala é bastante usada principalmente enquanto o professor Tonton está regendo o alongamento da turma, usando ora o fundo, ora a frente da sala, e maior parte do tempo o meio, distribuindo o espaço da sala entre os/as alunos/as, os quais representam espécies de ponto. Cada um/uma é um ponto na sala que pode se movimentar, movimentando também a composição da sala.

Ao longo da aula, Tonton passou uma dinâmica de montar uma sequência coreografada para ser dançada em qualquer música de House e, sem baixar o volume da música ou desligá-la, continua passando o restante, voltando ao início eventualmente. Isto acontece para fixação da sequência coreográfica; conforme aumenta-se o número de “oitos” na coreografia, fica-se voltando periodicamente ao início para dançar até o último “passo” (movimento) que fora passado. Assim, se a coreografia tem quatro sequências de oito movimentações conjugadas, chamadas de “passo”, forma-se uma “frase musical”.

Voltando à dinâmica da aula, o professor Tonton, ao ir passando os movimentos, neste caso chamados então de passos, deixou a música “rolar” e, assim, os movimentos são apenas demonstrados, e não verbalizados – muitas vezes é preciso parar, pausar a música para que os/as alunos/as possam entender o que está sendo passado. Tonton vai algumas vezes ao lado de cada aluno/a para explicar determinado passo, que com dificuldade da parte do aluno ou não, demonstrava pacientemente, e incentivava o/a aluno/a a fazer junto. Ele também faz várias demonstrações aleatórias, improvisando passos de dança que não tinham sido previamente coreografados ao final da sequência prevista para aquele momento; ele também brincava de *voguing* eventualmente.

[...] Neste momento ele explica que, no House Dance, existe influência de diversos tipos de danças. Ele diz que o House se dança levemente, como no *ballet*, e que isto se reforça quando podemos notar que vários passos de House fazem referência a esta dança, bem como a várias outras danças clássicas.

Neste caso, o passo que ele demonstra é o *padebure*. No *ballet*, trate-se de uma transposição de pés e peso, podendo ser, por exemplo, “direta, esquerda, direita”, ou vice-versa, de modo que, no primeiro momento, “direita”, o pé direito é pisado atrás do esquerdo, quando imediatamente entra o momento “esquerda”, e o pé esquerdo é colocado/pisado à frente do direito; assim, o último momento, “direita”, é quando o pé direito retorna à posição inicial, ao lado do pé esquerdo. A contagem para este passo, nas danças urbanas, é marcada de forma mais rápida, nos instrumentos secundários na música; geralmente como “1, e, 2”, em vez de “1, 2, 3”. Este passo para uma contagem “quebrada”, nas danças urbanas, é chamado informalmente de “contra-tempo”. Termo nativo, neste caso, o contra-tempo é a releitura do *padebure*.

Tonton também explica que muitas vezes é preciso, além de mera execução dos passos sequenciados, colocar algum *facíng*, ou o chamado floreio na dança. Ou seja, um enfeite nos movimentos. No momento seguinte ao explicar isto, Tonton diz “Os caminhos do House são fluidos. Não tem muita quebra”. Ao final da aula, ele deixa os alunos/as praticando a sequência passada, mas coloca uma condição: eles precisariam recriar a sequência, mudando a ordem em que os movimentos se conectam uns com os outros. A razão para isto, segundo ele, é que se possa absorver o que está sendo feito, e não apenas reproduzir. Diz que assim, caso tenham verdadeiro interesse, vão aprender.

Como já observado, muitos dos jovens entrevistados praticam House, mas também alguma outra dança. Lê Oliveira, por exemplo, pode ser encaixada na categoria de dançarina de danças urbanas por praticar Street Jazz, Hip Hop, House e Waacking. Noto que quem treina Waacking reserva algum momento especial para treinar Waacking. Quem treina House, faz o mesmo para treinar esta dança. Os movimentos são proposital e previamente separados na sua execução. É possível, entretanto, notar que existem alguns momentos em que as técnicas de todas estas danças se comunicam na execução da dança House, podendo abarcar estas oscilações nas performances da pessoa que dança, sem haver desconexão da música.

Neste sentido, em ambas as formas de ensinar House, workshop ou aula regular, evidencia-se a filosofia trazida pelos praticantes da dança que são, por sua vez, também professores. Em suas aulas, os professores procuram seguir a ideologia na qual acreditam e, no momento de se colocarem e passarem os conhecimentos, buscar deixar o ambiente de descontraído, leve. Por outro lado, como o momento é destinado a uma aula, algo é preciso ser consolidado previamente para ser repassado. Os movimentos partem do estudo, aplicação e experimento dos passos básicos do House no corpo dos professores, para que possam ser repassados para os alunos.

Confirma-se aí, que existe uma preocupação de ambos os professores em transmitir um conhecimento orgânico, de modo que os alunos entendam os movimentos e possam não somente reproduzi-los, mas sim criar a partir deles também. Ressaltam, entretanto, que assim como nas demais danças, é importante treinar e “sentir a música”. Por sentir a música, no House, entendo que seja o momento em que a pessoa que dança se liberta de limitações, confirmando aqui o discurso da filosofia de libertação no House. O que se ensina nas aulas de House é pensar como um “houser”, e produzir dança em oposição ao que se entende como mera redução de passos sequenciados. Se ensina a se ter autonomia na própria dança, controle e desenvoltura do próprio corpo individual, e a partilhar este conhecimento com o corpo coletivo.

