AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU,* referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (https://monografiashistoriaufu.wordpress.com).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia.* Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Trab. Acad.
S. 9(c)
3538

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RAFAEL GUARATO

"A GENTE DANÇA DO NOSSO JEITO": DANÇA DE RUA EM UBERLÂNDIA – 1970/2007.

3538
S.9(c)

UBERLÂNDIA – MG
2007

RAFAEL GUARATO

"A GENTE DANÇA DO NOSSO JEITO": DANÇA DE RUA EM UBERLÂNDIA – 1970/2007.

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado em História no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientador: Prof. Dr. Newton Dângelo.

UBERLÂNDIA – MG
2007

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Newton Dângelo
(Orientador – UFU/INHIS)

Profª. Drª. Maria Clara Tomaz Machado
(UFU/INHIS)

Profª. Drª. Renata Meira
(UFU/DEMAC)

Aos meus filhos Gabriela e Lucas.

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Puta que pariu! Muita gente merece agradecimentos, tentarei ser breve. Começo por Newton Dângelo, pela amizade, consideração, auxílio e principalmente por ter contribuído em propiciar um amplo e irrestrito apoio à minhas idéias malucas. Agradeço ainda os ensinamentos sem os quais o presente trabalho não fluiria da forma que aconteceu. Se hoje escrevo foi pela oportunidade que Newtinho me forneceu em 2004 de ingressar no mundo da pesquisa histórica por meio da bolsa de Iniciação Científica, quase que vitalícia, ao longo desses três anos que se passaram. Obrigada por tudo Prof. Dr. e amigo Newton Dângelo.

Às professoras Drª. Maria Clara Tomaz Machado e Drª. Renata Meira por terem disponibilizado suas presenças na banca examinadora, em especial à Maria Clara, que tanto me apoiou no decorrer do curso de graduação em História, é isso aí.

Aos integrantes do POPULIS (Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular Imagem e Som), deixo aqui meus sinceros agradecimentos pelos momentos juntos e pelo compartilhamento de saberes: Raphael Alberto Ribeiro, Tadeu Pereira dos Santos, Floriana Rosa, Getúlio Ribeiro, Ricieli Majorí Pombo, Ana Flávia e Roberta Paula Gomes.

Agradeço em especial a Diogo de Souza Brito, pelo incentivo, conselhos, dicas ao longo do meu trajeto como pesquisador, amizade forte. Fica aqui um enorme abraço Dioguera. E para finalizar essa lista de amigos Populinos, ele: Elmiro Lopes, sem esse cara eu não teria percorrido o caminho que hoje sigo, sem palavras para te agradecer Mirão, ou melhor: Negão. Considere esse trabalho como seu também Joe, uma espécie de co-orientador, firmeza total Elmiro, fico agradecido sempre pela ajuda sem precedentes que me forneceu.

Todos nós cultivamos uma grande amizade durante a graduação, a minha se chama Glauber Luiz Resende Pereira, para esse cara eu bato palmas, companheiro, parceiro para todas as horas. Juntos compartilhamos angústias, tristezas, alegrias. Coincidentemente passou comigo na sofrida lista de espera, fomos os últimos a integrar a turma diurno de 2003, espero continuar tendo o prazer de ser seu amigo Glauberzito. Abraço *mio amico*.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela Bolsa de Iniciação Científica, só eu sei quão importante foi.

Saindo na Universidade, pessoas que não poderiam deixar de ser mencionadas, sujeitos que me acompanharam durante grande parte de minha vida e que hoje são meus objetos vivos de pesquisa: Marcelo Bernardino, o Rato, Daivd e Daniel, Timbeti, Wellington Tipé, Daniel Rizza que me passou os primeiros clips de dança, os irmãos Marcelo, Dudu e Fernando, Marlon Bazé, Silvindo da Flash, Wellington Ribeiro, o Negão, William Souza, Jefferson Talles, Jacaré, Hudson, Jordam, Wesley do Jardim Brasília, Thiago e Marcinho do Comando Negro, Luizinho e Joãozinho do Brilho Negro, Dinei, Lakka, Cláudio Henrique, Paulo Negão, Cloudes, Caveira, Alex dos Anjos, Marco Antônio Garcia, Marcelo Noin, Ricardo Alexandre, grande Xande, as irmãs Andréa e Juliana Silva Costa, dentre outros vários.

Destaco a presença de Cleiton de Souza Ferreira, o Mano CD, pelos momentos de alegria que vivemos nas rodas e nas quadras de basquete de rua espalhadas pela cidade, por ter ficado do meu lado nas inúmeras brigas em que me envolvi. Um nome central é o de Weberson de Souza Ferreira, o Ebim, meu grande e único parceiro eterno de dança, você não sabe o quanto te considero irmão, desejo sempre o melhor para você, Hammer até o osso cara, incontáveis dias e noites juntos, dançando, rindo, brigando, apanhando, pegando as gatinhas, rachando, enfim, os melhores momentos de minha juventude foram ao seu lado super amigo.

Agradeço ainda por Mamede Aref, não só pela sua atuação histórica na dança de rua e no hip hop da cidade, mas por injetar em mim a vontade de dançar novamente, se não fosse você talvez eu não tivesse me envolvido tanto com a temática, amigo, aliado, as vezes injustiçado, revoltado, magoado e breaker até a alma. Somente uma frase o resume: "o poder da dança".

Juntamente com meu percurso acadêmico tive a oportunidade de conhecer e fazer parte da Família Nova York, da Banda Nova York, com certeza eu não conseguiri sem vocês. Muito obrigada Remington Gonçalves e sua inseparável esposa Marisa Morais, por me receberem e me fornecer emprego esporádico como *free lancer* nesse maravilhoso grupo, através da banda tenho mantido vivo a prática da dança em minha vida. Agradeço a todos, sem exceção: Rodrigo Marcel (Goela), Beto Rosa, Clênio Miller, Chely, Mércia Leal, Affonso Souza, Neto, Jamilson, Renatinho, Bily (Sr. Ailton), Fabio Baiano, Neilson, Ribamar, Raphael Nogueira (Fael). Um apertado abraço para vocês. Mas gostaria em especial de destacar José Aparecido, o Jas Gongalez, grande percussionista, pai de família, brincalhão, sempre com uma obra prima para nos alegrar. Rodrigo Duarte (Cabeça), saxofonista, mais conhecido como Beçinha, amigo

pra caralho. Diogo Machado, parceiro de serviço e de graduação, baixista talentoso, dedicado, esforçado. Lucio Flávio Ridgway pelos comentários únicos. Daniela Siabra Simão, companheira de dança, meio estabanada, divertida, tem sempre um assunto para contar, dificuldades mil essa garota superou, futura enfermeira. Marco Aurélio, o Rapa, figura inconfundível, o cara das ninfas, sem noção com esse rapaz, batalhador, nunca desiste. Hoje atua como fotógrafo profissional, proprietário do Stúdio Marcos Ribeiro de Fotografia. Meu ilustríssimo parceiro de dança Fabio Mayer, quantas risadas, quantas sinucas: "olha os cinqüentinha vindo"! É isso aí Fabinho, você é amigo forte cara. E para finalizar essa lista ele, Herbert Levy, o maior de todos os cantores, amigo de outras bandas, competente, ímpar, passou por diversas dificuldades, mas creio que hoje está colhendo o que semeou por grande parte de sua vida. Como eu sempre falo: você é o cara Herbert.

Partindo para o lado familiar agradeço à família Félix por acolher tão bem esse novo "agregado" que eu sou: João César Félix, Maria José França Félix, Matheus França Félix, meus cunhados Vivicius e Bruno Caetano Félix (esse cara merece respeito), união define essa galera que conheci através de meu amor Lillian Karla Félix, minha namorada, inconparável, insubstituível, parceira, amiga, companheira, amor e paixão juntos. É isso que você é minha delícia. Agradeço-lhe pela paciencia em meus momentos de stress, quero continuar a compartilhar meu dia-a-dia com você amore meu. Meu enteado Davi Félix, que apesar de não ser, o considero como meu terceiro filho, inteligência e honestidade são os seus lemas.

Dentro de casa tenho que agradecer à minha irmã Aline Guarato dos Santos, nossa! Quanta briga e amor marcou nossas vidas juntos, às vezes é meio chata, mas quase sempre com razão, uma pessoa linda, a mais bela de todas, super honesta, um exemplo de ser humano. Amo do fundo do meu coração ter você como irmão Nina. Ao seu lado encontro César Junio Eurípedes David, o Césinha do vôlei, um jogador meia boca, mas um parceiro e tanto, o que seria de nós sem o César quando estivemos presos? Lá estava ele, fazendo o *corre*, pau para toda obra, esse é o César. E para quem diz que "cunhado não é parente", o César é.

No topo da hierarquia está a responsável mor por tudo, Maria de Lourdes Guarato é o nome dela, minha mãe, minha mãe querida. Quantos problemas e dificuldades passamos juntos? Perco até a conta, sempre segurou a barra sozinha, um verdadeiro pãe como diria Mv Bill, mãe e pai em uma só pessoa. Guerreira, batalhadora, conquistadora, dona da razão, teimosa, tão amorosa, sempre tem um colo quentinho

para aquecer seus filhos em momentos de possíveis desamparos. Sempre tem um discurso, um conselho, uma lição para nos oferecer, sem cobrar nada. Carinho e atenção, só isso que ela quer. Mãe, te amo eternamente, no mais profundo grau de minha vida. Peço desculpas pelos instante em minha vida que traí seus ensinamentos. Eu sei, somente eu sei o quanto você ralou para nos criar, solitária, arrancava forças para estar sempre feliz ao nosso lado. E as quitandas, lembra? A cidade de Natal, minhas convulsões, apendicite, crises de nervos? Sempre, eu disse sempre, você esteve lá e de qualquer forma sempre estará. Espero conviver muitos e muitos anos com sua presença em minha vida, você é o pilar que me sustenta, pessoa da minha vida, minha principal referencia.

Para *fechar com chave de ouro* convoco Lucas Ribeiro Guarato e Gabriela Guarato da Silva, meus lindos e amáveis filhos, que somente com a vinda de vocês é que eu busquei modificar parte de meus hábitos. Lucas, apesar da conturbada gravidez e dos seu primeiro ano de vida, do pouco contato que tivemos nesse período, consegui desenvolver enorme apreço, amor, carinho, paixão por você, que tanto lembra minhas atitudes: ousado, teimoso, inteligente, malicioso, independente, mala demais. O papai te quer sempre bem, amo estar com você, pena que seu tempo e o meu sejam tão escassos, mas continuamos a encontrar brechas para nos ver e nos amar. Creio que futuramente teremos muito mais oportunidades de estarmos juntos.

Gabriela, fióti do papai, tanto sofrimento para permanecer viva, nasceu uma lutadora; humilde, simples, alegre e manhosa. Como eu amo você minha filha, amo muito, muito, muito minha princesa. Agradeço-te pelas histórias sem pé nem cabeça que me conta somente para chamar minha atenção, pela dedicação nos estudos. Sei de todas as privações que você e sua mãe hoje enfrentam e espero que um dia eu possa te fornecer o subsídio financeiro que eu não tive, dou tudo por você querida, você foi, e continua sendo, a minha luz no fim do túnel, é em você onde busco forças para acordar todas as manhãs e permanecer firme, simplesmente exista minha filha.

"Em todo caso, essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares: fundavam-se sobre sutilezas certamente não-formalizáveis, frequentemente nem sequer traduzidas em nível verbal; constituíam o patrimônio, e em parte unitário, em parte diversificado, de homens e mulheres pertencentes a todas as classes sociais. Um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência". (GINZBURG, Carlo. 1989)

"A GENTE DANÇA DO NOSSO JEITO": DANÇA DE RUA EM UBERLÂNDIA – 1970/2007.

RESUMO

Esse trabalho propõe-se a tornar público os resultados da pesquisa acerca da dança de rua na cidade de Uberlândia, tendo como corte cronológico o período compreendido entre a década de 1970 ao ano de 2007. Dentre os objetivos, investigamos os antecedentes da dança de rua em âmbito local, suas imbricações com outros ritmos e gêneros musicais nacionais e estrangeiros, a atuação artística e a experiência de integrantes dessa pratica cultural, bem como sua relação com os veículos de comunicação da cidade, acompanhando as tensões e conflitos envolvendo o processo de construção da cultura, valores e comportamentos urbanos.

Em termos metodológicos o trabalho tem sido sustentado pela seleção de artigos de jornais e Atas da Câmara Municipal de Uberlândia localizadas no Arquivo Público Municipal desta cidade, acervos particulares de sujeitos inseridos na dança de rua e de fitas de vídeo VHS, pela utilização da história oral enquanto memória e pelo diálogo com a bibliografia em torno da dança, da indústria cultural, cultura popular, cultura de massa, hip hop, apropriações e incorporações.

Com relação à discussão e resultados, enfatizo o levantamento de reflexões e possibilidades de investigação partindo da análise dos documentos, da localização dos sujeitos históricos e dos depoimentos orais. Assinalo também um amadurecimento acerca das discussões propostas pela bibliografia adotada, possibilitando uma melhor interpretação da mesma, assim como focalizamos locutores, ouvintes de rádio, consumidores, as experiências de dançarinos, b.boys e dançarinos de dança de rua em geral, rappers, dj's e grafiteiros, buscando uma melhor apreensão sobre a dança de rua em Uberlândia.

Palavras-chave: Dança de rua, cultura popular, valores compartilhados e incorporações.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

CAPÍTULO I

Ilustração 1: Capa do filme Nos embalos de sábado a noite.....51

Ilustração 2: Novela Dancing Days (Divulgação).....51

Ilustração 3: Capa do filme Nos tempos da brilhantina.....51

Ilustração 4: Capa do filme A Chorus Line.....62

Ilustração 5: Capa do Filme All That Jazz.....62

Ilustração 6: Capa do filme Brakdance.....68

Ilustração 7: Capa do Filme Beat Street.....68

Ilustração 8: Capa do filme Flashdance.....68

Ilustração 9: Capa do filme Os selvagens da noite.....68

Ilustrações 10 e 11: Fotografias da Turma Jazz de Rua de 1988.....87

Ilustração 12: Fotografia do grupos Os Intocáveis em 1990.....93

CAPÍTULO II

Ilustração 13: Turma Jazz de Rua no V Festival de Dança do Triângulo, 1991.....101

Ilustração 14: Fotografia do grupo Dança de Rua do Brasil, 1995.....135

CAPÍTULO III

Ilustração 15: Fotografia da Cia. de Dança Balé de Rua em 1998.....156

Ilustração 16: Fotografia da Cia. de Dança Balé de Rua em 2000.....167

Ilustração 17: Fotografia do B.boy Alanzinho.....179

Ilustração 18: Capa do filme Entre nessa dança.....192

Ilustração 19: Capa do filme No balanço do amor.....192

Ilustração 20: Fotografia da Cia. de Dança Os Intocáveis.....194

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....14

CAPÍTULO 1 – NADA SE CRIA, TUDO SE COPIA, TUDO SE MIXA.

1.1 – A dança de rua e os estudos culturais.....28

1.1.1 – Uma forma popular de se dançar.....35

1.1.2 – Desvendando a dança de rua.....39

1.1.3 – Dança de Rua: como se houvesse uma origem.....48

1.2 – Da discoteque ao funk-jazz.....50

1.3 – Olha a breakdance aí gente.....63

1.4 – Dança de rua e periferia.....73

1.5 – O poder público local como um possível parceiro.....84

1.6 – Um circuito alternativo: o house.....91

CAPÍTULO II – O FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO ENQUANTO ESPAÇO DE SONHO E DESILUSÃO.....96

2.1 – O aparecimento de uma nova modalidade: Jazz de Rua.....103

2.2 – 1995. O maior Festival de todos os tempos.....111

2.3 – Influências dos Festivais.....114

2.4 – Histórias que os festivais não contam.....124

2.5 – De volta a 1995.....131

2.6 – 1996, a coisa começa a desandar.....138

2.7 – Dois lados da moeda.....144

CAPÍTULO III – INOVAÇÕES QUE GLORIFICAM E INOVAÇÕES QUE CRUCIFICAM

3.1 – Dança de rua "bem feita".....147

3.2 – Vélox: Eu imito, mas não copio.....151

3.3 – Possibilidades alternativas de se dançar.....153

3.4 – A decadência dos Festivais.....168

3.5 – O caos na dança de rua uberlandense.....171

3.6 – Dança de rua já era, o negócio agora é hip hop.....175

3.7 – Uma dança para Deus?.....186

3.8 – Dança de rua hoje: uma possível injeção de ânimo.....190

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....196

FONTES.....199

BIBLIOGRAFIA.....207
ANEXOS.....210
Tabela 1: Alguns nomes de grupos de dança de rua de Uberlândia.....210
Tabela 2: Nomes de alguns praticantes e ex-praticantes de dança de rua.....212
Tabela 3: Nomes das Coreografias dos principais grupos analisados.....214
DVD contendo coreografias de dança de rua.....216

INTRODUÇÃO

Já se passaram mais de 13 anos que tive meu primeiro contato com a dança de rua, isso por volta de 1994. Nunca havia parado para prestar atenção à história dessa manifestação, eu não tinha nem idéia de seu contexto histórico, eu apenas dançava, "rachava" e me divertia com esse ambiente. No ano de 2003 ingressei nos cursos de história da Universidade Federal de Uberlândia, onde tive a oportunidade de pesquisar temáticas acerca da cultura popular, música, dança, meios de comunicação por intermédio da chamada história cultural, o que me moveu a optar pela difusão da dança de rua na cidade de Uberlândia. No entanto, iniciei minha pesquisa no ano de 2004 trabalhando especificamente com a temática referente à cultura hip hop no município de Uberlândia com a pesquisa intitulada: *O movimento hip hop em Uberlândia: dança, música e identidades urbanas – 1970/2000*[1], através do qual pude perceber a imensa e importante presença da dança de rua na vida dos sujeitos que o praticam; como detectado na pesquisa mencionada, o hip hop na localidade analisada é indissociável da dança de rua.

Tentando aprofundar discussões acerca da dança praticada na rua, obtive grande surpresa ao averiguar que não existe nenhum livro publicado a respeito do tema, sendo encontrado apenas uma monografia de final de curso defendida no ano de 2000[2]. Faltavam porém, trabalhos com análises aprofundadas dos jornais locais, com maior discussão teórica e desenvolvendo percepções sobre as mediações, as apropriações, os conflitos que permearam a própria formação da dança de rua na cidade de Uberlândia. Encontrava-se apenas um site relevante[3] na Rede Mundial de Computadores, a Internet, o qual foi construído pelo grupo mais renomado em tal modalidade no cenário nacional, o grupo *Dança de Rua do Brasil – Santos/SP*. Entretanto, os conteúdos ali obtidos são limitados, uma vez que divulgam apenas materiais referentes ao grupo em questão, negligenciando o papel histórico dos demais grupos de dança de rua, principalmente quando diz respeito à Uberlândia. Além de conter depoimentos contraditórios aos colhidos em Uberlândia, divergindo em datas e referências históricas. Existem, portanto, disparidades de opiniões relativas a definições de hip hop, dança de rua e street dance.