Cena sete

7. O que diferencia o House das demais danças?

Como citado algumas vezes, existem inúmeras dimensões que constituem o mundo da dança House, bem como existem diversas dimensões em que esta dança está inserida. Externamente, o que vem a ser mais interessante desenvolver, é o que fora desenvolvido na cena três, ou seja, os pontos que mais aparecem em relação ao House, são: a dança não somente como uma prática corporal, mas também uma Cultura, o aspecto libertador em se dançar House, a categoria identitária permeada pelo lugar simbólico do House, em que é possível ser "você mesmo", como no próprio nome, o House é a minha casa. É onde eu me sinto bem!¹⁸.

Ao longo da pesquisa, o interesse em estudar o House como uma manifestação que associa movimentos corporais, ideias e relações – entre pessoas e entre pessoas e os espaços que ocupam – foi se desdobrando em uma pergunta central: o que difere o House das demais danças urbanas? Assim sendo, a Dança House quando referida no masculino “o House”, está entendida como uma cultura, um movimento urbano; um agregado de conceitos, ideias, práticas simbólicas e concretas, de modo que, unidos pela música, passos, técnicas, movimentos, espaço e corpo, os praticantes dão forma à dança. Esses conhecimentos são compartilhados entre alguns jovens do Distrito Federal, formando uma identidade de grupo, que é tanto convergente em relação aos conhecimentos e capacidades que o compõem, quanto alternativa ao todo externo a ele. “[O House] é tudo, mas não é qualquer coisa!”¹⁸

Segundo os/as dançarinos/as, a principal diferença do House para as demais danças é a possibilidade de, nesta dança, os praticantes “serem eles mesmos”. Paradoxalmente, o que identifica estes jovens, no discurso do próprio grupo, é a não necessidade de criação de uma identidade comum. O que se percebe desta afirmativa é que, diferentemente das demais, no House não é expressamente necessário que os dançarinos estejam ligados a uma performance pré-determinada pela intenção da cultura ou da “filosofia” defendida dentro de determinada dança. Esta diferenciação é mais forte na relação com o Break Dance, ou Breaking, em que

[n]o Break você tem que ter ranço, isso é do break. Você chega na roda e tem que mostrar sua dança, e se você não fizer isso é como se

¹⁸ Alessandra Araújo, em entrevista – 2014.

você não estivesse defendendo a história do Break, nem os bboys da sua crew! No House não tem essa necessidade, por você compartilhar só o que você quer e o que você sabe. Você também pode dançar para você mesmo se quiser, e não ligar para mais nada. (Pedro Bisturi, entrevista, 2014).

Existe uma dimensão simbólica que se reflete na relação entre o break e o House, de modo que, ao dançar House, os praticantes libertam-se da necessidade de mostrar aos demais o que o praticante sabe fazer. É como se, na dança House, o/a dançarino/a estivesse menos exosto ao julgamento externo entre aqueles que praticam. Esta “necessidade de afirmação” encontrada no Break foi também apontada em outros estilos, como dito por uma outra praticante de House, que também pratica e estuda o Waacking – dança na qual é preciso encarar um personagem dramático e virtuoso, que chama atenção em suas movimentações e acompanha a intensidade das mesmas com expressões faciais, chamadas “carão”. Segundo Letícia Oliveira, em uma entrevista, “no waacking você tem que estar ali, tem que se expor, tem que fazer carão... E no House, não. No House você dança mais para você. Por isso até que às vezes a gente dança waacking enquanto está dançando House, é o momento que você faz o SEU waacking.”

Se, por um lado, as fronteiras entre os gêneros de danças urbanas parecem muito frágeis, tomando diferentes formas a depender da música tocada, do espaço, enfim, das emoções, das intenções e subjetividades dos seus praticantes, por outro lado os discursos enfatizam o contraste, o que pode ser observado no quadro seguinte.

DIFERENCIAÇÃO DO HOUSE PARA AS DEMAIS DANÇAS	
DANÇA	CARACTERÍSTICAS GERAIS
BREAK	Diferenciam muito o House da dança Break, destacando, no primeiro, a leveza de movimento, sensação de flutuação, também ligada a uma postura amável, contrastando com a agressividade dos movimentos no Breaking.
WAACKING	Apesar de o House conter o Waacking desde sua origem a partir do movimento underground de Chicago/EUA, na dança Waacking é preciso ser mais incisivo, encarnar um personagem virtuoso, de movimentações mais agressivas, e mais focadas nos braços (no House as movimentações são mais focadas nas pernas).
HIP HOP FREESTYLE	A dança Hip Hop Freestyle foi absorvida pela dança House na última década, a partir das ideologias de desprendimento que começaram a se disseminar através do House. De forma genérica, no Hip Hop Freestyle, que é a dança que por si une variações livres de passos básicos do Street Dance, os movimentos são executados de forma mais agressiva.