---

[1] - Pesquisa realizada entre agosto de 2004 á julho de 2007, sob orientação do Prof. Dr. Newton Dângelo e financiada pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

[2] - COSTA, Maria Cristina da Fonseca. **A resistência da dança de rua em Uberlândia**: rap e funk – 1980/1999. Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Monografia, 2000.

[3] - Disponível em: <www.dancaderua.com.br>. Acesso em: 16/11/2006.

A questão da dança de rua é narrada e comentada em todo Brasil, mas não desfruta de uma análise um pouco mais aprofundada, que busque fornecer uma sondagem mais completa sobre esta prática cultural. Nesse sentido, esta pesquisa busca examinar as obras dos grupos pelos seus pormenores, para distinguir quem as criaram, partindo de indícios imperceptíveis para a maioria[4], avaliando os resíduos, os dados marginais e negligenciados, para decifrar a realidade daqueles sujeitos. Com certeza ficaram diversas questões, fatos e particularidades sem análise, até porque a proposta do presente trabalho não é escrever A História da dança de rua em Uberlândia. O objetivo aqui é tentar desvendar a problemática acerca das transformações ocorridas na prática da dança de rua ao longo de sua existência na cidade. Isso inclui modificações estéticas referentes à dança em si, e alterações nas vidas de quem a pratica, nas necessidades e expectativas dos dançarinos de rua. Por isso, quando não me aprofundo em algumas questões, não se trata de menosprezo, mas sim de priorizar alguns acontecimentos e análises em detrimento de outras, o que não implica declarar que elas sejam desprovidas de merecimento analítico, muito pelo contrário.

Dentre minhas preocupações, assinalo a análise da cena artística periférica de Uberlândia, antes mesmo da dança de rua aparecer nesse espaço, bem como suas interlocuções com outros ritmos e gêneros, a vivência de integrantes da manifestação, dançarinos, artistas, locutores, ouvintes, rappers, Dj's, grafiteiros, o papel desempenhado pelas boates e danceterias locais, além das tensões e transformações ocorridas na sociedade uberlandense nesse período. Apresento dessa forma, reflexões que tenho desenvolvido junto ao Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular, Imagem e Som (POPULIS / UFU[5]) como subsídio teórico para a presente pesquisa. Quando tive contato com o texto de Burke e seu desabafo da vontade que gostaria de ver, de "saber sobre apresentações artísticas, mas o que sobrevive são textos"[6], logo pensei: eu tenho grande parte dessa documentação acerca de meu objeto, o que viabilizou maior e melhor ilustração do mesmo, captar indícios, contrapor versões.

Partindo da premissa que não existe história exterior e sem sujeitos, uma vez que são as ações humanas diretas ou indiretas, conscientes ou não, que a história busca compreender, penetrando com uma analise de duração, percebendo tais homens em seu

---

[4] - GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-180.

[5] - O núcleo, vinculado ao Instituto de História, é formado por professores, pesquisadores e alunos dos cursos de História, Música, Ciências Sociais, Letras e Artes Cênicas da UFU.

[6] - BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.91.

tempo de forma dinâmica. Daí provém as problemáticas históricas, o contínuo e a mudança, as rupturas e continuidades. Tomando a análise histórica enquanto constituinte de tensões e conflitos vividos em termos locais, torna-se necessário a seleção e incorporação de fontes históricas locais, tais como panfletos, manifestos, informativos, fotografias e vídeos de eventos; anúncios, notícias e reportagens de jornais ou revistas; textos e outras fontes disponíveis na Rede Mundial de Computadores (Internet); e demais iconografias ou documentos escritos que possam contribuir como recurso de pesquisa em História. O historiador lida com certa dependência em relação a pressupostos teóricos e metodológicos, o trabalho com arquivos, dados da realidade, com critérios de cientificidade devido às técnicas próprias da disciplina, diferenciando a produção de um historiador da de um literário convencional, como já nos alertou Roger Chartier[7].

Já em meados da década de 1980, deparei-me com outros documentos históricos, principalmente jornais, fotografias, vídeos e textos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal da cidade de Uberlândia, onde me deparei com uma ampla gama de fontes. Tive a oportunidade de contrapor as memórias institucionalizadas do mencionado órgão público aos relatos que tive acesso via entrevistas, conseguindo captar falhas em ambas, como omissões e distorções de acontecimentos. Esses documentos escritos surgem após a inserção da dança de rua no Festival de Dança do Triângulo (1987), isto é, quando a dança vinda das ruas passaram a apresentarem-se em um espaço criado para a dança clássica e voltada às academias de dança, que são freqüentadas pela camada dominante da sociedade uberlandense. Trata-se de um momento em que os dançarinos da periferia passam a transitar taticamente em outros espaços, como uma forma de explicitar sua existência.

Como procurei também analisar o acervo do Arquivo Público Municipal de Uberlândia, tive acesso à imprensa escrita local, principalmente jornais e Atas da Câmara Municipal. Destaco os jornais Correio do Triângulo e O Triângulo, posto que foram os principais meios de comunicação de massa local que os praticantes da dança de rua desfrutam para veicular informação. No entanto, a primeira matéria acerca da dança de rua somente surge 5 anos após a formação do primeiro grupo na cidade, coincidentemente com o período em que a dança de rua se insere no Festival de Dança do Triângulo e que passa a contar com a participação de um funcionário da Secretaria

---

[7] - CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 2002. p. 98.

Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia no ano de 1989. Importante ressaltar que os jornais não dispunham de dispositivos para interpretar a dança de rua, eles registram momentos e/ou acontecimentos do produto(dança de rua), deslocado do processo e não dispõem de informações detalhadas.

Documentos referentes às discussões políticas no município também são aqui utilizadas, a saber: Atas de reuniões da Câmara Municipal de Uberlândia em fins da década de 1970 e inicio de 1980, que juntamente com matérias nos jornais locais, me possibilitou perceber a existência de um discurso modernista para caracterizar a cidade de Uberlândia, os quais acompanho com um panorama geral nacional por meio da obra História da Vida Privada no Brasil[8] volume 4, tornando possível notar o grau de influencia do clima vivido no Brasil nesse período que é compartilhado com a classe dirigente da cidade mineira. Por outro lado, utilizo os mesmos documentos somados à depoimentos vivos, oferecidos por personagens que vivem em Uberlândia nesse período e um texto da professora pesquisadora Maria Clara Tomaz Machado[9] acerca das disparidades entre aquele discurso progressista e a realidade cotidiana da cidade. Nesse mesmo caminho busco contrapor trabalhos acadêmicos que estigmatizam o chamado governo Zaire Resende (1983-1988)[10] como incapaz de satisfazer as carências forjadas do discurso de democracia participativa, com falas dos praticantes de dança de rua nesse período que encontraram em uma ação do poder público Municipal um dos principais incentivadores à pratica da dança de rua, o Projeto Circo.

Já da década de 1990 é impossível não falar no Festival de Dança do Triângulo, seu papel como motivador e frustrador de necessidades, as transformações geradas no âmbito desse evento, que culminou em inúmeras divergências entre os praticantes de dança de rua: a ascensão da Cia. De Dança Balé de Rua, a interlocução entre dança de rua e contemporânea, bem como a imensa e notável participação dos veículos de comunicação de massa que tanto atuou na manifestação, em diversos sentidos.

---

[8] - MELLO, João Manuel Cardoso de. & NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. (Coordenador Geral da coleção: Fernando A. Novais: org. Lilia Moritz Schawarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, V.4). p.559-659.

[9] - MACHADO, Maria Clara Tomaz. Muito Aquém do Paraíso: ordem, progresso e disciplina em Uberlândia. In: **Revista História e Perspectivas**: Poder local e representações coletivas. Uberlândia, UFU/Curso de História, nº 4, Jan./Jun., 1991. p.37-78.

[10] - ALVARENGA, Nízia Maria. Movimento popular, democracia participativa e poder político local: Uberlândia 1983/1988. IN: **Revista História e Perspectivas:** Poder local e representações *coletivas.* Uberlândia, UFU/Curso de História, nº 4, 1991. pp. 103-130; CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco & SANTOS, Carlos Meneses Sousa. Uberlândia nas linhas do enfrentamento: a democracia participativa nas páginas da imprensa. In: **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Nº. 33 – Número Especial de 2005 – Ano 18. Uberlândia: EDUFU, 2005. p.231-242.

Assim, dada sua importância e singularidade em termos locais, a pesquisa tem por interesse contribuir com a análise dos acervos de filmes e material impresso, do levantamento de novas fontes, em diálogo com pesquisas na área da cultura popular e suas interfaces com a indústria cultural, incorporando as leituras teóricas em torno dos embates existentes entre a cultura popular, cultura de massa, hip hop e as diferentes formas de incorporação das práticas e linguagens sociais, relacionando identidades, valores e comportamentos tipicamente urbanos.

Para tanto, a narrativa do texto busca privilegiar alguns grupos que tiveram ampla, significativas e acima de tudo estáveis produções de dança de rua, somada à autoridade, tendo em vista que o principal aqui não é a dança de rua, mas o jogo de relações de poder em que ela se insere. Os praticantes elegem seus próprios representantes, conferem-lhes autoridade[11] através de adesão, legitimam, produzem e aceitam alguns sujeitos como ícones. É comum ao contatar tais sujeitos as falas: "fale com o Mamede, fale com Fernando." Ou: "você já falou com o Joãozinho? E com o Chocolate?" Desta forma, notei em conversas que a autoridade é conferida pelos próprios praticantes a esses personagens, grande parte deles foram entrevistados. Eis o que me levou a selecionar os grupos Turma Jazz de Rua, Brilho Negro, Intocáveis, Balé de Rua e Vélox e não todos os criadores e participantes, além do que seria quase impossível, e não representaria maior grau de veracidade ao trabalho. Tendo estes grupos como articulados nas contradições, nas utilizações que os formam historicamente.

Por esse viés, busquei as versões de sujeitos que viveram em Uberlândia e praticaram dança de rua entre 1970 a 2007, através da explicitação de suas experiências – na época proprietários de boates e danceterias, trabalhadores, empregados ou não, dançarinos, ladrões, religiosos, coreógrafos, pais de família, mas acima de tudo dançarinos. Ainda hoje alguns desses sujeitos sociais preservam suas relações com a dança de rua e hip hop, casos de Carlos Aparecido da Silva (Carlim Grafiti), José Marciel Silva (Diarréia), Emerson Alves da Silva (Chorrá), Luciano Domingos Pereira (Bijú), Mamede Aref e Wesley da Rocha (o Chocolate) dois dos três fundadores do primeiro grupo de dança de rua da cidade, a *Turma Jazz de Rua*. Outros não mais fazem parte do movimento, mas falam com orgulho de sua participação no mesmo e alguns, mais jovens, que participaram do auge dessa manifestação artística urbana na década de

---

[11] - CERTEAU, Michel. **A cultura no plural.** (4º ed.). Campinas: Papirus, 2005. p.37-39.

1990. Outras pessoas podem ser surpreendidas, tais como profissionais liberais, vendedores, seguranças, pintores, agentes penitenciários, açougueiros, empresários, ou em lojas que comercializam roupas e Cd's no gênero como a Ketús de Reinaldo Tomé, localizada no bairro Santa Mônica e a C & Lândia dos irmãos Juarez e Gilmar (Candango) do grupo de rap cujo nome é *Original C* no início da av: Afonso Pena.

Isto posto, aquela escassez, e não falta completa, de fontes a respeito da dança de rua fora suprida pela oralidade, ou como diria Raphael Samuel pelos *documentos ambulantes*[12]. Aliás, a própria dança de rua é ensinada pela prática oral, não existe um manual de dança de rua, ela é carregada de histórias e contos sobre acontecimentos e dançarinos. Bem como os jornais surgem, a partir dessa oralidade, as matérias a seu respeito somente surgem por meio de narrativas fornecidas pelos próprios praticantes. Como a proposta do trabalho é de expor contrapontos, tecer uma trama que de conta dos múltiplos olhares, a localização de expoentes e a realização de entrevistas têm se mostrado como importante recurso metodológico, tendo em vista que busco refletir e dialogar com estudos que abarcam sua importância, complexidade e problemáticas. Por meio da obtenção e análise de depoimentos é possível ter acesso a uma diversidade de testemunhos, visões, por vezes conflituosas, acerca de determinado fato ocorrido, modos de pensar, de expressar a realidade, deixando perceptíveis as vontades, as necessidades, os anseios que os sujeitos têm guardados consigo.

Ao longo desse período apareceram inúmeras versões a respeito da origem da dança de rua na cidade, cada uma diferente da outra, o que possibilita múltiplas versões a respeito de tal manifestação. No entanto, com o decorrer da pesquisa, pude perceber que as histórias que ouvia durante grande parte de minha vida me forneciam um documento sem precedentes, pois é muito rico em informações, mas a questão que me incomodava era: o fato de eu estar inserido no em meu objeto de pesquisa antes mesmo do trabalho, não significa obter uma licença que me dê autoridade sobre o assunto, ao contrário, tornou o pesquisa mais árdua, difícil e trabalhosa, pois como trabalhar com tantas afirmações contraditórias? Como redigir um texto contradizendo meus amigos de infância, que na disputa pela memória omite fatos e inventam outros? Como entrevistar sujeitos que durante anos foram meus "inimigos" de dança? Como lidar com essas complexas fontes que lidam diretamente com a memória?

---

[12] - Cf.: SAMUEL, Raphael. História local e história oral. **REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA**. São Paulo: ANPUH / Marco Zero, v. 9, n. 19, set. 1989 / fev. 1990, p. 238.

Por isso é importante situar quem fala e para quem fala. Nas entrevistas eles falam para mim e para o público deles ao mesmo tempo. No texto eu busco falar para eles e para a academia, tendo a narrativa como meio que propicia a quem a escuta, entrar em contato com outros mundos, tecendo tênues relações, buscando perceber os devaneios da memória, pois eles oscilam em produção de tensões vivas de agitação. Compreendendo que tais questões surgiram de minha condição enquanto historiador, arraigado no tempo em que vivo, busquei informações que pudessem que auxiliar a lidar com tais documentos que respiram, repletos de significados, interesses, expectativas, medos. Nesse sentido, ao trabalhar com temáticas contemporâneas, penso ser fundamental a adoção de procedimentos específicos, uma vez que o historiador inserido e vivenciando o tempo de sua pesquisa, realizando uma História do Presente, compreendendo esse presente num raio cronológico de até 50 anos[13], em outras palavras, tornar-se-ia necessário refletir acerca do grau de interferência na pesquisa causada pela presença do historiador em seu tema de investigação, podendo esta ser intelectual, moral, afetiva, física, biológica, pois o pesquisador passa a lidar com uma nova concepção de pesquisa.

A análise parte do presente, mas não com o olhar de hoje, pois isto seria negar o olhar mais próximo para aqueles grupos, para tentar captar como eles eram, com seus objetivos próprios, sua complexidade de significados. A esse respeito, estudos realizados pelo Instituto de História do Tempo Presente (I.H.T.P) criado em 1978 são pertinentes. Mas será que pode o presente ser objeto da história? Ou deve ser deixado para os jornalistas? Uma vez que a análise histórica exige tempo de pesquisa, consulta à documentação? Jean-Pierre Rioux[14] esclarece que a história do presente surge como uma "necessidade social", de analisar um presente dinâmico, mundializado e plural. Essa seria a força motriz dos estudos dedicados ao presente, um "vibrato inacabado", feito com testemunhas vivas, dialogando com os meios de comunicação, utilizando as representações e cabendo ao historiador ter consciência de sua própria subjetividade, e ao mesmo tempo, tentar freá-la, utilizá-la na reflexão histórica.

A fonte oral, tal como toda fonte histórica, não se trata de uma prova da realidade, mas sim de uma contribuição para a busca de uma compreensão mais apurada. Por esse viés, as testemunhas devem ser provocadas pelo historiador. Quando

---

[13] - CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (org.). **Questões para a história do presente**. Bauru: Edusc, 1999. 136p.

[14] - RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente? In: CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (org.). **Questões para a história do presente**. Bauru: Edusc, 1999. p. 39-50.

os relatos da memória se tornam não só uma fonte para a história, mas sim insubstituível, faz-se necessário ressuscitar memórias esquecidas ou mudas. Os depoimentos de testemunhas vivas são fontes marcadas pelo presente, pois os fatos narrados, mesmo acontecidos no passado, partem do presente, no momento em que é realizada a entrevista, existindo uma relação intrínseca entre o entrevistador e a testemunha, e "cabe ao historiador reconstituir esse trabalho da memória da testemunha"[15], devendo ele ser cauteloso, pois as lembranças veiculam interesses, perspectivas, mitos, erros, afirmações.

Nessa perspectiva, algumas reflexões do italiano Alessandro Portelli em relação ao campo de investigação da História Oral são cruciais, ao conceber que os relatos ao mesmo tempo em que funcionam enquanto recurso de investigação pelo historiador, torna viva a versão de indivíduos que não tiveram a chance de expressarem-se ou de registrar suas histórias outrora, podendo assim, dar voz a fatos e acontecimentos até então desconhecidos.

> *...as fontes orais dão-nos informações sobre o povo iletrado ou grupos sociais cuja história é ou falha ou distorcida (...) entrevistas sempre revelam eventos desconhecidos de eventos conhecidos: elas sempre lançam nova luz sobre áreas inexploradas da vida diária das classes não hegemônica.* [16]

No entanto, a fonte oral não pode configurar-se como falta de demais fontes históricas, mas sim como uma opção de trabalho que o historiador pode ou não utilizar com o intuito de abranger sua análise. Corroborando com isso encontra-se a análise da Prof. Drª. Yara Khoury, fornecendo-me um instrumento importante ao conceber a compreensão do campo de constituição da memória como espaço de eternos conflitos, impossibilitando uma memória singular, única, pois diante a "disputa pela memória", algumas versões se sobrepõem a outras, tornando-se hegemônico, o que por sua vez não elimina as tensões, ou seja, as demais memórias permanecem em confronto com outras histórias, histórias que elegem e sugerem diferentes visões. Eis o problema da memória, ela não é única, mas sim plural, pois é produzida no âmbito social e coletivamente. Logo, toda memória é construída no coletivo, o que existe são leituras individuais, as

---

[15] - FRANK, Robert. Questões para as fontes do presente. IN: CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (orgs.). **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 113.