Neste mesmo sentido, segue, abaixo, breve relato de uma conversa que tive informalmente com o professor Tonton, ao final de uma de suas aulas regulares de House:

Após a aula acabar, sentei-me ao lado dele para conversar sobre a pesquisa e sobre o House. Assim, pergunto a ele como tem sido estudar esta dança, e ele me diz que é difícil, pois o vocabulário do House, ou seja, os passos “básicos”, comuns, são poucos, e é preciso muita criatividade. Pelo andar da conversa, achei que poderia ser interessante perguntá-lo: “Tonton, o que diferencia o House das outras danças? Como saber se alguém ‘tá’ dançando House?” Suas respostas foram ótimas norteadoras, indo contra vários preceitos que eu, em minha jornada de dançarina, já havia ouvido e que acreditava. A primeira coisa que ele me disse, é que “no House não é preciso tomar nenhuma postura”, de modo que apenas o movimento do corpo em conjunto com a música é suficiente para que cada um dance House. E me dá um exemplo: “Quando a gente vai dançar Hip

Hop, mais no Break, a gente imagina que é do guetto, e encarna isso pra entrar na música. Os caras do Break são assim, invocados, porque no Bronx era assim. Os caras realmente andavam daquele jeito [demonstra], e essa postura foi transmitida no Break". Este exemplo me fez entender de fato o que ele quis dizer com a questão da "postura". Aqui pode ser feito um paralelo com a "performance" e com os processo de aprendizagem do que quero chamar de "corporalidades musicais", para traduzir "o que a música pede". Quando comentei ser difícil explicar a dimensão tão subjetiva da dança, ele diz que "todo professor de dança tem que saber explicar em palavras o que faz".

Para além, ele diz que, apesar de não haver esta necessidade intrínseca de tomar qualquer postura para se dançar House, o House tem algumas "regras" que o caracterizam. É importante, pra isso, saber definir movimentos quando a intenção é estudar a dança. O que não se vê em "baladas", por exemplo. Por fim, ele diz que o "bumbo", a batida mais forte, padrão, do House, é marcado para baixo, como é no Hip Hop, e que, apesar de o dançarino parecer invocar os movimentos para cima, eles são marcados embaixo, tanto quanto nas outras danças urbanas, e completa "Ninguém voa dançando! Você tá no chão, o house é marcado no chão, embaixo, normal!", mas concorda que há uma sensação mais fluida, e que isso remete à estética de "sanfona", em que os movimentos têm uma execução no nível intermediário entre abaixado e totalmente de pé, em que se curva um pouco o tronco, além de se dobrar levemente os joelhos, e a intenção é elevar e abaixar, ao mesmo tempo, o corpo.

Assim, portanto, uma característica que diferencia o House das demais danças é, primeiramente, a sua ferramenta mais básica: o House é dançado ao som da música House. Além disso, também há a possibilidade de, no House, a pessoa que dança poder se libertar do estrito senso técnico aplicado a algumas danças urbanas, reforçado nas práticas corporais mais rígidas e de caráter específico da dança praticada, como o Waacking ou o Break, caracterizados pela performance do personagem encarnado naquela dança de forma total, ou seja, não só durante sua prática, mas nos discursos dos praticantes.

Os passos básicos do House, segundo seus praticantes, também são fortes aliados na delimitação do que vem a ser o House. Por vezes chamados de passos sociais, eles são diversos. Ainda que existam em menor quantidade que os executados nas demais danças urbanas, são eles que muitas vezes auxiliam a diferenciar o momento em que a prática corporal está ligada a esta dança ou não.

Se alguém acha que está dançando House, quem sou eu para dizer que ela não está?! Se ela acredita que está, provavelmente ela esteja, e eu é que não estou enxergando. Como o modo de viver e ver a vida, enfim, as coisas ao nosso redor, é totalmente subjetivo, a gente vê aqui o que quer ver, e aquilo que a gente entende, pode ser que a falha nisso seja nossa. Então... A beleza do House é essa: tem uma linha, alguns movimentos específicos que a gente vê e fala, ‘isso é movimento de House!’ [...], mas também você pode agregar vários movimentos, desde que você esteja no *feeling* da dança. Porque cada dança tem um espírito, e se você está no espírito daquela dança não importa o movimento (Louise Lucena, entrevista, 2014).

Para descrever alguns destes movimentos que formam a linha da dança House, recorri ao *site* YouTube, uma ferramenta virtual de vídeos e, por meio deste site, recorri ao canal de um dos nomes mais influentes no House, Jardy Santiago, da Califórnia-EUA, responsável por inspirar grandes nomes no Distrito Federal. Desta forma, transcrevendo suas palavras através de alguns de seus vídeos tutoriais, associadas à minha própria descrição, segue abaixo três dos diversos passos básicos do House, chamados, por vezes, de passos sociais:

- BASIC JACK: Basic Jack or Jacking, is one of the many ways you have to move your body. Basic Jack is basically to move your body [...] (<https://www.youtube.com/watch?v=UPZVAe8pKhl>, último acesso em março/2016).
 - Jack ou Jacking é um movimento de tronco, em que o dançarino move o tronco de forma ritmada, com uma intenção de “sanfona”, que persiste durante a execução de qualquer passo na dança House.