[16] - PORTELLI, Alessandro. O que faz a História oral diferente. **Projeto História,** São Paulo, (14), fev. 1997, p. 27 e 31.

quais partem de interesses, anseios, particulares que tendem a gerar díspares interpretações. [17]

Ao manusear essas fontes, pude perceber que, se temos uma manifestação cultural ou um movimento social como um terreno comum de experiências, não é o bastante para afirmar que as expectativas desta forma de manifestação sejam as mesmas, haja vista que os sujeitos a serem entrevistados expõem suas visões, contendo nelas suas intenções e posições em relação ao que lhes fora perguntado, elaborando eles suas próprias histórias, utilizando-se da subjetividade, construindo e atribuindo sentidos aos acontecimentos e à própria experiência, lembrando que as pessoas constroem diferentes destinos, possibilidades, sendo estas as mais diversas.

E esse é o ponto crucial de minha pesquisa, como os sujeitos dão significados a datas, eventos, fatos ocorridos, às vezes deturpando o ocorrido. Aqui reside outra questão central que Portelli examinou. Se um grupo foi formado em 1984 e as pessoas que o fundaram afirmam ter sido no ano de 1978, significa que eles não se identificam, ou não querem se identificar com a data oficial, aliás, a fonte oral está sempre carregada de experiências, subjetividade, dubiedade. Sendo o investigador o encarregado de analisar tais narrativas e organizá-las. Foram através dessas falas que pode perceber que o trajeto percorrido pela dança de rua local não está somente ligado aos eventos realizados em boates ou no Festival de Dança do Triângulo, os quais eram espaços que abarcavam grande número de público, que normalmente iam ao delírio com as apresentações, busco tentar resgatar, enfocar não só os espaços tidos como únicos para a divulgação da manifestação na cidade, mas sim locais como os fundos de casas, as praças, os encontros de break, as festas de bairro e principalmente a rua.

Volto a frisar, o objetivo da pesquisa não é analisar e produzir uma outra História ou "A" História, ao contrário, busco compreender e inserir modos compartilhados de vida, as disputas pela hegemonia através das narrativas orais, tentando abranger um pouco mais a investigação acerca da dança de rua e do hip hop em Uberlândia e não esgotar o assunto, o que é impossível, tendo em vista que as fontes orais são inesgotáveis, haja vista que cada discurso é único, nunca poderá ser narrado da mesma forma, pois os sujeitos organizam a memória e os fatos de acordo com sua

---

[17] - KHOURY, YARA Aun. Cultura e o sujeito na História. IN: FENELÓN, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Orgs.). **Muitas Memórias, Outras Histórias.** São Paulo: Editora, Olho D'Agua, 2004. p. 116-138.

inserção e seu papel no momento em que falam, as entrevistas estão sempre imbricadas pelo presente, pelo local de onde se fala e para quem se fala.

Nesse mesmo sentido encontra-se o fato de cortar as narrativas para inseri-las no texto final, o que é problemático. Creio que o historiador pode e deve fazer os cortes, mas com cautela para não deturpar o sentido da narrativa, lembrando que a responsabilidade sobre o texto é inteiramente de quem o escreve, neste caso o historiador. Penso que devemos construir um texto que fique próximo dos relatos colhidos, e sempre devemos incluir as perguntas realizadas para obter as respostas que iremos utilizar no texto, para que não cometamos o erro do anacronismo, correndo o risco de perder a noção de processo.

Assim, optei por adotar o método de encontrar verossimilhança entre fontes, atento ao grau de veracidade que pode ser atribuído a um determinado acontecimento, reforçado ao ser encontrado em vários documentos ou não detectando fontes que o contradissesse, o que também não implica se tratar da verdade. Isto posto, ao efetuar as citações, às vezes eu introduzo a pergunta que originou a resposta, quando de fato a fala diz respeito a uma interrogação ou quando coexistem falas divergentes ou que são opostas a outros documentos. Mas na grande a maioria das vezes eu convoco a fala de meus entrevistados no meio do texto como artifício para dar continuidade à narrativa, faço isso quando não me oponho às declarações dos sujeitos históricos e por não desfrutar de literatura e pesquisas aprofundadas que me auxiliasse na produção do presente trabalho.

O resultado das entrevistas é fruto da relação entre entrevistado e entrevistador, lembrando que é o historiador quem decide fazer a entrevista, trata-se de uma relação de proximidade. Ao realizar algumas entrevistas com perguntas prévias, percebi que não consegui obter grandes resultados, as respostas foram objetivas, em conseqüência das próprias perguntas. Decidi não elaborar roteiro para as entrevistas, foi quando os entrevistados passaram a falar mais e também a desviar o eixo da temática. Decidi então iniciar as entrevistas com a questão: "fale a respeito de sua experiência com a dança de rua e com o hip hop", buscando abranger a fala dos entrevistados e dar-lhes espaço para falar, quando as narrativas deslocavam-se por inteiro do tema proposto eu a reconduzia fazendo-lhes novas questões. Por vezes tais desvios proporcionaram-me ter acesso a informações inéditas. Assim pude obter informações acima do esperado, a tal ponto de faltar tempo e prática de minha parte para trabalhar todas as experiências, carências, anseios, expectativas ali contidas.

Mas uma questão que ainda não consegui desenvolver plenamente, diz respeito a um fenômeno que não encontrei obter informações escritas a seu respeito e não superei até o presente momento. Tal inquietação parte da curiosidade de ao realizar entrevistas com pessoas que eu tive convívio muito próximo durante anos e imerso na prática da dança de rua e do hip hop em Uberlândia, com amigos de infância, não consegui extrair depoimentos que fornecessem as informações que eu sabia que aquelas pessoas continham, em outras palavras, elas silenciaram-se, utilizando a frase: "cê tava lá, cê lembra, era daquele jeito lá". Isto é, estavam narrando um fato não para um desconhecido, ao contrário, formularam em suas memórias que eu havia presenciado quase os mesmos fatos que eles e que não havia sentido falar-me sobre algo que eu presenciei. Eu continuei a insistir: "Fais di conta queu não tava lá, como se cê tivesse contando pra um cara qualquer sobre sua história", e nada. O que já é uma constatação.

Quando busquei entrevistar sujeitos de grupos rivais ao que eu fazia parte, ou alguns que eu não conhecia o resultado foi outro. Contaram-me em detalhes suas vivências, suas experiências, suas vontades, suas frustrações com a dança de rua e com o hip hop, dialogaram com um leigo, ou com uma pessoa que eles julgam saber menos que eles, daí a resultado obtido. Estranho e fascinante esse contato com as testemunhas, cada um a sua maneira, mas para além da dificuldade de encontrar e realizar as entrevistas com esses expoentes da história da dança de rua e do hip hop em Uberlândia, devido a imprevistos, trabalho, doença, embriagues, medo, quase todos se dispuseram e narraram suas histórias nostalgicamente, o que é uma armadilha para o historiador, romanceando aquele tempo que não volta mais.

Tomando o ensinamento deixado por Bloch de buscar perceber não só o que os documentos dizem, mas também aquilo que eles deixam a estender, sem, no entanto, cometer anacronismo. Aliás, essa é a preocupação central da pesquisa. Por isso parti da análise de documentos diferentes, por vezes opostos, em outros momentos convergentes, como as falas orais dos sujeitos históricos, dos jornais, atas da Câmara Municipal de Uberlândia, documentos fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura, fotografias e áudios-visuais, para somente num segundo plano selecionar a referencia bibliográfica. Daí o convite de poucos autores para o diálogo ao longo do texto, elegi somente aqueles que creio possibilitarem uma reflexão pertinente e substancial para a pesquisa, incorporando as leituras teóricas em torno dos embates existentes entre a cultura popular, cultura de massa, hip hop e as diferentes formas de incorporação das

práticas e linguagens sociais, relacionando identidades, valores e comportamentos tipicamente urbanos.

É nessa perspectiva que destaco a importância do Alemão Walter Benjamin, que juntamente com T. W. Adorno, Herbert Marcuse, Max Horkheimer, formava a famosa Escola de Frankfurt, a qual se destacou por estudos que abarcam a sociedade capitalista e suas formas de dominação avançada a partir da década de 1910, sendo travados reflexões aprofundadas principalmente aos meios massivos de comunicação da época, como o rádio e cinema. Mas Benjamin divergia em alguns aspectos em relação aos companheiros, principalmente por defender que as novas formas técnicas de utilização da arte podem propiciar acesso de obras a pessoas mais pobres, partindo da constatação das experiências dos sujeitos que vivenciavam tais transformações no inicio do século XX. Dado esse panorama, busquei no filósofo Walter Benjamin o conceito de *experiência*[18], pois o teórico propõe pensar a realidade como descontínua, as relações sociais a partir da experiência, sendo este fruto da compreensão do processo histórico, da reconstrução de vivencias, possibilitado por meio do compartilhamento, da comunicação entre sujeitos, principalmente via oralidade. Desta forma refiro-me a experiência tanto para tratar dos conhecimentos compartilhados por aqueles praticantes de dança de rua em tanto em relação às suas vidas cotidianas, como acerca dos diálogos sobre a dança em si que passam a ser estabelecidos com o surgimento de outros grupos de dança de rua já em finais da década de 1980, tendo em vista que passa a coexistirem sujeitos de várias gerações numa temporalidade comum. Sendo que a forma de comunicação da experiência é a narração. Por esse viés a própria narrativa da pesquisa tem como princípio essas experiências, que também são narradas, pois foram eles que vivenciaram os fatos e que também os disseminaram e receberam experiências de outras pessoas.

Assim, no primeiro capítulo analiso a era discou e a ênfase dada ao funk pelas pessoas pertencentes à camadas populares da cidade, circunscritos ao ambiente das danceterias, especificamente da Buritti Chops, onde através dos concursos de funk os dançarinos passaram a competir. Também a atuação dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural por meio da televisão e do cinema forneceram elementos que apropriados e incorporados formaram uma nova dança, representada pela Turma Jazz de Rua, tendo origem como oscilação, reelaboração. As imbricações com o poder

---

[18] - BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza: In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. (10º ed.). São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas; v.1). p.114-119.

público local através da Secretaria Municipal de Cultura, com destaque para o Projeto Circo a importância das boates e dos bailes em bairros como espaços de divulgação e competição dessa dança que "é uma forma de falar que está vivo irmão". [19]

No segundo capítulo apresento a dança de rua e suas participações nos Festivais de Dança do Triângulo e como tal ação afetou a estética da dança de rua e a vida de seus praticantes, forjando expectativas e interesses naquelas pessoas. A competição como modelo atrativo, a clima vivido pelos praticantes, os significados compartilhados que davam vida e sentido à pratica da dança de rua, as brigas, conflitos, rachas, duelos, em busca de ser o melhor passa a ser o lema dos dançarinos, sonhos, viver de dança também compõem esse ambiente. Bem como a vinda do grupo de Santos, o Dança de Rua do Brasil e sua importância para a história da dança de rua na cidade de Uberlândia. A "esterilidade" em contraponto á criatividade, riqueza e diversidade de antes não deve, e não pode ser explicado apenas no interior da dança popular de rua, tornando necessário perceber suas interlocuções com os jurados, poder público, técnicas de dança, festivais, tal como as expectativas criadas inicialmente pela mídia e posteriormente pelos festivais vão sendo frustradas, mas não por estes, e sim pela própria realidade.

No terceiro e último capítulo me dediquei a explanar o processo de crise da dança de rua nos seus moldes que até então existiam. Para tanto analiso as contribuições do grupo Dança de Rua do Brasil ao ter seu estilo estabelecido como modelo no campo dos festivais, do próprio Festival de Dança do Triângulo que gradativamente vai perdendo status de alvo para os praticantes de dança de rua principalmente ao abandonar o caráter competitivo e a ascensão da Companhia de Dança Balé de Rua que ao burlar os códigos de identificação entre os praticantes de dança de rua flertando com a dança contemporânea se torna o estopim da crise da dança de rua na cidade, lembrando que essa defasagem da dança de rua em Uberlândia só fora percebido quando não mais existia grupos de peso que compunham aquela cena compartilhada. Os presságios da queda passaram despercebidos, as esperanças vão sendo frustradas, uma a uma. Por outro lado busco compreender como a manifestação popular e seus praticantes vão encontrando formas alternativas, principalmente por meio da breakdance, que faz com que a prática da dança de rua permaneça, mas de forma alterada, sempre utilizando palavras que ainda estão carregadas de força e os novos grupos que se dedicam à pratica

---

[19] - AREF, Mamede. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 06/06/2005.

da dança de rua, influenciados em grande medida pelos meios de comunicação e pela indústria cultural.

CAPÍTULO I
NADA SE CRIA, TUDO SE COPIA, TUDO SE MIXA.

1.1 – A dança de rua e os estudos culturais.

Os estudos que se inserem na perspectiva da *Nova História* nos anos de 1970 marcaram profundamente o produzir história das correntes adeptas tanto dos marxistas quanto daqueles vinculados aos Annales. No entanto, essa nova forma de estudar a realidade, principalmente o campo das *mentalidades*, passou a sofrer severas críticas ao alagar o campo de investigação, resultando no declínio das mentalidades. Mas seu refúgio se encontra na *História Cultural*, que utiliza os estudos mentais, porém negando o conceito de mentalidades, concebendo que os sujeitos sociais são as pessoas comuns, resgatando os conflitos sociais, além de focalizar a história como plural, tendo um mesmo fato diversas abordagens, o objeto de pesquisa, este passa a se tornar mais amplo, podendo o historiador se dedicar, por exemplo, ao estudo das mentalidades ou de um movimento social, posto que:

> *A História Cultural permite reconstruir o passado como objetivo de pesquisa, tentar atingir a percepção dos indivíduos no tempo, quais são seus valores, aspirações, modelos, ambições e temores.*[20]

Nesse sentido, estudos como os do italiano Carlo Ginzburg, do inglês Peter Burke, dos franceses Roger Chartier e Michel de Certeau são fundamentais no que concerne à temática da cultura popular e suas apropriações, transgressões culturais que a forjam no cotidiano de forma viva. Percebendo que o dia-a-dia é penetrado por diversas referencias e que as experiências são vividas e de alguma forma expressas, com o intuito de compreender essas variações, os conceitos de *prática* e de *representação* de Roger Chartier[21] são empregados, sendo que representação fora utilizada para verificar como ao longo do processo histórico foram se forjando diferentes e conflitantes formas que os grupos e dançarinos da dança de rua e do break tentam impor suas concepções de mundo, do que é a dança de rua e do que é hip hop para esses sujeitos, coexistindo inúmeras representações acerca disso, no sentido de uma construção feita do real, e não

---

[20] - PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (Coleção História & Reflexões). p. 71.
[21] - CHARTIER, Roger. **História Cultural:** entre práticas e representações. São Paulo: Difel, 1990.

a própria realidade, como as pessoas dão a ver um determinado assunto, tendo como referencia suas vivencias, crenças, hábitos, costumes, valores. No caso em questão trabalho com representações historicamente construídas por praticantes e estudiosos, isto é, existe uma historicidade diferenciada entre o hip hop e dança de rua que se quer e o que se tem. Tomo por prática o processo que historicamente gera sentido e constrói uma significação. Assim as noções de dança de rua são historicamente produzidas pelas práticas, pois a dança como prática corresponde á própria experiência dos sujeitos que a praticam, na articulação entre o mundo em que vivem e a dança que praticam. Práticas essas que produzem representações.

Carlo Ginzburg em sua obra *O queijo e os vermes*[22] emprega o conceito de *circularidade cultural* para analisar trocas culturais entre classes, o qual é alvo de um amplo debate no meio acadêmico. Realizo aqui uma defesa em prol dessa análise de Ginzburg, partindo do pressuposto de que o conceito de *circularidade cultural* instaurado pelo pesquisador se refere às influências possíveis entre manifestações e formas culturais distintas, inclusive entre classes, processos de transmissão que modificam o que foi apresentado. A crítica feita a Ginzburg parte da premissa de que o autor concebe as classes subalternas como fadadas a receber e modificar o que a cultura dominante lhes apresenta, ela apenas lida, *desvia* os significados segundo sua própria experiência vivenciada e adquirida através da oralidade[23]. Ao contrário dessa declaração de Martín-Barbero, minha leitura de Ginzburg passa pelo pressuposto de que ele partiu da obra do literato russo Bakhtin, que ao analisar o espaço da praça pública na Idade Média, principalmente em datas festivas como o carnaval, pode verificar a existência de um terreno comum, onde sujeitos dos mais diversos segmentos sociais daquela sociedade compartilhavam um mesmo espaço, numa relação de interlocução cultural ausente de hierarquia. O Próprio Rabelais, objeto de pesquisa de Bakhtin, incorporou em sua forma de escrita valores da cultura popular do período em que viveu. Daí a dificuldade em compreender as obras de Rabelais, os significados vividos e sentidos no âmbito da praça foram historicamente alterados, impossibilitando a percepção de seus escritos se não captarmos antes o ambiente compartilhado e permeado pelo popular em que Rabelais escreveu. Um erudito, intelectual, pertencente à camada dominante na Idade Média se apropriou e incorporou tamanhos elementos da cultura popular.

---

[22] - GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. (3° ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

[23] - MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. (2°. Ed.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p.109-110.

O conceito *circularidade* não se resume a circular, cíclico, em forma de arco, e o fato do objeto por ele pesquisado ser um moleiro pertencente às classes subalternas que tendo assimilado fatores tidos como dominantes em confronto à sua experiência cotidiana com a oralidade provocando uma sensação de que "as saíram da minha cabeça" (Menocchio), tenha provocado tais leituras que não conseguiram captar o objetivo do historiador italiano, que nada mais é do que voltar nossa atenção não ao que se recebe, mas sim em como se recebe. No entanto Ginzburg não estipula que somente um segmento social é receptor, em "O queijo e os vermes" coube a um representante das classes subalternas esse papel. Compreendo o conceito *circularidade cultural* como circulação, não necessariamente cíclica, e sim uma circulação no sentido de transitar, caminhar entre, no meio, nas bordas.

Respaldo minha posição na mesma obra de Ginzburg, quando no meio do texto ele aplica o conceito de *migrações culturais*[24]. Ora, migrar corresponde a sair e entrar, deslocar de um local para o outro. A palavra migração não especifica se é no sentido de interiorizar ou de exteriorizar, ela é ambígua. Tanto pode receber como pode fornecer elementos culturais, independentemente de sua origem ou criador seja de uma determinada classe, segmento, camada da sociedade, as migrações fluem, transitam, são os sujeitos que vão provocar as diferenciações culturais ao se apropriarem e incorporarem tais fatores culturais migrantes de acordo com sua bagagem de via, interesses, crenças, costumes, hábitos que já o compõem.

Também intimo os teóricos ingleses que participaram do processo de revisar ou revisitar o marxismo em meados da década de 1950, entre eles destaco Raymond Williams, Edward Palmer Thompson e Stuart Hall, os quais me fornecem análises referentes à cultura popular, formas de dominação, incorporação, mediação, costumes, vivencias, dentre outros, discordando do marxismo determinista e acrescentando a experiência e a cultura, como práticas sociais, se perder de vista os conflitos de classe existentes da sociedade. No que cerne ao pensamento do crítico literato Williams, me apossei de algumas de suas reflexões contidas na obra *Marxismo e Literatura*[25], principalmente no que tange aos conceitos de "mediação", "incorporação", "hegemonia" e "estrutura de sentimento". Pois estes são peças-chave na minha investigação.

---

[24] - GINZBURG, Carlo, 1987. p.112.
[25] - WILLIANS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Tomo por mediação enquanto parte constituinte do processo de incorporação, ou seja, a mediação não se encontra entre uma coisa e outra, ela é uma dessas coisas, ela faz parte do processo, está dentro, interferindo, mediando interesses e realidades. Assim percebo a dança de rua como espaço de mediação, tal como também se configura como meio, através da dança de rua são mediados, construídos valores, hábitos, sonhos, crenças, distanciando a noção de cultura como um possível reflexo da realidade social ou econômica, ela não mais de limita à superestrutura, ao contrário, ela atua com tanta expressividade nas relações como as ações políticas e econômicas, além de carregar um elemento característico que é a subjetividade. Assim através da mediação os elementos culturais podem ou não conter certo grau de representação de fatores sociais e / ou econômicos.

Compreendendo por incorporação o processo pelo qual os sujeitos obsorvem, rejeitam, transformam e incorporam valores, hábitos diversificados, afastando a idéia de emissor / receptor, onde os sujeitos estariam fadados ou ao ato de emitir ou de receber. Assim trabalho com a idéia de que por meio de acréscimos e eliminações de significados que lhes são apresentados, as pessoas os modificam, a incorporação fornece sentido e direção às apropriações, as quais podem ser notadas nas vestimentas, condutas, passos e expectativas por intermédio de filmes, clips, novelas, festivais, instituições públicas, religiosas e Ongs.

Também a estrutura de sentimento foi aqui empregada, para ajudar a compreender certos comportamentos no tempo presente que dão sentido às práticas, pois se trata de uma relação engrenada de tensão e conflitos nos modos de sentir, de fazer sentido, perceber os valores e significados vividos e sentidos, analisando as relações entre elas e as crenças formais ou sistemáticas. Notando que assim como o processo histórico as estruturas de sentimento são forjadas, vividas e experimentadas num determinado período. Percebo isso em fins da década de 1980, onde alguns valores passam a ser compartilhados, vividos pelos praticantes, mas que ainda não carregavam um pleno significado em suas vidas em toda a cena da dança de rua na cidade. Isso acontece na primeira metade da década de 1990, quando os praticantes de dança de rua constroem valores e significados específicos, por vezes mal compreendidos, que geram uma rede de compartilhamento de significados, calcada nas brigas, estilos de dança, competição, vestimenta, musicalidade, criação de sonhos e expectativas.

Mas com certeza o conceito de Williams que mais me incomodou foi o de hegemonia. De acordo com o autor, tal nomenclatura abarca práticas dominantes e

contra-hegemônicas, as quais podem ser emergentes ou residuais, sendo que toda hegemonia é forjada num processo vivido. Desta forma concebo o cenário situo a dança de rua como prática contra-hegemônica emergente, tanto na década de 1980 em oposição à era discou veiculada pelos meios de comunicação em massa, quanto nos Festivais de Dança do Triângulo, o qual se apresenta como espaço estratégico de hegemonia das classes dominantes da vida no contexto citadino de Uberlândia, no qual a prática das danças clássicas e o jazz apresentam-se como dominantes e destinadas a sujeitos pertencentes a segmentos sociais que não o popular. Nesse sentido a dança de rua aparece como emergente, algo novo e inovador, exercendo pressões, transgredindo os padrões técnicos e sociais da "boa dança".

Tendo em vista que a função da hegemonia é de controlar ou incorporar práticas contra-hegemônicas, a dança de rua passa por um processo de incorporação no seio dos festivais, ao mesmo tempo em que exerce, ela sofre pressões – neste caso simbolizado pela discriminação e principalmente pelos especialistas que compõem o corpo de jurados do referido evento. Até que em 1995 este espaço de lutas consegue estabelecer limites para a prática da dança de ria, representada pelo predomínio da forma de dança do grupo Dança de Rua do Brasil. Trata-se de um processo em que prevalece um estilo de dança de rua que não mais se configura como emergente, ele passa a fazer parte do dominante. Eis dinamicidade do conceito, a hegemonia está sempre em construção, ela é sempre readequada, recriada e sofre constantes resistências que também são alteradas.

Segundo Raymond, o rompimento com o hegemônico pode causar isolamentos ou atividades diferenciadas. Aqui situo os grupos que não se adequaram ao modelo incorporado pelo hegemônico: a Turma Jazz de Rua como o segmento que passa a ser isolado e a Cia. De Dança Balé de Rua como o diferente, sendo que este se caracteriza como um *suposto emergente*, possuindo novos valores e significados, o inovador e aquele como residual ancorado no passado, posto que o residual se relaciona com o dominante de forma alternativa ou oposta. Pontuo o Balé de Rua após 1998 como suposto emergente pelo fato de possuir um discurso que aparentemente caminha na contramão do hegemônico estabelecido nos festivais, mas que passa a trabalhar com valores e significados que são compartilhados por esse mesmo hegemônico, ele passa ser novo para os praticantes de dança de rua, mas não para o cenário dominante da dança no país. Enquanto o Jazz de Rua passa a buscar cada vez mais as referencias tradicionais da dança de rua, rompendo, distanciando e sendo rejeitado pela hegemonia.

Investigando análises teórico-metodológicas, percebi que de acordo com novas inquietações, os pesquisadores forjam novas maneiras que possam fornecer subsídios à compreensão de seus trabalhos, assim é que surgem novos referenciais para pesquisas, ou seja, a complexidade do objeto em junção à falta de referenciais teórico-metodológicos que possam fornecer sustentabilidade à pesquisa, leva o pesquisador a buscar formas, conceitos, métodos diferentes dos usuais. A teoria nada mais é do que um instrumento que tem por objetivo solucionar problemas, um processo inacabado, de descobertas constantes.

Partindo dessa constatação, me aproprio aqui do conceito de hegemonia empregado por Raymond Williams para estabelecer o de *sub-hegemonia*. Encorajado pela afirmação de Williams de que existem várias hegemonias, mas sempre com uma hegemonia dominante, o conceito de sub-hegemonia parte do pressuposto da coexistência de elementos dominantes, residuais e emergentes no interior de uma determinada manifestação, neste caso específico a dança de rua, construída a partir de uma hierarquização de grupos que atuam historicamente nessa mesma manifestação, semelhante à relação de domínio e subordinação na qual a idéia de hegemonia atua.

Assim, tenho como premissa inicial a constatação de formas dominantes, que exercem poder, em manifestações específicas. No caso da dança de rua, durante a década de 1980 é perceptível uma hegemonia em seu interior, calcada no estilo do grupo Turma Jazz de Rua, representada pelo predomínio desse grupo no seio dessa prática, pelas vitórias em concursos, pela tietagem, a *babação de ovo*, da idolatria de seus membros, pela força que esse grupo, através de seu estilo, atuou em relação aos demais grupos e estilos da época, chegando ao ponto de não participar em determinadas competições, realizando apenas intervenções como grupo convidado e não raro seus integrantes compunham a banca de avaliadores.

Nesse cenário a forma de se dançar dominante exerceu enorme pressão e limites sobre os demais grupos da cidade, o que não excluiu o aparecimento de práticas contra-sub-hegemônicas, uma espécie de sub-emergente, como foi o caso dos Intocáveis, Brilho Negro e os grupos que adotaram o kool ou smurf como estilo. No entanto, essa sub-hegemonia não dispõe de estruturas institucionais, políticas, econômicas que possam alicerçar seu status de dominante, quem lhe confere esse título são os próprios participantes e praticantes que se encontram imersos na mesma prática e vivenciam o processo, que compartilham o reconhecimento, além do que no interior das manifestações o que, geralmente, diferencia o dominante do emergente, é o estilo e o

carisma, uma forma singular que os identificam, que fazem suas praticas terem mais significância diante os demais. A principal diferença entre hegemonia e sub-hegemonia é que quando outro grupo ou segmento ameaça esse domínio sub-hegemônico, ele não necessariamente incorporará significados e valores desse outro grupo que aparece como sub-emergente, o que pode acarretar na perda da sub-hegemonia, que tal como a hegemonia, está em constante formação, alterando e sendo alterada, mas seu predomínio é menos rígido, mais flexível.

Uma fator importante dessa sub-hegemonia é que ela não está isenta do processo mais amplo, ela se relaciona diretamente com ações culturais que representam a hegemonia. Nesse campo de relações as práticas sub-hegemônicas aparecem como emergentes ou residuais, pois se trata de um outro ambiente de disputas e tensões sociais e compartilhadas. Daí então as pressões e limites forjadas entre hegemonia e emergente interferem na elaboração de práticas hierarquicamente sub-hegemônicas no seio da própria manifestação. Isso porque o dominante no interior de uma prática social, cultural, política, econômica ao se configurar como emergente ou residual nas relações com a hegemonia, ele pode sofrer alterações, limitações, que fazem com que ele perca características que até então o estruturava como sub-hegemônico. Lembrando sempre que se trata de relações mutáveis, dinâmicas.

Como não existe, pelo ao menos não consegui encontrar, literatura ou trabalhos acadêmicos significativos realizados acerca da temática da dança de rua, optei em adotar obras de autores renomados no cenário da dança no Brasil, sendo eles: Helena Katz em seu trabalho a respeito da dança no Brasil[26], onde apresenta as dificuldades em se produzir dança em um país que não prioriza a cultura, mas que mesmo assim não impede a proliferação de tal prática, Klauss Vianna[27] contribuiu imensamente na definição da técnica em dança enquanto uma organização de um conhecimento a respeito do corpo na dança, sendo que tal técnica tem que possuir significação para quem executa, possibilitando compreender como em alguns momentos os dançarinos de dança de rua não se reconhece em algumas técnicas acadêmicas. Antônio José Faro com seu panorama mundial da dança, um verdadeiro "geralzão"[28] . Lembrando que todos esses três autores fizeram parte do Festival de Dança do Triângulo.

---

[26] - KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA, 1994.
[27] - KLAUSS, Vianna. **A dança**. (2º ed.). São Paulo: Siciliano, 1991.
[28] - FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. (4º ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

No entanto, tais obras contêm análises restritas às danças clássicas, normalmente fazem um panorama geral da dança no país articulando-a com grupos e companhias de dança renomadas no cenário nacional, o máximo de espaço aberto para novas experimentações em dança se limita a trabalhos de dança moderna e dança contemporânea, mas sempre vinculadas às técnicas acadêmicas. Sempre que me referir a técnicas acadêmicas, estarei me referindo às regras de movimentação espacial e gestual vinculadas ao seio das academias de dança e arraigadas em passos pré-estabelecidos como o *pas de deux* (dança a dois), *pointe* (dançar na ponta dos pés), *Demi-pointes* (meia ponta), *entrechat* (salto em que os pés se cruzam no ar mais de uma vez, rapidamente), *Tour en l'air* (giro em torno de si mesmo), *Air, en l'* (movimento feito no ar, dentre outros inúmeros termos que designam essas técnicas).

Mas o trabalho específico sobre dança que mais contribuiu foi o de Mônica Dantas[29] com seu belíssimo trabalho acerca da dança enquanto movimentos, focando o corpo dançante e suas possíveis modulações, limitações, sempre relacionadas à vida das pessoas que a pratica. Sendo que a principal colaboração foram as reflexões em torno da técnica, improviso e a necessidade de se perceber o cotidiano na dança. Também nesse sentido encontrei as análises de Maria Antonieta Antonacci em seu texto: *Corpos sem fronteira*[30] onde apresenta as movimentações corporais como meio de se comunicar, fazendo com que os corpos dialoguem com seus espectadores, formando um *corpo comunitário*.

1.1.1 – Uma forma popular de se dançar.

Percebo a dança de rua como cultura popular. Tal afirmação parte da premissa de que a cultura popular contém característica do povo e possui elementos que a distancia da cultura dominante, a dança de rua sempre atua em contraponto à estética da dança acadêmica. A intenção de conceber a dança de rua como uma manifestação popular surgi do embate de uma possível autenticidade pura que caracterizaria a dança de rua, apresentada por Marcelo Castilho Avellar: "para mim é uma coisa muito clara, na hora que você saiu do seu espaço de significado social autentico e foi parar no teatro, você eliminou a dança de rua do processo, certo?"[31]. Marcelo toma a dança de rua como estática, localizada, perceptível e rotulada, pois ao se retirar a dança de rua de seu espaço original, deslocando-a para um novo espaço, como o palco italiano dos festivais,

---

[29] - DANTAS, Mônica. **Dança:** o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
[30] - ANTONACCI, Maria Antonieta. **Corpos sem fronteiras**. IN: Projeto História: São Paulo, PUC/SP, (25), dez. 2002, pp.145-180.
[31] - AVELLAR, Marcelo Castilho. **Entrevista**. FREITAS, Vanilton Alves. Belo Horizonte, 10/04/2007.

começa a emergir certos padrões que são alienígenas aquela originalidade das ruas. Assim para Avellar a dança de rua em festivais e em trabalhos de dança contemporânea pode até ajudar a preservar o original, mas é uma coisa distinta. Para o jornalista é preciso "pensar na dança de rua como fato folclórico", como espontaneidade, funcionalidade, autenticidade, tradição, puro.

> *A dança de rua se transforma ao ser exposta a um outro tipo de espaço, um outro tipo de público, o contato com um outro tipo de artista. E se transformou, se contaminou, perdeu a pureza né![32]*

Com certeza a dança de rua se transformou e continua a ser modificada constantemente, a questão é que não existe essa pureza, a dança de rua nunca foi nem nuca será única, pois o popular não reside em sua suposta autonomia ou beleza, mas sim em sua capacidade de representar um modo de vida. Nesse sentido os estudos realizados por Certeau ao focar o cotidiano são imprescindíveis, tendo o popular como forma de reorganizar os modelos "aceitos", privilegiando alguns elementos e eliminando outros. Ou seja, a cultura popular "ela se forma essencialmente em 'artes de fazer isto ou aquilo'"[33], formas de pensar e agir. Creio que não só a cultura popular como a cultura em si. Eis em que consiste a dificuldade que nós acadêmicos temos em estabelecer conceitos, pois estes nunca correspondem à magia e dinamicidade do processo histórico. Por mais fragmentado que seja o conceito, ele é generalizante, uma vez que o estabelecimento de um termo, fixa uma determinado momento, localizado em espaço e lugar especifico e que não atentem à realidade em processo constante.

Assim, não só o conceito de cultura popular como todos os demais não possuem uma origem. Seria muito prepotente querer buscar uma origem que respondesse a tudo, haja vista que os sujeitos sempre se relacionam, produzem e consomem, sempre utilizam e usam hábitos, práticas, valores em suas vidas. Tendo o meio social como dinâmico e em processo é perceber os conceitos como momentâneos, escritos em determinada época para referir-se a algo específico. Essa é a importância de Certeau a conceber as *artes de fazer* como essência para estudar as relações sociais, a variações contidas no processo, as diferenciações produzidas e como foram produzidas. Talvez assim possamos compreender e utilizar conceitos e não partindo dos conceitos, que são sempre históricos, muitas vezes deslocados, para aplicar às nossas pesquisas.

---

[32] - AVELLAR, Marcelo Castilho., 10/04/2007.
[33] - CERTEAU, Michel., 2005. p.42.

Em seu estudo, Peter Burke concebe o popular como "um sistema de valores compartilhados"[34], definindo o popular em relação ao que ele não é[35]. Isso é importantíssimo, mas somente contrapor práticas não basta. Verificar as diferenças entre o popular e outras manifestações é crucial, porém o popular detém elementos que o possibilita caracterizar, que viabiliza sua constatação, além do que os valores compartilhados são instáveis e relacionam-se com regras políticas, sociais, econômicas, culturais, gerando um deslocamento, uma mudança de foco na medida com que se depara com tais critérios.

Outra crítica apresentada ao trabalho de Burke é que sua definição de popular transmite uma aparência de harmonia, de compartilhamento, não expressando o conflito de classe[36], mesmo através de elementos comuns. Pois há conflitos também no seio do popular. Thompson me ofereceu a possibilidade de buscar perceber os usos costumeiros e os rompimentos nesses costumes, sendo que a cultura popular é formada por necessidades e expectativas que são variadas. Por isso os *pobres* não são iguais, e sim vários, diferentes entre si, não basta afirmar que o sujeito é pobre, é necessário falar se ele é uma criança, um jovem, adulto, idoso, se trabalha ou está desempregado, se estuda ou estudou, se rouba se trafica ou consome drogas, se é um mendigo. Com certeza o popular detém experiências diferentes das classes dominantes.

De qualquer forma, o popular existe, mas é dinâmico, modificável, deve ser compreendida em tempo e espaço específicos, ela carrega em si modos de vida que são variados. Assim a dança de rua se constitui como popular através dos costumes das festas em casas da vizinhança, de freqüentar o espaço de determinadas boates, na prática dos ensaios e apresentações públicas que historicamente elabora significados que propiciam às pessoas pobres uma ação de reconhecimento. A cultura popular se caracteriza através da construção histórica de costumes, mas esses costumes são diferentes no seio da cultura popular, como as diferentes práticas religiosas, as musicalidades, danças que geram conflitos, mas que possuem características que as aproximam. Posto isso acredito na viabilidade de falarmos em culturas populares, bem como na própria manifestação popular dança de rua coexistem diversas danças de rua.
Ilusão, esse é o termo empregado por Hall para se referi à concepção do popular como estanque, que não existe nem mesmo para os próprios praticantes. Para o inglês, o

---

[34] - BURKE, Peter., 1989.
[35] - Idem. p.76.
[36] - THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

popular se encontra estruturado em condições sociais e materiais de uma classe específica, a do povo, em relação de tensão com o "bloco do poder".[37] Dispõe de características de organização enraizadas nas práticas cotidianas do "Zé Ninguém", do "João da borracharia", no Mamede do Jazz de Rua, no Luizinho do Brilho Negro, no Biju dos Intocáveis, do "povo".

Nessa mesma perspectiva encontrei o trabalho acerca dos meios de comunicação de massa e indústria cultural, optei em utilizar a perspectiva de Martín-Barbero, que em seu texto *"Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia"* [38], nos lembra que ao invés de pensar a presença da Indústria Cultural enquanto a reprodução de bens culturais que provoca tanto uma modificação no sentido da arte, ao ser realizado uma fusão entre arte "inferior" (popular) e "superior" (erudita) transformando ambas em produtos destinados especificamente para o comércio, quanto uma extensão da racionalidade técnica para a cultura com o objetivo de dominação social, tornando-se a maior forma de manipulação do capitalismo avançado[39], isto é, é como se fôssemos enfeitiçados pelos produtos culturais de massa, podemos e devemos trabalhar com a perspectiva de perceber que os meios de comunicação de massa não podem ser tachados de vilões, mas o que passa a ser exigido é a análise aprofundada das suas apropriações e mediações, ou seja, a análise deve partir das mediações aos meios e não o contrário. É claro que Existem vários mediadores na dança de rua, os quais se encontram entre a dança e com o que elas se relacionam como eu, as entrevistas, jornais, vídeos, filmes, músicas, boates, festivais. Mas a dança de rua como cultura popular encontrou nos meios de comunicação de massa e nos festivais seus principais mediadores.