- LOOSE LEGS: Loose Legs have to be fluid, have to be a whole body experience, not only on your legs. Even doing Loose Legs, you'll always do the Jacking. A true House dancer will be moving his body the whole time [...].
 - Loose Legs é um movimento de pernas, em que há constante troca de pesos/apoios do corpo, de forma a substituir a posição de uma das pernas pela outra perna, fazendo esta transferência pisando, ora com o calcanhar, ora com a meia ponta, sempre elevando o joelho, deixando um aspecto “solto” no movimento das pernas. Ele inicia com o chamado Ball Change, que é um passo social da dança Hip Hop. Para que o movimento tenha a intenção de House, é preciso adicionar a ele o efeito sanfona na troca de pesos (https://www.youtube.com/watch?v=6z095kKq_68, último acesso em março/2016).
- FARMER: Como Jardy não fala nada em seu vídeo em que ensina a fazer o Farmer, apenas vou descrevê-lo.
 - Assim como quase 100% dos movimentos do House, o Farmer é um movimento rápido, e de pulo, em que ao mesmo tempo que se pula, uma das pernas volta ao chão, e o joelho é elevado. Se o dançarino inicia o pulo transferindo o peso para a esquerda, ele deve elevar o joelho direito, e vice-versa. Ao voltar a perna direita para o chão, ela dá uma dupla “pisada” no chão, de forma que na segunda pisada a perna esquerda deve ser elevada pelo joelho (<https://www.youtube.com/watch?v=asHNd57UO-c>, último acesso em março/2016).

A execução da dança House se dá a partir de uma constante improvisação de movimentos que não exigem tão necessariamente a expressão de uma qualidade técnica na sua execução, mas sim a expressão de uma relação afetiva com os movimentos e com os demais. Há liberdade, e há uma busca pela liberdade do corpo que dança House, mas há também algumas condições para que isso seja alcançado. Assim, é importante usar-se de alguns dos passos básicos, e intercalar uns com os outros, de forma a criar movimentações variadas.

Outro fator que também diferencia o House das demais danças é seu próprio caráter gregário, de incorporação, pois nela se pode executar movimentos de diversas

outras danças, inclusive externas às ditas urbanas, como a salsa e o sapateado, e transformá-los em House.

Tem muita dança que é muito rígida. Se determinada dança é assim ela é ‘assim’, e não tem outra forma de fazer. No House, não... Eu posso pegar qualquer movimentação e tornar isso House! O legal nessa dança é deixar seu corpo executar diferentes movimentos [...]. É pegar um passo básico, e ver o que você pode fazer com ele. [...] Então ninguém nunca vai poder chegar e dizer que ‘isso ou aquilo não é House’, porque essa dança te dá liberdade para fazer tudo isso. (Felipe Castro, 2014).

Noto que, no House, são executados pouquíssimos movimentos básicos de break, caracterizando uma polarização entre aqueles que dançam break, e então dançam somente Break, e são bboys, e aqueles que dançam House e são dançarinos, simplesmente. Não existe no House a identificação de seus indivíduos através de uma categoria, com também não existe no Waacking, por exemplo. Ou seja, os dançarinos de House não são caracterizados como “housers”, tampouco os dançarinos de Waacking são caracterizados como “waackers”. Os dançarinos de Break, sim, são bboys. Os dançarinos de House são livres. Esta liberdade associada ao House é sua “chave”, é o que une e move os seus praticantes.

Para quem não é acostumado com dança [...], vê essa coisa do House de sentimento, é acha algo meio estranho [...], mas é muito intenso. A primeira experiência assim que eu tive com o House foi quando eu conheci o Pedrinha¹⁹, e na semana que a gente se conheceu a gente virou tipo irmão, e a gente ficou uns 40 minutos dançando de olho fechado, na casa do Ivo²⁰, e eu só sei que assim, o ser humano não tem costume de fechar o olho assim, porque a gente é muito avoado e muito desconfiado; e eu não abri o olho! Eu só vi que passaram 40 minutos por que a gente estava fazendo rango²¹ e tal, e eu nem vi passar. Aí eu vi que, quando eu parei, e

¹⁹ Pedrinha é um dançarino de House de São Paulo, o qual é também professor, e se configura como uma das grandes referências entre a comunidade da dança House.

²⁰ Professor e dançarino de danças urbanas de São Paulo.

²¹ Gíria para se referir à “comida”.

eu estava chorando muito mesmo, eu vi o Pedrinha no outro canto da sala chorando muito também [...]. A vertente da dança House, pelo menos no seu princípio, é uma das danças urbanas que tem menos preconceito, menos rótulo. O sentimento comum dela, que você tenta passar pela linguagem corporal, é de uma coisa muito ‘take it easy’, é uma coisa muito de amor... a *vibe* do House é essa, de sentimento. Por exemplo, você se joga no chão e não tem julgamento, como você se sentir bem você vai [...]. O House é como se fosse a chave para me deixar em paz (Eric Oliveira, 2014).