Foram através deles que o popular foi veiculado, o jazz, o break, principalmente com filmes e clips, ou seja, o popular está inserido no massivo, pois os meios de comunicação veiculam o popular, ou elementos que se tornem populares. Por isso temos que prestar atenção às relações de uso, como as pessoas das camadas populares se relacionam com esses elementos massivos, ou como já dizia Certeau, é importante o que se copia, mas mais importante ainda é como se utiliza o copiado. O consumidor cultural fabrica, ou seja, ele cria, inventa[40]. Isso se dá num jogo entre estratégia e tática, sendo

---

[37] - HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006. (Humanitas: 1° reimpressão revisada). p.241.

[38] - MARTÍN-BARBERO, Jesús., 2003.

[39] - ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. (Coleção Leitura; 51). São Paulo: Paz e Terra, 2002.

[40] - CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. v.1, 3° ed. Trad. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p.39.

esta as formas de atuar dominantes, sendo necessário ter poder para haver estratégia, enquanto aquela depende do tempo, não detém poder, aproveita a ocasião, consiste nos modos de utilizar as estratégias e como não dêem poder, atua em suas falhas. É isto que faz com que mesmo havendo uma ordem imposta, existe peculiaridade, criatividade.

Os meios de comunicação atuaram também como incentivadores de sonhos e fantasias, os quais se transformam em necessidade nessas pessoas, elas querem participar daquela realidade que não é a dela, os sujeitos interrompem a lógica, refazendo-a em função de suas expectativas, também como forma de sobrevivência no mundo real. Por isso a necessidade de perceber as táticas contidas nas práticas, pois as apropriações geram diferenciações nos usos, o processo de assimilação produz re-significações. Daí a importância da análise dos usos, que provocam deslocamentos no foco dos meios para a produção do popular, pois como nos lembra Hall, a indústria não impõe tudo, os sujeitos não são tolos, mas também não resistem a tudo. Geralmente tem que existir o que Martín-Barbero chama de *Matriz Cultural*, que é aquilo que permanece, que já existia antes e que possibilita haver essa incorporação, como por exemplo, o jazz acadêmico na época dos festivais, que foram assimilados por já existir uma prática semelhante de dança, o jazz de rua. É nesse cenário entre mixers de referencias que se encontra a dança de rua uberlandense, que mesmo tendo influências iniciais veiculadas pela grande mídia adquiriu uma linguagem própria. Os dançarinos de dança de rua transitam estrategicamente. Assim, se trabalharmos uma noção maniqueísta de que isso é dança de rua X aquilo que não é, há o risco de perdermos de vista o rico e complexo processo que forma e transforma a dança de rua.

A partir desse encontro com pensamentos que nos revelam indagações a respeito das relações sócio-culturais de artistas, publico e mídia, é possível perceber que existem peculiaridades instigantes no seio do movimento hip hop e da dança de rua, aumentando nossa intenção de compreender questões relativas à apropriação local de manifestações culturais estrangeiras, e suas inserções em Uberlândia / MG entre ao anos de 1970 a 2007.

1.1.2 – Desvendando a dança de rua.

Em diferentes momentos e de formas específicas, as obras dançantes recebem diferentes significados. Essa é a definição possível de dança de rua. Esse termo dança de rua é generalizante e ao se fixar definições generalizantes, estamos desprezando várias significações vividas e vivas, transformadas ativamente em relações sociais, por isso é importante não cristalizar os conceitos. Essa é a constatação inicial, falar de uma dança

de rua é trair seus praticantes. O conceito de dança de rua reproduz o sistema ao qual ele pertence, aos festivais, deixando do lado de fora as histórias, praticas operações múltiplas que a compõem. A força da expressão carrega a capacidade de seu produtor, no entanto, negligencia aquilo que diz representar.

Para auxiliar nesse trabalho de historicização dos conceitos foi crucial a obra de Mikhail Bakhtin ao analisar como no decorrer do processo histórico o conceito de grotesco foi reelaborado, dificultando a compreensão das obras de Rabelais em *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*[41]. Partindo da percepção de pouca realização de leitura das obras de Rabelais, Mikhail evidencia que a formação artística e ideológica do tempo presente priorizou o drama e a tragédia e tendo uma visão romântica do popular como imutável. As obras de Rabelais adotadas por Bakhtin, são fundamentais da esfera pública, as praças como espaço de manifestações acompanhado pelo riso, pelo tempo da natureza e circular, realizando uma quebra de hierarquias, vendo o popular no sentido de agregar a todos.

O realismo grotesco de Rabelais é o corpo de rua, vinculado ao baixo material e corporal no qual o riso degrada e materializa, trabalha com um processo dúbio de vida e morte, juventude e velhice como natural. Contudo o processo histórico se encarregou de deturpar o sentido de grotesco, fazendo com que esse conceito perca sua característica periodizada, historicizada na Idade Média e renascimento, pois Rabelais trabalha com o riso ambíguo, marcado pelos pontos positivo e negativo, possuidor de uma força regeneradora. Já na concepção moderna de comicidade grotesca o riso é trabalhado enquanto sátira, destrutivo, negativo e separado da natureza. Essa concepção moderna contou com o apoio do romantismo no século XVIII, o qual passou a ter o grotesco como disforme, o que se afasta dos padrões vigentes. Bakhtin ressalta que é preciso compreender o espaço da praça, do popular como diverso e não estático, bem como o conceito de grotesco deve ser hitoricizado, pensado em seu próprio tempo e tendo o cultural por meio das relações sociais. O exercício historiográfico realizado por Bakhtin colabora para que seja realizada uma historicidade dos conceitos de hip hop e dança de rua na cidade de Uberlândia, pois verifiquei leituras e interpretações, novas concepções que tornam díspares os significados dessas manifestações culturais.

Detectei uma permanência enganadora de termos, os quais devem ser historicizados. No decorrer da pesquisa pude detectar díspares concepções do que seria

---

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

dança de rua, o que se apresenta como ponto central da má compreensão acerca da dança de rua na cidade de Uberlândia, tendo em vista que o conceito recebeu significados diferentes de tempos em tempos. O que impressiona é que no intervalo de mais ou menos 20 anos a palavra dança de rua acolheu no mínimo três significados diferentes para seus praticantes, sendo que o conceito dança de rua surge no inicio da década de 1990, sendo que o primeiro documento que utiliza a nomenclatura dança de rua é uma matéria num jornal local[42], quando a dança de rua já havia se inserido nos festivais. Tal definição pode ter partida dos jurados ou da mídia, mas não dos praticantes, que até então não definiam aquela forma nova de dança.

Mesmo não sendo os criadores do conceito, eles o incorporaram. São grandes os embates e tensões acerca da nomenclatura dança de rua, de início aparecem duas concepções: uma apresentada por aquelas pessoas que já praticavam dança de rua na cidade, mas que não haviam criado um nome específico para se auto-enquadrar. Quando o nome dança de rua aparece ele é utilizado para designar aquela forma de se dançar praticada por grupos como Brilho Negro, Turma Jazz de Rua, Ritmo Blue Dance, Smurf Dance, Ases da Dança, Dragões da Dança, Conexão do Jazz e todos aqueles grupos vindos das periferias da cidade e que dançavam ao som do funk, kool ou Miami. Por outro lado, o conceito surge para designar uma nova forma de se dançar na cidade, um modo gestual do corpo que foi embutido numa categoria específica, a qual foi amplamente utilizada nos festivais e jornais da cidade no início da década de 1990. Assim, apareceram grupos que praticavam danças, consideradas pelos grupos mencionados, distintas foram enquadrados nessa mesma categoria de dança de rua: de um lado os grupos que concentravam se nas boates centrais, que dançavam house, e tinham como maioria de seus integrantes sujeitos oriundos de famílias que dispunham de certo equilíbrio e estabilidade financeira. E de aqueles grupos forjados no chão de terra, no asfalto, nas praças, aqueles que conceberam a dança como um meio de *estar vivo*.

Isso se deu por volta de 95, quando os próprios praticantes passam a reivindicar o sentido do conceito, pois o conceito de dança de rua nos festivais ficou muito abrangente conglomerando estilos diferenciados de se dançar como o Jazz de Rua, Brilho Negro, Balé de Rua, Santos, Intocáveis, cada qual com suas particularidades, e alguns não enxergam outros como sendo parte da dança de rua. Desta forma, logo de

---

[42] - "Grupos de Dança ganham novo espaço na cidade". In: **Jornal Correio do Triângulo**. nº 15.703, 06/08/1991. p.11.

cara, o conceito de dança de rua veio para designar aquelas danças que não estavam dentro dos padrões acadêmicos, as que não seguiam os passos, musicalidade e movimentação das danças clássicas. A partir disto é possível entender porque o grupo Dança de Rua do Brasil enquadrou-se em tal definição, pois apesar de utilizar grande quantidade de movimentação e deslocamento espacial do jazz acadêmico, a musicalidade, a ordem de organização dessas referencias, o modo de dançar não é característico do jazz ensinado nas academias, aproximando mais da dança de rua. Mas com a rápida ascensão desse grupo no cenário nacional, passa existir um estereotipo do que seria dança de rua: Dança de rua passou a ser o modo como o grupo Dança de Rua do Brasil dançava, culminando num processo de padronização do estilo.

Por volta do ano de 1997, um grupo que até então era tido como de dança de rua, passa a receber críticas dos próprios praticantes da manifestação, o Balé de Rua. Ao longo dos anos que vão de 1997 à 2007 o Balé de Rua modifica sua forma de dançar, passa a inserir elementos do congado, folia de reis, samba, capoeira, mas continua afirmando que faz dança de rua, o que gera um conflito de definição dos conceito com as duas concepções anteriores, isso porque os membros do Balé de Rua "buscou fazer hoje, uma dança de rua brasileira"[43]. Como se a dança de rua feita pela Turma Jazz de Rua e pela Família Brilho Negro não fossem realizadas por brasileiros. Reside aqui uma ampliação do conceito de dança de rua pela Cia. De Dança Balé de Rua, pois a dança de rua praticada por eles passa a ser entendida como todas as manifestações que vem da rua.

Diante ampliação na definição do que é a dança de rua, emergem conflitos por parte dos próprios praticantes para designar o que de fato seria dança de rua. Alguns recorrem a nomear como a única dança de rua o break *old school* – que são os primeiros passos de break elaborados nos Estados Unidos e que hoje se encontram classificados – numa tentativa de se apegar a definições consolidadas, prontas, e que somente elas seriam as corretas, como declara o b.boy Bionicão: "dança de rua mesmo, a dança de rua original é o break de chão, essa é a dança de rua".[44] Os conceitos tomam definições diferentes com o passar dos anos, mas não exclui a prática e propagação do modelo anterior. Enquanto outros, preocupados com tamanhas modificações realizadas tento pelo grupo Dança de Rua do Brasil e principalmente pelo Balé de Rua iniciam um processo de resgate, onde a verdadeira dança de rua seria aquela praticada antes dos festivais. O

---

[43] - NARDUCHI, Fernando. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 09/01/2007.
[44] - SILVA, Cleber da. (B.boy Bionicão). **Entrevista.** GUARATO, Rafael. Uberlândia, 23/03/2006.

problema se encontra nessa a noção de resgate, que carrega consigo a impressão de que a dança der rua deixou de existir, enquanto ela se encontra transformada. A emergência de novos estilos de dança de rua não quer dizer um abandono do "autêntico" e sim uma interpretação proveniente de carências e expectativas cotidianas.

Assim os modelos de definição de dança de rua são estabelecidos em oposição a algo, como a exemplo: a Turma Jazz de Rua não era jazz de academia, assim como a dança de rua do grupo de Santos não era similar ao Jazz de Rua e Brilho Negro, bem como a dança de rua do grupo de Santos, Brilho Negro, Jazz de Rua não é a mesma coisa que a dança praticada atualmente pelo Balé de Rua. Essas tensões se enrigesseram principalmente pelas experimentações realizadas pelo Balé de Rua ao misturar dança contemporânea e dança de rua, gerando um produto onde as camadas populares que praticavam dança de rua não mais se identificavam. Compreendo por dança contemporânea qualquer forma de dança desvinculada a aspectos rígidos de técnica. É toda dança produzida com base no hoje, no nosso tempo, podendo ser utilizadas técnicas das mais variadas, não importando sua procedência ou estilo. A dança contemporânea abre espaço para criação, o novo é seu objetivo.

A dança de rua, apesar de possuir uma suposta amplitude de criação, ela se limita aos passos de jazz, funk e break, ela rompe com essa três formas de dança ao fundi-las em uma só dança, cada qual com seus passos pré-determinados, como são possíveis perceber na musicalidade de dança de rua, sempre era utilizado canções estrangeiras, o pudor era algo muito presente. É nesse sentido que a dança de rua é inovadora. Mas a dança contemporânea vai além, ela extrapola a fronteira do jazz, funk e break em movimentações, passos, musicalidade e pudor.

Como o objeto histórico dança de rua é móvel, o texto tenta acompanhar tal movimentação, compreender "os homens no tempo" como já disse Bloch[45], como meio de conhecer melhor as múltiplas, sobrecarregadas de controvérsias, discrepâncias num movimento de continuidade e mudança que produz a coexistência de várias danças de rua. A princípio a dança de rua não tinha caráter conservador, ao contrário, ela se caracterizava pela inovação, tanto é que não questionaram a "tradição" do grupo Dança de Rua do Brasil. Mas de 1995 em diante, quando entra em processo a perda de espaço e reconhecimento devido à predominância do estilo daquele grupo e posteriormente com o Balé de Rua, vários grupos realizaram um recuo assustador às "raízes". Isso

[45] - BLOCH, Marc. **Apologia da história ou ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

porque a cultura popular através da dança de rua é ora conservadora, ora progressista, e acordo com interesses específicos.

Isto posto, a dança de rua é um termo fantasioso, esteticamente viável, mas que não abarca as especificidades da dança de rua, mas nem por isso deve seu deixado de lado. Ele é valioso no que cerce à diferenciação de uma forma de dança gestada para além dos espaços institucionalizados, designa uma dança que não se enquadra como acadêmica. Mas que no seu interior convive inúmeras manifestações e cada uma destas com características próprias, é que gera os conflitos entre tais grupos, pois cada um dança de uma forma diferente, se auto-intitulando dança de rua, enquanto o outro, se realizar uma modificação um pouco diferenciada passa a não se enquadrar no conceito. Todo conceito tende a generalizar, o conceito de dança de rua não é diferente, entra em contraste com a própria prática, que é plural. O conceito de dança de rua recebe definições diferenciadas. É a forma de se relacionar com essa dança que forja seus significados no cotidiano, lembrando que a dança de rua mesmo aparentemente vivendo às margens da cidade, distante das decisões políticas e do poder, ela nunca esteve isenta das relações sociais e culturais da cidade. Ao oposto disso, ela se encontra vinculada à cidade, pressionando e sendo pressionada pela sociedade e pelo poder público local por meio de relações de dominação, que mesmo sem causar grandes rupturas, ela tenciona e ameniza essa relação. Mas uma coisa é inerente a todos eles, a dança de rua é menos abrangente que hip hop, mas é mais abrangente que o break, o qual é uma das possibilidades de dança de rua.

Já o termo *Street Dance* seria uma tradução para o vocabulário inglês, ele aparece pela primeira vez no ano de 1995[46], quando as informações sobre o hip hop são maiores e inicia um processo de percepção que boa parte daqueles movimentos incorporados pela dança de rua provinha dos Eua (Jazz, Funk e Break) e do discurso do grupo Dança de Rua do Brasil de que a dança de rua teria gênese norte americana. Não sei ao certo, ainda, se a nomenclatura Street Dance foi um reajuste dos festivais ou do grupo de dança de rua da cidade de Santos, pois ambos tratam a dança de rua como uma manifestação iniciada nos EUA. O que o presente trabalho tenta desconstruir. De qualquer forma a utilização de Street Dance, seria uma forma "sofisticada" de se dizer, dança de rua. Emprega mais nos espaços fechados das academias, onde após 1995 passa a existir aulas de dança de rua, quero dizer de street dance. Todo modo, o conceito de

---

[46] - "O fenômeno street dance consolida-se como arte". In: **Jornal Correio do Triângulo** / Revista. Nº.: 16.907, 02/07/1995. p. 17.

street dance em Uberlândia nunca foi bem recebido, ele é alienígena à dança de rua de Uberlândia, jogado inteiramente de fora, causou certo embaraço nos praticantes da dança de rua.

Outro termo que recebeu inúmeras representações é o hip hop, devido suas imbricações com a dança de rua na cidade. Uma afirmação que me chamou a atenção foi a de Candango, que vindo de Brasília, onde já havia tido contato com o hip hop, principalmente o break, não compreendeu de imediato o que a galera de Uberlândia percebia como hip hop, porque "aqui já tinha muito grupo de dança, certo. Os cara falava que era hip hop, mas nem sabia o que era hip hop, na verdade era grupo de dança, né. Os cara fazia umas dança maluca ali, tinha vários grupos."[47] O hip hop enquanto prática cultural teve sua origem e expansão nos grandes centros urbanos industrializados, os quais geram locais e condições propícias ao surgimento de manifestações artísticas de cunho contestatório, como é o caso da periferia.

Com o desenrolar da pesquisa anterior chamou-nos atenção a problemática acerca do significado do hip hop para seus praticantes, coexistindo diferentes e conflituosas representações sobre a sua manifestação na cidade de Uberlândia, tornando necessário reflexões relativas à instituição do conceito de hip hop, suas trajetórias ao longo dos anos, mudanças e transformações, rupturas e continuidades. Partindo do pressuposto de que toda re-significação é histórica, notamos significações diferenciadas.

Ao analisar as leituras, as interpretações, as novas concepções, percebemos uma mudança gradual no significado de "hip hop" e "break" para seus praticantes na sociedade uberlandense desde o início da década de 1980 até o tempo presente. O processo de assimilação do hip hop realizado pela mediação da dança de rua em Uberlândia, gerou em alguns sujeitos uma representação do hip hop enquanto parte de uma prática maior, a dança de rua é indissociável dela, sendo que a nomenclatura hip hop passou a significar uma dança cujos movimentos teriam de ser realizados com mais força, bem definidos, travados, que na verdade são passos de poppin' e lockin', mas acima de tudo dançar com garra, com vontade, como podemos perceber na fala de Diamante:

> *Hip hop e dança de rua pra mim não tem diferença nenhuma, eu sô da época que dança era o conjunto, dança de rua, hip hop, não era*

---

[47] - MACHADO, Gilmar Gomes Machado. (Candango / Original C). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 19/07/2005.

> *essa coisa toda de hip hop é grafiti, é Dj, é isso, é aquilo, é poesia (...) vamo treiná hip hop? Então vamo dança travado né![48]*

No entanto encontramos uma significação do que seria hip hop que me despertou a atenção, por mesclar ambas as definições até então analisadas. Segundo o b.boy, rapper, e grafiteiro Samuel da Silva a dança de rua pode ser hip hop, só que para isso não deve incorporar técnicas acadêmicas, no sentido estrito da palavra. Ao contrário, a dança deve permanecer na rua, sendo praticada com emoção, identificação, amor, criatividade e força, deve ser diferente de tudo, e não tendo preocupações com aspectos técnicos como, por exemplo: postura, ponta de pé, giro com eixo, os quais são movimentos pertencentes ao jazz acadêmico e da dança clássica, que foram e ainda são utilizados por grupos de dança de rua, mas com um detalhe: não deve haver preocupações técnicas. Esse seria para Samuel, um hip hop verdadeiro, uma vez que parte da espontaneidade. Posto isto, para o sujeito em questão, diversos grupos, principalmente após a inserção nos Festivais de Dança, passaram a dedicar-se cada vez mais ao aperfeiçoamento técnico, cursando jazz e balé em academias da cidade, perdendo assim a essência do verdadeiro hip hop, em suas próprias palavras: "perdeu o que era de rua, pra mim deixou de ser hip hop ali."[49]

O mesmo Samuel declara que existe em Uberlândia um outro hip hop, que, aliás, foi e ainda é praticado por aqueles que não quiseram ou não conseguiram se adequar aos movimentos acadêmicos adotados cada vez mais pelos grupos de dança de rua da cidade. Aqueles passaram a dedicar-se à pratica do que chamam de movimentos de chão, que são os movimentos do break que por aqui ficaram conhecidos pelos nomes: moinho de vento, aero-flay ou fler, giro de cabeça ou giro de coco, sapateado, pião japonês, dentre outros.

A partir na segunda metade da década de 1990 é que alguns poucos praticantes reforçam a versão que chamo de hegemônica do hip hop[50], e referem-se aos quatro elementos constitutivos, como no depoimento a seguir: "encontro de hip hop, então hip hop é o que? Quatro elemento. Então se vai ter um encontro de hip hop, então vamo

---

[48] - SANTOS, Valdinei Silva dos. (Dinei / Diamante). **Entrevista.** GUARATO, Rafael. Uberlândia, 14/05/2005.

[49] - SILVA, Samuel da. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 16/05/2006.

[50] - GUARATO, Rafael. Você disse hip hop? Afinal, o que é hip hop? In: **Cadernos de Pesquisa do CDHIS:** Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Nº. 33 – Número Especial de 2005 – Ano 18. Uberlândia: EDUFU, 2005. p.223-230.

fazê ó, break, grafiti, entendeu? Mc é... u Dj."[51] De acordo com essa linha predominante de pensamento, a cultura hip hop nada mais é que um conjunto de quatro formas artísticas distintas, diferentes, porém convergentes, chamadas de elementos, sendo eles: o Mc, o Break, o DJ e o Grafite. Eis a peculiaridade do hip hop: uma cultura *mix*, sempre em movimento, apropriando e sendo apropriada constantemente. Tal forma hegemônica de conceber a manifestação cultural aqui analisada, não exclui outras e diferentes percepções acerca da mesma.

Buscando reter atenção com as descontinuidades das práticas culturais, com a pluralidade dos usos, onde alguns aspectos permanecem adaptados, outros não, percebemos um conflito de historicidade no conceito de hip hop e de dança de rua na cidade de Uberlândia, pois no processo histórico tratou de transformar os sentidos, tornando inviável uma definição plena, estereotipada e hegemônica do que seria o hip hop e dança de rua na cidade aqui analisada.

Entretanto, fruto da ênfase dada à dança na cidade de Uberlândia, tendo em vista que "aqui não tinha grupo de rap né! Tinha muito grupo de dança de rua" [52] os demais componentes em que se estrutura a cultura hip hop foram negligenciados até meados dos anos de 1990, que é tida como a década em que o hip hop passa a ser executado plenamente, em todos seus aspectos. Momento em que o rap produzido a nível nacional tendo se destacado em quanto uma musicalidade detentora de uma conduta crítica à sociedade desigual em que se vive. Logo, as bases rítmicas / sonoras dessa música não são propícias à prática do break, uma vez que o objetivo passa ser a transmissão de uma determinada mensagem através da própria música, priorizando as letras.

Um fato curioso é que a principio o rap e o próprio grupo musical Racionais Mc's, principal expoente do gênero no Brasil, foram rejeitados pelos ouvintes uberlandenses, que eram em sua grande maioria b.boys, os quais exigiam uma música "mais animada" que era chamada de *Miami* e possibilitava a execução de manobras de breakdance. A não aceitação do rap conhecido como engajado ou politizado perpassou a história do hip hop em Uberlândia, sendo que "na época do Flash, Black Chick, o pessoal tentou coloca um rap lá, ninguém curtia, a galera vaiava. Uma vez levei um disco dos Racionais pra passa e a galera não curtiu." [53]

---

[51] - SANTOS, Carlos Aparecido dos. (Carlim Grafiti). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 15/05/2006.
[52] - MACHADO, Gilmar Gomes. (CANDANGO), 19/07/2005
[53] - SANTOS, Valdinei Silva dos. (Dinei / Diamante), 14/05/2005.

Assim aparece o hip hop na cena uberlandense, pela mediação da dança de rua, tendo como principal objetivo a diversão, o lazer e a disputa. Somente em fins da década de 1980 e principalmente no inicio dos anos 90 é que os, até então, dançarinos, passaram a ter maior acesso aos discos de rappers nacionais, a novas técnicas utilizadas por Dj's, tal como novas manobras realizadas na arte do grafiti, ou seja, foi devido a um aumento significativo na recepção de informações a respeito do hip hop, que esse começou a estruturar-se e a tomar corpo na cidade. Assim, o presente trabalho não se trata de pensar a dança de rua, o jazz em si ou o hip hop em si, o olhar aqui está direcionado às vias e mediações culturais ali imbricadas.

Isto colocado, não busco fixar um conceito de dança de rua, tendo em vista que existem inúmeras definições, algumas aqui serão historicizadas com o intuito de tentar explicá-las, uma vez que tais conceitos são categorias construídas historicamente, porém imperativas, nomenclaturas criadas para designar formas distintas de manifestações culturais em um mesmo grupo, fechado, e capaz de instituir seu reconhecimento com o auxílio de um complexo sistema que confunde lazer, crítica social e arte. Por isso que as modificações ocorridas na dança de rua não são aqui tidas como progresso, evolução ou coisa parecida, são aqui percebias como transformações que foram vivenciadas ao longo do processo histórico, apropriações e incorporações que alteraram tal manifestação cultural, o fato de um grupo ou outro obter maior reconhecimento não lhe atribui, necessariamente, o fardo de possuir um estágio mais alto numa possível escala evolutiva da dança.

1.1.3 – Dança de Rua: como se houvesse uma origem.

Partindo de declarações fornecidas por sujeitos que interferiram na prática da dança de rua, pude perceber que a grande discussão entre os praticantes de dança de rua em Uberlândia consiste em estabelecer esta cidade como progenitora da dança de rua no Brasil e talvez no mundo. A partir da documentação disponível, estabeleci alguns fatos históricos no presente trabalho, os quais poderá ainda obter díspares interpretações. Ressalto que a dança de rua é um terreno perigoso e traiçoeiro para pessoas e pesquisadores que não buscam sua diversidade. A proposta aqui é fazer aflorar evidencias partindo de vestígios, marcas deixadas ma história, pelo ao menos algumas, que constituíram a dança de rua em Uberlândia, problematizando a relação causa-conseqüência de que tal prática cultural tenha surgido nos Estados Unidos e se propagado pelo mundo, ou seja, busco avaliar até que ponto a influencia norte-americana interferiu no surgimento e consolidação da dança de rua em Uberlândia.

É comum encontrar em declarações e textos simplificados a respeito da dança de rua uma espécie de consenso que consiste em afirmar que a dança de rua surgiu nos Estados Unidos da América, como a de Maria Cristina Costa, que segundo ela a dança de rua "ganhou forma definitiva no inicio dos anos 80 em Nova York, com o advento do break"[54], ou o viés ainda mais complicado apresentado pelo Dança de Rua do Brasil de que "as primeiras manifestações surgiram na época da grande crise econômica dos EUA, em 1929, quando os músicos e dançarinos que trabalhavam nos cabarés ficaram desempregados e foram para as ruas fazer seus shows."[55] Contrapondo essas afirmações, parto em defesa de que a dança de rua, nos moldes em que em aconteceu na cidade de Uberlândia, com a junção entre técnicas e formas diferentes de se dançar, não proveio dos EUA, ela surgiu aqui no Brasil e talvez, eu disse talvez, seus primeiros indícios apareceram na cidade mineira de Uberlândia. Declaro isso pelo fato de que a dança de rua foi inventada[56] nesta cidade, posto que não existisse nada semelhante àquela dança antes da Turma Jazz de Rua. O break de que fala Costa de fato experimentou um grande espaço midiático no inicio da década de 1980, mas a dança de rua não lida apenas com o break, bem como o viés apresentado pelo grupo de Santos não se baseia nos referenciais da dança de rua aqui praticada, no ano de 1929 não tinha o funk, nem o jazz em seus moldes das décadas de 1970/80 e muito menos o break. É claro que manifestações culturais de dança no espaço da rua com certeza são bem anteriores, porém não isso de que falo. Insisto que a dança de rua se trata de um termo que designa uma dança que mescla break, jazz e funk. Esses são os pilares em que se assenta a dança de rua, talvez possa existir uma ou outra experimentação além dessa estrutura, mas o que a configura como dança de rua é essa base: jazz, funk e break.

Talvez pelo fato da dança de rua de Uberlândia ter lidado com produtos culturais norte americanos, especificamente ligados dança e música, leva alguns sujeitos a afirmarem que a dança de rua surgiu nos Estados Unidos, teoria da qual descordo. O Funk, o Jazz e o Break sim, estes são formas de se dançar acompanhadas de uma determinada musicalidade específica que emergiram naquele território. Mas os usos feitos dessas três diferentes formas de se dançar ocorreu aqui no Brasil, na cidade de Uberlândia, estado de Minas Gerais. O que acontece é que como a turma da cidade mineira lida com elementos culturais estrangeiros, ela reforça essa suposta matriz, como

---

[54] - COSTA, Maria Cristina da Fonseca., 2000. p.3.
[55] - Disponível em: <www.dancaderua.com.br/historia.htm>. Acesso em: 16/11/2006.
[56] - CERTEAU, Michel., 1998.

é possivel perceber na intitulação de nomes dos grupos em inglês. Também as músicas são americanas em maioria esmagadora, mas isso se deve também porque eles não encontravam naquele período músicas nacionais que propiciassem um ritmo semelhante àquele desejado para a execução de seus novos passos. A dança de rua lida com referencias norte americanas, mas os usos que seus praticantes fizeram dessas influencias originou algo distinto. O foco aqui se encontra nas apropriações e incorporações, nos usos que se faz de referencias variadas, gerando por vezes resultados inovadores, esse é o caso da dança de rua.

Senhoras e senhores, vocês estão entrando no mundo mágico, fascinante, traiçoeiro, conflituoso, agressivo da dança de rua. Não criem expectativas, nem percam seu tempo buscando respostas no que irão ler, desfrutem desse alucinante ambiente de gestos e significados desorganizados, mas articulados segundo sua lógica própria. Tenham sempre em vista que a dança de rua não surgiu pronta e nem sempre foi da forma como se encontra hoje.

1.2 – Da discoteque ao funk-jazz.

Comecemos pelos fins da década de 1970[57], quando existiu na cidade de Uberlândia uma efervescência de dança, homens e mulheres, casados e solteiros, jovens e adultos, trabalhadores e desempregados, ricos e pobres, dançavam ao som de Barry White, Donna Summer, Bee Gees, encontrando-se em locais de grande concentração de jovens que saíam à noite para curtir e dançar. Esses espaços eram as festas em casas de amigos, parentes e / ou vizinhos e principalmente em danceterias noturnas da cidade, como as já inativas Boates Buriti e Casa da Calçada. Esse período ficou conhecido como *era discou*, momento em que casais, amigos, saiam para as baladas nas noites de sábado para azarar, encontrar jovens e dançar passos que eram mostrados pelos veículos de comunicação em massa como televisão e cinema, com destaque para a novela *Dancing Days (1978-1979)* da Rede Globo de televisão onde jovens superlotavam danceterias, exaltando a alegria, a diversão daquelas pessoas, com imagens muito coloridas, vestimentas inovadoras em movimento e com néon e também no filme *Nos embalos de Sábado a Noite*[58] em que um rapaz desdobra seu tempo entre o árduo trabalho numa loja de tintas e o estrelato nas pistas de dança das boates locais , *Grease:*

---

[57] - Período em que Uberlândia foi governado pelos Prefeitos: Renato de Freitas: (1974-1977) e Virgílio Galassi (1970-73) e (1978-82).

[58] - **Saturday Night Fever (Nos embalos de sábado a noite).** Direção: John Badham. EUA: Paramount Pictures, 1977. 1 filme VHS (114 min), son, color.

Nos tempos da brilhantina[59] com a história de um casal que passa vários momentos recheados de dança. A era discou formou um grande número de jovens dançantes, a aparição de um homem dançarino, com charme, conquistador na figura de Jhohn Travolta foi uma inovação no mundo jovem daquele período, as vestimentas, ser "descolado" perante os amigos tornaram-se o lema da juventude de então.



Capa do filme
Nos embalos de sábado a noite
(1977)



Novela Dancing Days.
(Divulgação)
(1979)



Capa do filme:
Nos tempos da brilhantina.
(1978)

Num período em que as classes dirigentes da cidade de Uberlândia compartilharam as transformações provenientes do rápido processo de modernização do Brasil, principalmente da região sudeste, incorporando novos valores, hábitos, desejos, necessidades forjadas nesse processo entre os anos de 1950 e 1979, em que a sociedade brasileira viveu um período de eufemismo, uma sensação de que o Brasil se tornaria rapidamente uma nação moderna, impulsionada pelas conquistas de Juscelino e aprofundada pelo discurso militar, construindo um histórico político / governamental a partir de então ancorado no pressuposto da "ordem e do progresso", buscando o desenvolvimento tecnológico e moralização de costumes, favorecimento a governos de caráter plutocrático, ou seja, comandados pelos detentores da riqueza.

Com o decorrer da segunda metade do século XX, a cidade passou a desempenhar um papel de destaque no cenário mineiro, refletindo o acompanhamento do município em relação às transformações ocorridas no meio urbano em todo país, impulsionado com o governo do então Presidente da República, Juscelino Kubtschek

[59] - **Grease: Nos tempos da brilhantina**. Diretor: Randal Kleiser. EUA: Paramount Pictures, 1978. 1 filme, VHS (110 min), son, color.

(1956-1960) com a promessa de seu projeto Nacional-Desenvolvimentista de fazer com que o país crescesse *50 anos em 5*. Com o término da construção da Brasília, que passou a ser então a capital nacional, e o aumento do número de rodovias que passara a cortar a cidade, Uberlândia ficou como principal ponto de entrecruzamento de regiões, tornando-a assim o local convergente da economia regional, baseada na compra e venda de mercadorias. Forja-se ma cidade um clima de modernização, um "espírito" de que a cidade acompanhava os passos largos rumo ao futuro. Ideário esse compartilhado e disseminado pela camada dominante na sociedade uberlandense, como podemos perceber nesse trecho retirado das Atas da Câmara Municipal de Uberlândia em fins da década de 1970, segundo a qual "Uberlândia é comprovadamente um pólo comercial, industrial e agropecuário e oferece cada vez mais aspectos de grande metrópole." [60].

De fato, deste momento em diante, Uberlândia começava a tornar-se uma cidade pólo da região do Triangulo Mineiro e com os projetos governamentais nas décadas de 60 e 70, ancorados pela política do "milagre" econômico do governo militar, passou a ter expressão a nível nacional. Tal discurso encontra respaldo em fatores que dão embasamento para o discurso progressista em Uberlândia como a Universidade, avenidas espaçosas e com vias marginais, arquitetura, estádio de futebol, clubes, cinemas, praças, restaurantes, teatro. Assim, apesar de ser considerado um país de capitalismo tardio[61], o Brasil incorporou rapidamente os novos hábitos de sociabilidades oferecidas pela rápida inserção de valores, produtos do capitalismo. Transformações nas vestimentas, alimentação, musicalidade, bijuterias, indústria farmacêutica, eletrodomésticos, surgimento de novas profissões.

Porém esses espaços não atingem como alvo toda a população existente na cidade, as pessoas de quem eu falo não tinham acesso a tais benefícios gerados pela cidade, encontrando formas alternativas de utilização desses espaços urbanos. A urbanização e a industrialização trouxeram consigo os problemas de uma cidade em crescimento, como o desemprego, favelas, violência, desigualdade social, e aumento no número de migrantes, crescendo a quantidade de residentes nas periferias de Uberlândia[62]. Tão presente são esses espaços que se contrapõem ao discurso dominante

---

[60] - DISCURSO URBANO. Uberlândia: **Ata da sexta sessão da 1° Reunião Ordinária de 1977**. Realizada em 26 de Setembro de 1977. Arquivo Municipal de Uberlândia.

[61] - MELLO, João Manuel Cardoso de. & NOVAIS, Fernando A., 1998.

[62] - Informações pertinentes poderão ser encontradas no trabalho: MOREIRA, Helvécio Domingos. **A formação e desenvolvimento dos bairros periféricos em Uberlândia.** Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Monografia, 1991; e também na em matérias publicadas pela imprensa local como: "Andarilho, um perigo em nossas estradas". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** N°. 12.829/Ano: XL,

na cidade, que os mesmos que os propagam, buscaram formas de lidarem com esse novo grande cenário de marginalização em Uberlândia, os quais perceberam "um surto migratório extraordinário de regiões próximas e mesmo de distantes estados, gerando a mão-de-obra ociosa, o subemprego, a marginalização coletiva e sobretudo o cinturão de favelamento"[63]

Perante essas condições, começaram a ser realizadas reivindicações em prol de melhorias das condições de vida, jovens, na sua grande maioria negros, marginalizados, mal vistos, pobres, assalariados, excluídos, estudantes e principalmente dançarinos, encontraram no âmbito da dança um espaço para criar esperanças de vida diante as incertezas provindas da realidade, gerando uma nova forma de expressão e de linguagem, a dança de rua.