Entendo, pois, que existe uma moral libertária que atua através do House como uma ideologia de desprendimento de fatores externos. Esta ideologia incentiva seus praticantes a uma tomada de postura que, eu diria, é de reconexão com aquilo que está ligado ao interior de si mesmo na dança – e não através dela – com a natureza, com o espaço e com os outros indivíduos que dançam. Quando esta dimensão subjetiva é externalizada, ela se torna partilhada e começa a dar lugar à formação de um corpo coletivo.

7.1 Porque existem batalhas de House?

Existe, nas danças urbanas, uma tradição de “batalhas”. As batalhas são, segundo o bboy Lucas Alves, em uma conversa sobre a dança, em geral:

Competições que envolvem performances de improviso. Os participantes são divididos em chaves²² e, ao se enfrentarem, cada um deve fazer uma apresentação aos jurados e ao "rival". Essas performances são geralmente de 45 segundos, e são chamadas de batalhas, pois a "entrada" de um deve ser superior a do seu adversário, e quem geralmente decide o que obteve o melhor resultado é um juiz pré-selecionado referente à modalidade. Os critérios básicos para a avaliação das entradas são musicalidade (principal), dificuldade [nos movimentos], fundamentos básicos do vocabulário de cada dança. Postura e comportamento dentro da "arena" também contam. O respeito, a admiração e o reconhecimento são sempre, para a maioria dos participantes,

²² Diferentes momentos em que “combatem”.

muito mais valiosos que qualquer premiação em dinheiro. (Lucas Alves, em conversa informal, 2015).

O discurso de Lucas Alves é representativo, no sentido de que resume bastante o que maioria dos dançarinos/as de danças urbanas reproduz a respeito das batalhas de dança. A intenção em perguntar a um bboy, foi justamente trabalhar a diferenciação existente nas formas de execução e treino desta dança em relação ao House, para elencar, então, não pontos de diferenciação, mas de convergência, pelo fato de a tradição de batalhas não ser comum ao House, e sim ao Break, ao Waacking, ao Hip Hop Freestyle.

Alguns eventos de apresentações e competições, chamados geralmente de Mostras Competitivas, passaram, a partir do ano de 2010, mais fortemente, a contar com batalhas na sua programação. Para embalar as batalhas, tocavam e tocam ainda nos dias de hoje, alguns dos DJs residentes da Jam do Museu, entre eles DJ Xaxim, Thiago Peixoto, EricBeats, LucasEmanu. É interessante notar, para além da atuação dos mesmos como DJs que eles também, por vezes, batalham nas diferentes modalidades. Eric e Emanu, mais especificamente, também participam das batalhas de House.

Nos intervalos entre as seletivas e mesmo nos intervalos entre os diferentes estilos que intitulam a modalidade de batalha, os DJs tocam algumas músicas, às vezes de Hip Hop e às vezes de House. Percebo que, ao tocarem Hip Hop, todos dançam e parecem dominar as músicas, ocupando de forma mais homogênea o espaço e fechados em alguns grupos de poucas pessoas. Quando os DJs tocam House, as pessoas presentes ficam mais dispersas, e permanecem novamente as mesmas pessoas que geralmente estão nos outros espaços onde se dança House. Uma ou outras pessoas arriscam passos, mas ninguém parece ligar muito para esse fato, pois para os seus praticantes ou mesmo para seus admiradores, “o importante é estar curtindo a música”.

Para o dançarinos, as batalhas são uma forma de ver sua própria evolução na dança, e de mostrar ao público e aos adversários o seu potencial. (Lucas Alves, em conversa informal, 2015).

Alguns praticantes de House no DF, e arrisco dizer que até no Brasil, participam de batalhas nesta modalidade. No House, o forte discurso relativo a uma libertação ou abandono de um padrão mais rígido e exterior – em que exterior significa a intenção de impressionar o público através da dança –, se desfaz momentaneamente. O público que

assiste às batalhas julga os dançarinos, vibrando e gritando conforme exista uma resposta à expectativa comum, influenciando o resultado. Portanto, na batalha, uma relação é construída entre público e dançarinos – relação que, em geral, não se expressa no House.

Os adversários, numa batalha de Hosue, são ressignificados, e, mesmo sendo uma competição, ao justificarem a participação em batalhas, seus praticantes defendem mais uma vez que é possível fazer da batalha um momento de troca. A relação entre os dançarinos e, o que pode parecer uma contravenção para quem dança House, se torna um espaço de difusão da ideologia desta prática. Segundo os dançarinos de House, nas batalhas há troca de informações, e a batalha constitui um momento para estudar a sua dança e não para somente categorizar os dançarinos. Em uma batalha desta dança, segundo os seus praticantes, o jurado tem mais dificuldade de avaliar, do que os bailarinos de dançar, pois entendem que o indivíduo que batalha também está lá na intenção de partilhar sua dança com os demais, e não de necessariamente impressionar, ou mostrar-se melhor. Julgamentos externos que, todavia, podem ocorrer em função da exposição causada pela dinâmica e, em específico, da batalha.

“A batalha vende, as batalhas são um produto. As batalhas têm um lado positivo que é você poder se capacitar cada vez mais aprendendo movimentos diferentes, e querer pegar *beats* diferentes, e desenvolver a sua dança até um limite ‘x’. [...] Porém a dança não é simplesmente um esporte, a dança é arte, então como você vai julgar a arte do outro? Na batalha aquilo ali deixa de ser arte? A pessoa deixa de se expressar ali? [...] Dança acima de tudo é sentimento e energia” (Louise Lucena, em entrevista, 2014).

A fala de Louise traduz a contradição vivida dentro da cultura House, que diz respeito ao momento em que a dança de cada indivíduo, que é subjetiva, é externalizada e levada à possibilidade de se comunicar com as convenções vigentes, o que os faz deixar de lado por algum momento a ideologia de desprendimento e libertação de fatores externos. Em batalhas, a dança vira um esporte, então tudo o que envolve a execução da dança ultrapassa a dimensão artística. Assim, para ser julgada, a dança House também precisa corresponder a parâmetros previamente delimitados e, desta forma, inclusive o sentimento, a energia e as emoções envolvidas na batalha viram um critério de avaliação de quem batalha.

Cena Final

A dança convergente

Viu-se, até aqui, que as questões mais evidentes que permeiam o mundo da dança House superam simples execução de movimentos. A prática corporal aqui chamada de dança faz referência a uma rede de pessoas que, através de processos de socialização, expressam suas subjetividades e, na partilha, desenvolvem signos específicos deste meio, os quais são compreendidos somente dentro do grupo de pessoas que praticam a dança House, constituindo, deste modo, uma identidade de grupo. Os conflitos inerentes a este processo possibilitam que, ao apoiarem-se numa cultura que os representa e ao vivenciarem a diversidade, promovem experiências que desenvolvem esquemas, ou seja, a própria cultura, possibilitando assim que os indivíduos nela inseridos sejam estimulados a trabalhar sua singularidade, e também sua coletividade (SIMMEL, 2005, p.578).

Como citado anteriormente, as dimensões da dança House estão interligadas, de modo que se complementam umas às outras. Assim, a dimensão gregária levanta aqui o paradoxo elementar da cultura House. Ao diferenciar-se das demais danças, sabemos que uma das características principais é que a dança House é dançada ao som da música House e, segundo seus praticantes, nesta dimensão também existem diferenciações, de modo que, por vezes, alguns tipos de música House produzidos não representam a categoria de praticantes da dança que são, digamos, mais engajados, ou seja, que estudam o corpo e as possibilidades do corpo dentro do House. Isso é, ao mesmo tempo em que se diferencia de algumas danças, o House agrega outras. O mesmo acontece com a dimensão ideológica, que cria duas diferentes categorias de cultura House: a dita original, daqueles que consomem uma cultura House descrita como mais legítima e melhor adequada às práticas corporais da dança House, e a dita comercial, que não corresponde a estes critérios e é consumida por um público que não estuda a dança.

Vimos que não é possível falar da dança House sem falar de seus praticantes, pois existe aí uma relação diretamente proporcional. Na mesma medida em que os que dançam e estudam esta dança também a produzem, o resultado deste empenho também orienta as ações de seus praticantes. Nesta relação percebem-se inúmeros conflitos que chamei de paradoxos, causados justamente por essa capacidade convergente. Estes conflitos fazem possível que sejam absorvidos, neste processo, outras danças, promovendo novas formas de se comunicar e tornando, pois, o DF um polo de dança mais acessível e visível.

Ainda que a dança House possa ser descrita genericamente como uma dança convergente, ou seja, que tende para o mesmo ponto, transformando em House as danças das quais o corpo dançante se apropria, ela também contém categorias criadas por seus praticantes que operam diferenciações sistemáticas que pretendem servir de suporte afirmativo, ou seja, que remontam à identidade desses que praticam a dança House. Não percebi, entretanto, um termo único que possa identificar estes dançarinos, como acontece no Breaking. Nesta dança, seus praticantes são chamados de *bboy* e *bgirl*, termos que vêm da abreviação para *breaker boy* e/ou *breaker girl*. No House, portanto, curiosamente o termo que seria adjacente à esta apropriação no break, não é comumente utilizado, ou seja, não é uma categoria nativa que seus praticantes identifiquem-se como *housers*.

Dentro das culturas urbanas, divergências desenvolvidas ao longo da transferência de conhecimentos possíveis dentro de cada uma; divergências das quais a dança House pretende se desapropriar. Segundo o jornalista Spensy Pimentel, o Hip Hop é “um movimento socio-cultural, que visa à emancipação do negro e do pobre na sociedade, mediante a educação e a revolução. Porém, esse movimento vem sofrendo transformações a ponto de apresentar duas faces, duas culturas *Hip-Hop* distintas: a *Old School* e a *New school*, ou a Velha e a Nova Escolas.” (PIMENTEL, 1999 p 1). A Old School e a New School são escolas que vieram a ser distintas por constantes intervenções midiáticas no Hip Hop, processo que é caracterizado também pelo fortalecimento do sistema vigente. Essa demarcação, entre Nova e Velha Escola do Hip Hop é bastante forte também nas subcategorias das demais culturas urbanas. A exemplo disto se tem a oposição entre o Break e o House, o que fortalece a característica paradoxal desta Cultura, pois ao mesmo tempo em que dizem não se apropriar desta oposição, sempre que precisam afirmar parâmetros, opõem-se ao Break.