> *Se de um lado a cidade é moralizadora, de ponta a ponta, pelo ideário burguês e aparece como ordeira (...) de outro, as recusas, os movimentos sociais organizados, as manifestações 'espontâneas' da população demonstram que essa sociedade não é tão harmoniosa e pacífica quanto quer a memória oficial.*[64]

Isso posto, entendemos o espaço urbano como conflituoso, permeado por tensões, as quais são representadas através de interesses diversos. Percebemos evidencias antagônicas entre o crescimento urbano e a falta de recursos capazes de propiciar condições mínimas aos moradores pobres, fazendo com que estes improvisassem formas de sobrevivência alternativas. As pessoas de quem eu falo não tinham acesso a tais benefícios gerados pela cidade, encontrando formas alternativas de utilização desses espaços urbanos.

A análise do crescimento de Uberlândia é propícia para perceber que a exclusão não é um reflexo do crescimento da cidade, as coisas não acontecem como se fosse uma escadinha onde as coisas acontecem degrau por degrau, ela foi, e ainda é, um dos fatores que acompanham o andar do espaço urbano, crescera juntamente com o desenvolvimento econômico da cidade, ela constitui e é constituinte desse processo. É importante ter isso em mente para poder compreender como as necessidades, anseios, carências, sonhos, esperanças são lançadas à todos, mas não são fornecidos os meios para que todos possa alcançá-los. Essa é a dinâmica da dança de rua, é aí que se

---

03/12/1976; "A prostituição e o direito primitivo". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** Nº. 12.244/Ano: XLI, 12/08/1977. p.7.

[63] - DISCURSO URBANO. Uberlândia, 26 de Setembro de 1977.

[64] - MACHADO, Maria Clara Tomaz., 1991. p. 38.

encontra o germe da dança de rua, a intenção de se inserir na sociedade, sentir-se como fazendo parte, como estar dentro, ter acesso.

A chamada era discou se apresenta como pratica massiva dominante nesse período, representa a musicalidade e dança que compõem uma hegemonia cultural então existente, atraiu um jovem público que enchia as casas noturnas da cidade, tornando-se um feixe mercantil lucrativo para os proprietários de danceterias, professores(as) de dança, gravadoras, lojas de discos do período não só em Uberlândia como em várias cidades e regiões do Brasil.[65] Nessa toada encontra-se a já extinta boate Buritti Chops, que nas noites de sábado abria seu espaço destinado-o a esse caloroso público ansioso para colocar em prática os passos, atitudes, gírias e vestimentas mediados pela televisão.

Mas por volta de 1979, o então proprietário da danceteria teve de lidar com uma invasão de crianças e jovens provenientes das camadas populares da sociedade uberlandense, os quais queriam entrar na danceteria, queriam dançar e paquerar, as vezes mesmo sem dinheiro para pagar nem mesmo o ingresso. O dono da Boate Buritti não queria a permanência daqueles jovens no local, por causa das roupas, do jeito de andar e conversar, em sua maioria negra, eram tidos como pessoas que manchavam a imagem da boate, mas a vontade de freqüentar um espaço para dançar e se sociabilizar daqueles jovens era maior e "chegou no ponto que ele não tinha jeito de não deixar mesmo, o cara chegava, pagava e tudo"[66], o antigo dono negociou a danceteria com o discotecário Jorge Dias Pires, mais conhecido como Jorge Som, que passou a comandar a boate, conciliando o não interesse do antigo proprietário em continuar com a boate com a vontade de Jorge em manter o espaço e abrir para todos freqüentarem.

A boate Buritti aparece como local privilegiado na disputa pela hegemonia[67], como aos sábados as músicas eram comercias, massivas, dominantes, tocava todo tipo de música e destinada a adultos e como a boate Buritti no comando de Jorge Som tinha como principal objetivo atingir os jovens, uma particularidade a partir de então dessa danceteria é que aos domingos, isso mesmo, aos domingos, ela passou a abrir as portas do salão para aquela clientela mais nova que não podiam freqüentar as noitadas de sábado, mas havia pessoas que iam à boate aos sábados e também nos domingos, só que eram poucas, pois a faixa etária das matinês variava entre os 09 aos 16 anos de idade, e era iniciado sua atividade às 15:00 horas e prolongando até as 22:00, tendo em vista que

---

[65] - KATZ. Helena. Discoteca, no embalo da noite. In: **Folha de São Paulo / Ilustrada**. 22/08/78.
[66] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som). **Entrevista.** Guarato, Rafael. Uberlândia, 08/01/2007.
[67] - WILLIANS, Raymond., 1979.

se tratava de crianças e jovens, o horário de funcionamento começava e terminava mais cedo para que os "baladeiros" de domingo a tarde pudessem ir embora e chegar às suas casas seguramente. Tal atividade era denominada de *mingau dançante* e tinha suas especificidades. Fora a baixa idade desse público, ele constituído em sua maioria por pessoas oriundas de famílias de baixa renda e a musicalidade também era diferenciada, uma influência do discotecário da boate, Jorge Som.

O foco aqui se encontra na musicalidade que rolava aos domingos, quando a programação da boate era voltada para essas crianças e jovens e ao segmento social que a maioria delas pertence. A curiosidade encontra-se no fato de que o som que tocava a tarde era predominantemente funk e soul – com muito poucas músicas de discou – canções que se tornaram hinos entre os que viveram essa época, artistas como Frankie Smith, Jean Knigth, Kc & The Sunshine Band, James Brown, Jimmy Bo Horne, Kool and the Gang, Barry White, Billy Paul, Earth Wind & Fire, Malcon Mclaren, Marvin Gaye, S.O.S Band, dentre outros, ditavam o ritmo gingado do funk que atraía e encantava as crianças e jovens nos mingaus dançante.

A intenção aqui de citar os cantores e grupos de funk e soul é porque "era o que tocava na boate, mas não era o que tocava em radio"[68], são canções específicas que não era possível ouvi-las no cenário musical uberlandense, somente na Buritti[69] era possível encontrar e satisfazer seus desejos daquele grupo de pessoas de ouvir e dançar os passinhos arrastadinhos do funk e soul, que aparecem como prática contra-hegemônica emergente. A obtenção de tais músicas alternativas à musicalidade jovem da época, que era predominantemente discou, também não era fácil, isso se tornou concreto através de um amigo de Jorge que morava na cidade de São Paulo[70], que se chama Julinho Mazzei, o qual tinha um programa de rádio chamado *Big Apple Show*, que era voltado à musicalidade black do período. Mazzei trabalhou em diversas rádios nacionais e internacionais, mas foi por meio da rádio *Antena 1* (Fm 94,7 S.P) que Jorge Som

---

[68] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som), 08/01/2007.

[69] - Consegui perceber que houve concursos musicais e dançantes relacionados ao funk em outros locais como na antiga Boate Chopão, conforme matéria da imprensa escrita local: "Primeira eliminatória do Festival de Música Funk". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** Nº. 12.930/Ano: XLIII. (capa). Só que esses eventos eram esporádicos, não dispunham de uma periodicidade fixa como foi o vaso de Boate Buritti.

[70] - Em fins da década de 1970 e inicio de 1980 a musicalidade black, respectivamente funk e soul, conquistaram espaço na cidade de São Paulo por meio da organização de bailes em casas de show destinados a tal gênero, pressionando e alcançando espaço na mídia local. Maiores informações a esse respeito poderão ser obtidas, dentre outras obras, em: ALVES, César. **Pergunte a quem conhece:** Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004; SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo:** música, etnicidade e experiência urbana. UNICAMP. Dissertação de Doutorado, 1998.

conseguia manter diálogo com Julinho e obter músicas que não eram encontradas sequer nas lojas de discos da cidade de Uberlândia, isso fez com que a boate Buritti criasse um diferencial em relação à demais danceterias da cidade,"o que tocava na minha boate ninguém mais ouvia, ninguém sabia o que qui era"[71], até mesmo o discotecário Jorge desconhecia a origem das músicas, pois muitas vinham sem capas, não carregando nenhuma referencia sequer, o que fez com que Jorge Som e seus amigos inventassem nomes e apelidos para tais canções.

Como o som que rolava aos domingos não circulava nos principais meio de comunicação como rádio e tv, nem mesmo nas demais casas noturnas da cidade, e sim somente no interior da referida danceteria, a boate Buritti Chops atraiu um público cativo, fiel e devotado. Aliás, essa é uma característica de todas as danceterias que se empenham em tocas músicas que tem pouca circulação comercial, uma vez que não é satisfeita a necessidade do sujeito de ouvir uma determinada canção ou comprar uma roupa "X", ele encontra outros meios para suprir suas carências, e como aparece nesse cenário um local que se dedicou a fornecer a um grupo de pessoas, músicas que elas não teriam outra forma de desfrutar, fez com que religiosamente os sujeitos peregrinassem todas as semanas até meados do bairro Brasil, especificamente na Av.: Floriano Peixoto nº.: 3283[72], ali sim, ali a coisa acontecia, ali o funk rolava.

Um detalhe interessante é que essa musicalidade atraía "a meninada mais pobre, a turminha mais de baixa renda"[73], composta por pessoas residentes principalmente das periferias da cidade que naquele período era, Tibery, Santa Mônica, Marta Helena, Bairro Brasil, Presidente Roosevelt. Eram jovens e crianças alijadas do processo de modernização pelo qual passara a cidade de Uberlândia, eles não desfrutaram das conquistas da grande cidade ordeira e progressista do interior de Minas Gerais, elas não freqüentavam teatros, bares centrais, restaurantes ou clubes, eles não dispunham de meios para tornarem-se um Travolta ou uma Sônia Braga, alguns estudavam, outros trabalhavam, mas todos dançavam, sem exceção, do menor ao maior.

De certa forma, esses *mingaus dançantes* podem ser visto como uma forma de curtir a balada, mas de uma forma diferente, aquelas crianças e jovens encontraram na musicalidade black, uma identificação que não fora possível com o discou, "essa galera

---

[71] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som)., 08/01/2007.
[72] - Esse é o endereço onde funcionava a boate Buritti Chops de 1979 à 1985. Hoje se encontra no local uma Concessionária Yamaha (Use Motos).
[73] - PIRES, Jorge Dias, 08/01/2007.

toda, negra, e também brancos porque na época não existia tantos" [74] não se viam em John Travolta, não usavam as roupas do Travolta, não tinham olhos claros. As incessantes imagens geradas pela televisão, as propagadas, filmes, novelas, lojas da cidade criaram um circuito que modelou aquela juventude, basta você comprar uma jaqueta de couro, colocar um óculo escuro, aprender alguns passinhos e pronto, você estava atualíssimo para o período. Mas como seria possível consumir uma jaqueta de couro de mal se conseguia pagar a entrada na boate? Como decorar os passinhos se no final da década de 1970 a televisão ainda não era tinha grande margem de venda para famílias em que o orçamento é mínimo? Assim a prática de ouvir e dançar funk podem ser vista como oposição a um modelo de vestir, andar e principalmente dançar projetado pela era discou. Assim o funk, e posteriormente o break, aparecem como formas de reação à era discou, à *discoteque*, pos valorizar as quebradas, as paradas rítmicas ocorridas durante a música, uma quebra de ritmo como afirmou José Carlos Gomes da Silva[75], mas principalmente pelo não reconhecimento nos artistas, nas vestimentas, na forma de vida, nas relações sociais da maioria dos adeptos ao discou. Já em seus primeiros moldes a dança de rua não é auto-explicativa, ela depende de influências externas a ela, para resistir tem que haver limites, que são colocados por outro.

Isto posto, a característica da boate Buritti é que seu público fora constituído por pessoas que iam lá para dançar e paquerar e como a danceteria era composta por dançarinos, todos queriam dançar no centro da pista de dança, para que todos pudessem vê-lo executar suas habilidades com o corpo. Notando essa batalha pelo centro das atenções, a forma encontrada para "organizar a boate" foi fazer uma roda de dança, que foi nomeada de "*Roda de Funk*", onde o próprio discotecário chama, nominalmente pelo microfone, os dançarinos para se exibirem no centro da roda, enquanto os demais batiam palmas, "ficava dançando o tempo todo, aquelas dançinhas que a gente fazia no quintal de casa, na varanda e tal"[76]. Essas rodas iniciaram em fins do ano de 1979 e possibilitaram um duelo, que logo desembocou em disputas indiretas, pois "ficava um querendo dançar mais que do outro"[77], permanecendo mais tempo no centro da roda ou querendo dançar mais vezes, Jorge teve a idéia de instituir uma competição declarada, dando inicio aos concursos de dança.

---

[74] - TEÓFILO, Jaltair Rodrigues. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 08/01/2007.
[75] - SILVA, José Carlos Gomes da., 1998. p.46.
[76] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 11/12/2006.
[77] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som), 08/01/2007.

"Eu via a turma, fui vendo a turma que dançava mais, aqueles que se sobressaiam aos outros e eu resolvi fazer um concurso de dança"[78], isso aconteceu mais ou menos no mês de março 1980 quando os mais destacados dançarinos de funk conquistaram a primeira oportunidade de demonstrar quem era o melhor, foi a realização do 1° Concurso de Funk. De inicio a participação nos concursos eram duplas e logo no primeiro concurso o evento teve uma boa aceitação e passou a ter uma periodicidade de 2 em 2 meses e as premiações concentravam-se em 1°, 2° e 3° lugares, sendo fornecido aos ganhadores objetos como: walkman, bolsas, tênis, artigos em geral que eram disponibilizados por lojas da cidade, sendo que os grupos que ficavam até 6° colocado recebiam medalhas. Posteriormente os praticantes foram aumentado e tiveram a quantidade de componentes, por grupo, limitada para 10 componentes pelo fato do espaço da boate ser pequeno. De imediato, os concursos possibilitaram duas coisas aos dançarinos: destaque e prêmios. Isso fez com que nesse período iniciasse uma série de transformações na forma de se dançar.

Com os concursos, os dançarinos passaram a se organizar para ensaiar os passos que seriam apresentados, criaram nomes para os grupos[79], faziam escolhas das músicas, preocupações que até então não faziam parte da dança daquelas pessoas, mas que a partir das competições elas começam a criar meios de destacarem-se, de ganhar, de ser o melhor. Em relação à música, passa a ter um trabalho de criação musical a partir da realização de montagens para as apresentações, as quais eram feitas pelo próprio Jorge Som, com a utilização de fitas de rolo e gilete, as quais eram cortadas e emendadas, produzindo assim uma mescla de músicas diferenciadas. De acordo com o discotecário, "no começo das músicas eles fazia música misturada com barulho de um som de uma música, com barulho de outra, repetia várias vezes"[80]. Alguns grupos realizaram os primeiros ensaios na própria boate durante a semana, em um terreno aos fundos da danceteria, sem música, apenas as pessoas, as músicas vinham de acordo com o andamento das coreografias, bem como foi também nesse período em que se faz uso de movimentos de capoeira nas coreografias, devido principalmente à atuação do Mestre Lacraia.

---

[78] - Ibidem.

[79] - Foram inúmeros grupos de funk que surgiram desse processo dos concursos, pude recolher nomes de alguns como: Star Dance, Bengala Show, Chick Show, Warriors, Os Boys da Geração 90, Show, Os Mascotes, Os Macanudos, Funk Music, com destaque para o Grupo Chick que era composto somente por mulheres.

[80] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som), 08/01/2007.

Segundo as pessoas que viveram essa época, já nos primeiros concursos havia brigas, mas não fisicas ou vias de fato, nos "dia de concurso era uma complicação danada, porque ninguém gostava de perder"[81]. Ora aqui reside um ponto crucial desses concursos, haja vista que os dançarinos passaram a se prepararem para as competições, passou a ser criado tempo semanal dedicado a ensaios, elaborava-se musicas com diferenciações, tudo isso para tentar ganhar o concurso, além de que "a gente dançava com amor"[82]. Desta forma, quando saía o resultado, eram poucos os premiados, causando chateação nos demais, que por algum tempo sentiam-se desanimados, mas que no outro concurso estavam novamente presentes na disputa bimestral.

Os concursos de tornaram tão populares na época que se tornaram alvo dos dançarinos, chegando ao ponto de haver uma preliminar, uma espécie de pré-seleção de grupos para concorrerem apenas os melhores, porque na Buritti Chops "quem não dançava bem pra concurso dançava melhor que todas as outras pessoas de todas as boates"[83] e o tempo disponível para as competições não era suficiente para a apresentação de todos os grupos que queriam participar. Mas não podemos perder de vista que tanto Isabel, Rose, Risomar, Simone, Capitão Caverna, Carmem, Silvana, Fabiana, quanto Zoca, Charles, Jaltair Rodrigues Teófilo, Éricson, Ivan, Paçoca, Wandinho, Adilson, Jorginho, Jaime (Baiano), André (Scoobydoo), Ismael Gomes da Silva, Wesley da Rocha, Ricardo, Mamede Aref, Ruquinho, Lacraia "estava mais envolvido mesmo em se divertir, tanto que a gente sabia curtir, nós íamos para rua para namorar mesmo e dançar"[84], essas são as premissas daquela turma, as transformações aqui apresentadas fazem parte desse processo de diversão de construção de um modo de viver e se relacionar mediado pela dança.

Em meados do ano de 1982 a referencia coreográfica dos grupos ainda era formada por passinhos que eles executavam nas próprias danceterias, os quais eram repetidos várias vezes, somente com a intervenção de um dos componentes, que ao fazer um sinal com um bastão, é que os demais membros do grupo trocavam de passo. Até que em 1983 com a junção de dois dançarinos que faziam parte de grupos de funk distintos, Wesley da Rocha (o Chocolate) e Ismael Gomes da Silva (o Branca de Neve), formando assim o grupo Os Mascotes e criando os passos marcados, que se trata de

---

[81] - Ibidem.
[82] - TEÓFILO, Jaltair Rodrigues, 08/01/2007.
[83] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som). Op. Cit., 08/01/2007.
[84] - TEÓFILO, Jaltair Rodrigues, 08/01/2007.

decorar movimentos e passos, através da contagem da quantidade de vezes que um determinado movimento teria de ser executado. O resultado dessa inovação foi que,

> *...quando a gente dançou rapaz, as pessoas ficaram encantadas porque não usavam esse tipo de marcação na época e os caras super respeitados da época, os cara veio quando terminou a apresentação nossa e falou: 'hó! Vocês já ganhou, vai dar vocês'. A gente achou que era meio aluguel (...) Porque os cara viu que era diferente. Aí que tava começando a surgir as idéias diferentes. Aí quando falou Os Mascotes em 1° gente não acreditou cara, tipo assim, já era o começo, e a gente chorou muito, demais e eu comecei a me dedicar mais e aí eu me aproximei do Branca de Neve, a gente começou a conversar, aí surgiu a possibilidade de montar um grupo de dança onde não tivesse vínculo com ninguém e que a gente fosse visar a pesquisa de dança.*[85]

Volta, pausa. Aqui é preciso uma análise desta fala. Quando Chocolate afirma que "as pessoas ficaram encantadas", temos que lembrar que se trata de um público formado por dançarinos, isto significa que os dançarinos de então aprovaram a inovação realizada pela dupla, culminando na premiação de 1° lugar, a modificação na estrutura de organização da dança rendeu frutos. Ora! Se a modificação foi bem aceita, porque não continuar? Sim! Esse foi a estratégia adotada por Branca de Neve e Chocolate. Daí a intenção de formar um grupo que visasse "a pesquisa em dança". É claro que não existia pesquisa sistemática de dança naquela época, as informações eram poucas, o acesso a elas era muito complicado, tudo que se sabia de dança até então viera por meio da televisão, que poucos tinham, e de ver outras pessoas dançarem.