É, pois, justamente nessa relação de oposição criada entre os grupos, que se pode perceber um sentimento de pertença ao House. No Break, o discurso de que seus percussores vivenciaram a origem da cultura de rua e sua representante mor, a Cultura Hip Hop, afirma que esta é a dança “original”, a dança que é mais “essencial”, mais legítima. Ou seja, por terem vivenciado o que chamam de época mais difícil, que foi a “propagação” da cultura de rua, indo contra a resistência da mídia e, muitas vezes, da própria comunidade, consideram-se mais verdadeiramente pertencentes às culturas de rua. E um critério semelhante de legitimidade, ligeiramente modificado, se reproduz na distinção entre o

House original e o comercial, em que o original está mais próximo dos dançarinos, e o comercial mais distante.

No House, seus praticantes pretendem abertamente – o que quer dizer que expressam essa vontade em seus discursos – transmitir mensagens através do corpo, utilizando-se do compartilhamento das técnicas para que haja essa compreensão coletiva. O que ocorre, é que, desta forma, a maior parte das pessoas capazes de compreender tais mensagens são as mesmas que se empenham em poder transmiti-las.

Se deu, assim, dentro das culturas urbanas, “de rua”, uma espécie de dualidade. Por um lado, temos a imagem que foi e ainda é, muitas vezes, atrelada a um movimento marginalizado, de pessoas que, segundo o imaginário social, correspondem àquelas sem dignidade, sem instrução, enfim, que estão à margem das camadas privilegiadas segundo as representações comuns. Ao mesmo tempo, porém, existe uma apropriação desta imagem, de modo que aqueles que vivenciam as culturas de rua se mostrem como tais em determinados espaços, usando de forma positiva esses traços diacríticos na construção de si. A chave da questão se dá no momento em que, em contraposição, outros atores se apropriam dos elementos desta cultura urbana, mas não de sua imagem, tornando-a comercial.

A procura pela dança House não possui uma significação objetiva, pois muitos dançarinos, em um primeiro contato, fizeram alguma aula, ou em algum workshop apenas para experimentar, e apaixonaram-se pelo estilo, praticando-o daí em diante. Vê-se que a permanência do indivíduo que dança no meio que se convencionou chamar de Cultura do House, é parte de escolha arbitrária e, assim, objetiva. Seus praticantes acreditam que na prática desta dança podem ser livres, podem ser eles mesmos e compartilhar isso com os demais, acreditando ser esta a sua principal “filosofia”. O “ser” é subjetivo e intraduzível. Estar é variável, pois podem dançar em qualquer lugar, a qualquer momento, quando houver a música House. Os movimentos executados fazem possível, porém, que a subjetividade de quem dança seja compartilhada na execução dos movimentos e, assim, as técnicas comuns transferidas de um praticante para o outro são a via de comunicação de diferentes linguagens corporais. O House pode ser, deste modo, tanto individual, como coletivo.

“[...] O House não foi feito pra ser um monólogo. Foi feito pra ser um bando de gente gritando no mesmo lugar, todo mundo falando ao mesmo tempo! Como se todo mundo quisesse contar o que

sente dançando aquilo ali, e tudo que a aquela cultura tem, tipo, toda a história dos seus ancestrais passando. É como se todo mundo começasse a conversar aqui do nada, que vai todo mundo se entender” (Eric Oliveira, em entrevista, 2014).

Sua construção enquanto uma dança coletiva é possível somente através das técnicas desenvolvidas a partir das influências de outras danças que vieram a complementar o House, e isso faz dela uma dança convergente - que traz para si várias danças, e as transforma em House. Como vimos, essas técnicas são transferidas através de aulas, aulões e workshops por meio de imitação e repetição. A construção individual leva consigo as influências do que é produzido coletivamente, ainda que, na sua dimensão individual, ela seja parte de quem dança, subjetiva, muitas vezes improvisada e única – processo que é também parte de uma das principais características observadas no House, que é justamente a sua inerente contradição. Ambas as dimensões, individual e coletiva, somente fazem sentido quando existe algum sentimento impingido na execução dos movimentos, ou seja, quando existe uma relação afetiva com a sua prática.

“Tudo faz parte da intenção que a gente coloca em tudo que faz. Então se eu danço, e eu danço de coração, e isso é sincero é verdadeiro, se a música tá me tocando e eu to em conexão com ela, vai fluir” (Louise Lucena, em entrevista, 2014).

O House se faz inteligível dentro do vocabulário comum, o qual é repassado por aqueles mais “abertos” à sua prática, que o fazem, pois, com maior frequência e dedicação.

“O House [...] me ajuda a me expressar melhor, mais do que palavras. É uma das coisas que me define; é uma das coisas que eu sou. Eu tenho muita dificuldade em falar e talvez por isso eu fale muito... Por que eu raciocino e não consigo transformar meu raciocínio ou meu sentimento em palavra, e aí às vezes a dança ela me comunica melhor. Então uma das ferramentas, um dos estilos de dança que eu escolhi pra poder falar com o mundo, assim como existem pessoas que falam português, inglês, chinês... Pra mim, é o House” (Eric Oliveira, em entrevista, 2014).

O House configura-se, assim, como uma dança convergente, pois nela se faz possível existirem as outras danças, bem como todas as nuances presentes em si. É uma

dança composta de pares de oposição entre ser e não ser, entre estar e não estar, entre o dito e o não dito, entre construir e desconstruir. É um espaço simbólico e diverso, do qual seus praticantes se apropriam, de modo a buscarem novas formas de viver e dar conta de suas diferenças através daquilo que os aproxima: a dança, o House.

Dentro da imensa diversidade que é esta prática, o House é o elemento comum que faz possível comunicar-se. Como quaisquer sentidos partilhados por uma coletividade, existem diversas fronteiras dentro desta cultura, e a convergência aqui presente é, portanto, paradoxal, pois também carrega consigo a possibilidade de ser um universo com múltiplas dimensões coexistentes, o que lhe confere uma estrutura mutável. O House é uma dança que atua não somente como prática corporal, mas como uma forma de viver daqueles que dançam e, por isso mesmo, uma realidade profunda e específica presente em meio à efervescência da nossa contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira. Por uma Semântica profunda: Arte Cultura e História no pensamento de Franz Boas. *Mana* 4(2):7-34, 1998.
- BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.
- BECKER, Howard. *Outsiders – Studies on sociology of deviance*. New York: Free press, 1969.
- BENKO, Georges. *Economia, Espaço e Globalização : Na aurora do século XXI*. 2 Edição São Paulo: Hucite, 1999.
- BOAS, Franz. Artes Gráficas e Plásticas. “O elemento formal da arte”. In.: *Arte Primitivo*. México: Fondo de Cultura Economica, 1947.
- _____. The Limitations of the Comparative Method of Anthropology. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 270-280, 1940.
- BOURDIEU, P. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. México, Editora Siglo Veinteuno, 1997.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo. São Paulo. Unesp Editora, 1998.
- CHEESEMAN, Phill. The History of House. Dj magazine, New York, 2003.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- COLOMBERO, Rose Mary. *Danças urbanas: uma história a ser narrada*. Grupo de Pesquisa em Educação Física Escolar. FEUSP, 2011.
- DAMATTA, Roberto. A casa, a rua e o trabalho. In.: *O que faz o brasil, Brasil?* Editora Rocco. Rio de Janeiro, RJ, pp. 24-33, 1985.
- DURKHEIM, Émile & MAUSS, Marcel. *Algumas Formas Primitivas de Classificação. Contribuição para o estudo das representações coletivas*. In: *Ensaio de Sociologia*. Editora Perspectiva, 2001.

EJARA, Frank. O novo termo “Danças Urbanas”. Disponível em: <http://frankejara.blogspot.com.br/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html> (último acesso/2016).

FERREIRA, Marcello Mendes e GOROVITZ, Matheus. *A invenção da Superquadra – O conceito da Unidade de Vizinhança em Brasília*. Brasília: IPHAN, 2009.

GEERTZ, Clifford. Arte como um sistema cultural. In.: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1997.

GONÇALVES, Renata de Sá e OSÓRIO, Patrícia. “Nota dos editores”. In: *Dossiê Antropologia da Dança*. Revista Antropolítica, Brasília, DF, 2012.

HOLSTON, Jambatesoes. A Morte da Rua. In.: *A cidade Modernista. Um crítica à Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras pp.109-149, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito antropológico*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Jovens na Metrópole: Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. Ed. Terceiro Nome, São Paulo, 2007.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. vol. 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.

MOSÉ, Viviane. *O Homem que sabe: do Homo-sapiens à crise da razão*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, RJ, 2013.

PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip Hop*. Editoração independente, 2003.

REED, Susan A. “The Politics and Poetics of dance”. In: *Annual Review of Anthropology, California*. Ed. University of California, Berkeley, California, 1998.

SACHS, Kurt. *Historia Universal de la danza*. Edición Centurión, Buenos Aires, 1944.

SIMMEL, Georg. 2005. “As grandes cidades e a vida do espírito”. In.: *Mana*, vol II, n. 2, pp. 577-591, 1944.

_____, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Editora Texto & Grafia. Lisboa, Portugal, 2008.

_____, Georg. *On individuality and social forms*. Ed. D. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

SOMMER, Sally R. "C'mon to My House: Underground-House Dancing." *Dance Research Journal*, Vol. 33, No. 2, pp. 72–86, 2001.

TANG, Patrícia. "The Rapper as Modern Griot: reclaiming ancient traditions". In: *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Organizado por Eric Charry. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

UNESCO, Fundação. Comitê Científico Internacional da UNESCO para Redação da História Geral da África. *História Geral da África: África do Séc. XVI a XVIII*. Edição Bethwell Allan Ogot, vol V. Brasília, DF, 2010.