A proposta estava lançada, sonho começa a se forjar, surge um nome, Turma Jazz de Rua, pronto. Temos a idéia e o nome do grupo, mas faltam pessoas para dançar, é quando surge o convite para um branco se associar à Chocolate e Branca de Neve, essa pessoa é Mamede Aref, isso por volta dos anos de 1983-1984. A fixação desse ano como marco de fundação da Turma Jazz de Rua é aqui reforçada pelo fato de que somente com a parceria entre essas três pessoas é que o grupo recebe uma característica inovadora, diferente de tudo feito até então em termos de dança. Mas faz-se necessário apresentar que existe uma versão de que o grupo pudera ter sido formado no ano de 1978, versão aqui não defendida, vamos aos fatos.

Mamede afirma que a Turma Jazz de Rua foi fundada no ano de *1978*. Ao interrogar Chocolate a esse respeito, obtive a seguinte resposta: "*Não. Isso não é*

---

[85] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate), 11/12/2006.

verdade." [86] De certo não há como afirmar uma data precisa a respeito do surgimento da Turma Jazz de Rua, pois encontrei dois depoimentos, dos fundadores do grupo[87], que divergem em conteúdo. Enquanto para Mamede Aref o grupo foi formado no ano de 1978, Wesley da Rocha afirma que foi por volta de 1984. Pois bem, para lidar com essa questão, tive que recorrer a outra fonte, e encontrei nas primeiras matérias em jornais escritos acerca da dança de rua em Uberlândia menções à Turma Jazz de Rua como tendo sido formada próximo ao ano de 1984[88]. Outro fator que impossibilita a defesa de 1978 é que nesse ano tanto Mamede, como Chocolate, tinham apenas 09 anos de idade e as referencias com as quais o Jazz de Rua trabalhou são, em sua grande maioria, posteriores a esse ano. Pode ser que ambos tenham iniciado suas experiências com a dança aos 08, 09 anos de idade sim, mas defender que a formação da Turma Jazz de Rua se deu em 1978 é inviável. Esses são os elementos me leva a crer que a versão de Chocolate se aproxima mais do que possa ter ocorrido. Mas o que realmente importa é que já no inicio da década de 1980 emerge em Uberlândia um grupo de dança popular incomum, que executam movimentos diferenciados das demais danças, a Turma Jazz de Rua.

Também próximo ao surgimento da Turma Jazz de Rua, também por volta do ano de 1984, encontra-se a formação do grupo Flash Black, ou melhor, Brilho Negro nos arredores do bairro Santa Mônica pelos amigos Renato José Felipe (Bolacha) e Cleuber de Oliveira Ranulfo (Cremoso) inspirados pelo então ascendente astro mundial da música pop Michael Jackson. A característica desse grupo até fins da década de 1980 será as coreografias adaptadas no ídolo norte americano, com destaque para Thriller, cuja coreografia obteve a 1° colocação durante 7 anos consecutivos em todos os concursos do qual o grupo participou.

Voltemos à Turma Jazz de Rua, pois, é ela que irá elaborar uma nova forma de dança. Formalizado a parceria, o grupo inicia os ensaios na porta das casas dos próprios componentes, em ruas de terra. Convidaram amigos do bairro, da boate para fazerem parte do grupo recém montado. A particularidade que esse grupo desenvolveu, deve-se às referencias com as quais tiveram, mas principalmente na forma de uso dessas

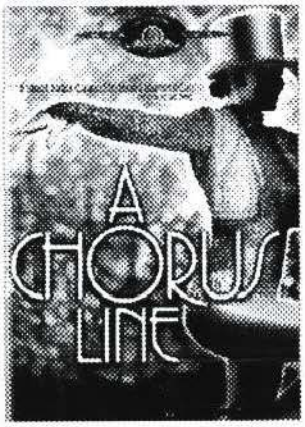
---

[86] - Ibidem.

[87] - O terceiro membro, Ismael Gomes da Silva, mais conhecido como Branca de Neve, referendado por todos os dançarinos de dança de rua de Uberlândia, diga-se de passagem, faleceu em um acidente de trânsito no ano de 1994.

[88] - "Dança urbana do 'Jazz de Rua' leva o popular ao Festival". In: **Correio de Domingo**. Ano: 0 , n° 39, 09/07/1989. P.3.; "O grupo Jazz de Rua se apresenta na UFU na semana que vem". In: **Correio do Triângulo** / Cultura , 11/05/1991 p.24.

referencias. Em primeiro plano destaca-se o jazz, uma dança americana que aqui no Brasil se instalou no ambiente das academias de dança, técnica, movimentos e deslocamentos próprios. A principal via de contato com tal forma de dança foi por meio do filmes como *All That Jazz*[89] de 1979, e posteriormente com o *Chorus Line*[90] de 1985, por se tratar de filmes que exibem atuações de dançarinos em musicais, nos quais a dança se torna parte central, com apresentações de coreografias que poderiam ser classificadas como modernas, com participações de bons bailarinos que utilizam técnicas acadêmicas, mas desprendendo-se do formato das grandes companhias de dança.



Capa do filme: A Chorus Line.
(1985)



Capa do Filme: All That Jazz.
(1979)

Essa referencia inicial de jazz passa a ser misturada com a dança que eles já conheciam, o funk e o soul, dando formato a algo que eles denominaram como Funk-Jazz e que foram comuns em diversos países no mundo, como França, Estados Unidos, Brasil, Espanha, e tem como característica uma dança desvinculada aos padrões estéticos acadêmicos, as experimentações eram realizadas sem muita preocupação com alongamentos, preparação, os passos era executados de forma crua, essa turma

> *(...) tentava fazer um jazz de academia sem freqüentar a academia, fazia um jazz de academia sem termos técnica clássica de jazz, que é a técnica do balé clássico, porém em nossos corpos né... corpos masculinos, é diferente uma mulher dançando e um homem dançando*

---

[89] - **All That Jazz**: Direção: Bob Fosse. EUA: Colômbia TriStar, 1979. 1 filme (123 min), VHS, son., color.

[90] - **Chorus Line**. Direção: Richard Attenborough. EUA: MGM/Columbia, 1985. 1 filme (113 min), VHS, son., color.

> *e a gente como não tinha técnica nenhuma, a gente fazia do jeito nosso.*[91]

Atenção redobrada, as referencias estão surgindo, novos passos são apropriados, mas de que forma? De acordo com Mamede, no processo de seleção e incorporação[92] dos passos, ele se modifica, transforma, altera sua forma apresentada, isso porque "a gente fazia do jeito nosso"[93], a vontade de dançar tal como os dançarinos profissionais se esbarrava diante a impossibilidade de freqüentar uma academia de dança. Isto posto eles criaram uma nova forma de se usar os passos do jazz acadêmico, associando elementos que já existiam como a postura, modo de andar, correr, falta de alongamento, há uma modificação realizada pelo processo de apropriação, o qual passou a ser incorporado e praticado na rua, sofrendo alterações, sendo recriado e dando origem ao Jazz de Rua.

1.3 – Olha a breakdance aí gente.

No início da década de 80 do século XX ocorreu uma explosão da breakdance[94] nos Estados Unidos, culminando em uma série de filmes e aparições de dançarinos vinculados ao break nos meios de comunicação de massa daquele país, mais precisamente a partir de 1982. No Brasil há aparições de filmes e clips de break já no ano de 1983 na cidade de São Paulo[95], onde os precursores do break no Brasil iniciaram suas atividades e deram continuidade do decorrer dos anos. Nesse processo a cidade de Uberlândia também teve à sua disposição algumas referencias de breakdance.

Em primeiro plano destaco o grupo Funk & Cia (1979), do qual pertencia Nelson Triunfo, um dos primeiros praticantes do funk no Brasil, que fez uma participação na abertura da telenovela *Partido Alto*[96] produzida e exibida pela Rede Globo no ano de 1984. Através da transmissão em rede nacional de dançarinos de funk que utilizavam passos de break, os dançarinos de Uberlândia, mais precisamente da Turma Jazz de Rua "copiava aquilo, a gente fazia igualzinho, porque até então a gente não tinha na cabeça nossa de criar movimentação (...) a gente copiava na tora mesmo,

---

[91] - AREF, Mamede., 06/06/2005.
[92] - WILLIANS, Raymond., 1979.
[93] - Ibidem.
[94] - Refere-se que é a forma característica de dança do movimento hip hop e que é dividida em três formas de dança, sendo elas: Poppin', Lockin' e B.boy. Esse "Boom" do break nos EUA se deve principalmente ao grande sucesso de Michael Jackson, cuja dança e corpo de bailarinos utilizam em peso movimentos de Poppin' e Lockin', como as famosas deslizadas e travadas.
[95] - ALVES, César. , 2004.
[96] - Partido Alto foi transmitida durante uns 6 meses no horário das 20:00 horas, escrita por Glória Perez e Aguinaldo Silva, foi dirigida por Roberto Talma, Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Luiz Antônio Piá e Helmar Sérgio.

tentava fazer igualzinho e ficava muito distante." [97] Ou seja, a dança inicial do grupo teve como âncora copiar algumas aparições de break intermediadas pela televisão. Emblemático perceber que mesmo com a tentativa de reproduzir os passos exibidos na telinha, quando eram executados pelos dançarinos locais, eles se modificavam, provocando uma distinção gerada pelo processo de apropriação. Isso se deve principalmente pelo fato de que os dançarinos da cidade já estavam acostumados a uma determinada forma de se dançar e ao inserir novos gestos, eles eram transpostos àqueles corpos que já detinham uma preparação de certa movimentação.

O modismo em torno da dança break produziu também alguns filmes, dos quais alguns foram exibidos no cinema em Uberlândia. Merece atenção a obra Breakin'[98], cuja tradução recebeu o nome: Breakdance: o Filme, no qual dois amigos que dançam break unem-se a uma dançarina de jazz para vencer rachas no interior de uma danceteria. Detalhe, no filme coexistem jazz e break, mas sempre sobrepostos, os dançarinos de break não executam passos de jazz, bem como a bailarina de jazz não realize manobras de break. Assim apesar de estarem dançando juntos, cada qual permanece com sua dança específica. Para além da dança, o filme breakdance também influenciou nas vestimentas, como calças de vinil, camisetas masculinas cortadas a altura do umbigo como usava Shabba-Doo, o Ozone do filme, lenços amarrados na cabeça, nas pernas, o duelo, a provocação, o desfecho, a forma de execução do poppin' feita por Boogaloo Shrimp, o Turbo no filme, prevalece até hoje na cidade.

Breakin' é aqui estabelecido como o marco para o surgimento da dança de rua em Uberlândia, em meados de 1984 o grupo Turma Jazz de Rua formata sua forma específica de dançar, que se caracteriza por mesclar funk, jazz e break, literalmente, uma verdadeira salada de movimentos e gestos que criaram uma estética peculiar, isso porque apesar de misturar essas três referencias principais, em momento algum é possível definir ou classificar a dança desse grupo nas modalidades jazz ou break, pois tanto um quanto o outro dispõem de técnicas específicas, passos básicos que devem ser executados para que possa ser realizado uma identificação e classificação. No caso do jazz, é preciso que o dançarino possua postura, coluna colocada, pernas esticadas, ponta de pé ao realizar os movimentos, para ser aceito e percebido como jazz. Já no caso do break, o sujeito deve dominar os chamados passos básicos da modalidade de break que

---

[97] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate), 11/12/2006

[98] - **Breakin'** (Breakdance: o filme). Direção: Joel Silberg. EUA: Entertainment Home de MGM, 1984. 1 filme (90 min), VHS, son, color.

ele deseja dançar, se for poppin' ele deve executar movimentos tipo Pop, Waving, Tutting, Toyman, Puppet, Snaking, se caso for fazer poppin' é essencial realizar passos como: Wrist Twirl, Pacing, Stop & Go, Scoobot, Point, The Lock, Five, Sneak, dentre outros mais e se for um b.boy não pode deixar de lado o Top Rock, Up Rock, Foot Work e inserir algum freeze ou power move[99].

Mas conhecer todos esses nomes, regras e técnicas estavam distintas daquelas pessoas, o acesso que elas tiveram a essa gama de informações foi por meio áudio-visual,

> *...quando o Breakdance foi pro cinema, quando passou pela primeira vez, eu sei que eu assisti umas 10 vezes, sessão atrás de sessão, eu ia direto porque eu ficava encantado e muitas pessoas, o filme rolando lá na tela e a gente lá no fundo tentando fazer alguma coisa, desesperado, louco e não sabia como fazer.*[100]

Não vinha um manual de dança acompanhando os filmes, clips e aparições de dança na tv, os dançarinos não dispunham de pessoas para ensiná-los, seus professores foram mediados pela televisão e pelos amigos que pegavam os passos com mais facilidades, o que aconteceu é que os dançarinos tentavam aprender olhando, eles tinham apenas aquele momento para tentar dançar o que era visto, instituindo assim uma nova forma de sociabilidade com os meios massivos.

Esta situação fez com que os dançarinos desconheciam o que era, efetivamente, o break em seus moldes oficiais, sendo que essa nomenclatura passou a designar, na cidade, apenas uma de suas formas de se dançar o break, que é o poppin'[101]. Assim, o processo de gestação da dança de rua passou a incorporar um maior número de elementos da breakdance, mesmo não sabendo o que era a breakdance em si,

> *...a gente não tinha mesmo informação certa, a gente dançava Locking e falava que era hip hop, a gente dançava break, break que é em cima só que não era break, era Popper, né, a gente dançava de repente fazia um Top Rock, mas a gente falava que aquilo ali era de repente um funk, né, e de repente não era nada disso sabe, mas e... as informações mesmo, as informações, a gente tinha poucas informações e a gente de repente ficava até meio confuso querendo explicar até mesmo pras pessoas o que a gente fazia.(...) a gente fazia*

---

[99] - **Old School Dictionary**: Poppin', Lockin' e Breakin'. VHS 75 min.
[100] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 11/12/2006.
[101] - É uma das formas de dançar o break na qual o dançarino realiza movimentos quebrados ou não, deslizes no ritmo da música em execução.

> *papel de b.boy e nem sabia que era b.boy. Então quer dizer, a dança, ela realmente foi assim em Uberlândia, ela sofreu várias mudanças.*[102]

Ainda no filme breakdance, acerca da vestimenta nele contida, ela foi em grande medida incorporada pela Turma Jazz de Rua, roupas, modos de andar e conversar foram se forjando nesse processo. Juntamente com *The Warriors*[103], ou melhor, Selvagens da Noite, que é um dos filmes de extrema importância, pois nele está contido diversos fatores percebidos nos grupos de dança de rua de Uberlândia. The Warriors apresenta o mundo de gangs de rua de Nova York, com vestimentas coloridas, rasgadas, brigas violentas, exclusão social dessas pessoas que faziam parte das gangs, lealdade entre os integrantes das gangs são os principais fatores que os praticantes de dança de rua iriam incorporar.

> *Ali rapaz a gente não trabalhava ainda, eu não tinha dinheiro pra fazer roupa, eu nem tinha noção de que tipo de figurino que ia fazer na época, a gente começou a rasgar algumas calças que a gente tinha em casa, algumas bermudas e vestia a bermuda por cima da calça, botava camiseta batendo no rumo do umbigo e começava a amarrar tiras no braço, bonés virados pra trás, esse estilo assim que era nosso mesmo e depois foi surgindo outros grupos e foi aderindo a esse estilo que a gente tinha lançado no mercado.*[104]

Não é somente por falta de dinheiro que as roupas foram improvisadas. As diferentes vestimentas aqui associada por Chocolate à falta de dinheiro, daí a necessidade de improvisar roupas para se dançar, de fato, as roupas utilizadas pela Turma Jazz de Rua deve mais às aparições dos filmes breakdance e Selvagens da Noite, do que à falta de *money* para comprar as vestimentas. E o que faz com que Chocolate declare que "esse estilo assim que era nosso mesmo" se deve ao fato de que em Uberlândia somente os integrantes daquele grupo fazia usos dessas diferentes e destacadas vestimentas, foram os primeiros, o que passou a impressão de ineditismo. Foi essa exclusividade na cidade que fez com que se tornassem os donos do estilo, com roupas que transgridem as normas de uma ordem de vestimenta.

O desfecho apresentado no filme Breakin', também influenciou a recente dança de rua de Uberlândia, onde por meio da dança os praticantes do break, saídos das periferias, bairros distantes, pobres, excluídos conseguiram por meio do talento corporal

---

[102] - AREF, Mamede., 06/06/2005.
[103] - **The Warriors** (Selvagens da Noite): Direção: Walter Hill. EUA: Paramount Pictures, 1979. 1 filme (90 min), VHS, son., color.
[104] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 11/12/2006.

vencer outros dançarinos e alcançar o estrelato, apresentado-se em programas televisivos. Esse panorama fílmitico influenciou o ainda novo grupo da cidade em relação à expectativa, "o nosso sonho era coloca a dança de rua de Uberlândia, a nossa dança, em evidência na sociedade, na mídia, no meio do sistema."[105] Esse é o cenário vivenciado por muitos jovens residentes nas periferias urbanas de todo mundo – muita pobreza, violência policial, prostituição, assaltos, desemprego, exclusão social e racial. Uma das formas encontrada para sobreviver na "floresta de concreto e aço", foi a Dança de Rua.

Ressalto que nesse período, especificamente no ano de 1984, ocorreu o I Concurso de Break Dance em Uberlândia, promovido pelo Supermercado Uberlândia no Ginásio do Uberlândia Tênis Clube (U.T.C)[106]. Mas a galera envolvida na atmosfera da boate Buritti e que depois passou a assimilar referencias do break não participaram desse evento, pois eles não dançavam somente break, este já se encontrava somado ao jazz e ao funk.

Outros filmes de break[107] que foram cruciais para a formatação da dança de rua em Uberlândia e que chegaram até alguns grupos da cidade, mas em menor escala e posteriores ao Breakdance. Também o filme Flashdance[108] que foi exibido até em rede nacional, no qual existe um trecho em que aparece b'boys da Rock Steady Crew, que é um grupo de break nova-iorquino. É muito forte a presença de produtos norte americanos nos grupos de dança de rua de Uberlândia, desde seu inicio até meados de 1998, "aliás, a via principal de transmissão do valor do progresso foi sempre, entre nós, a da imitação aos padrões de consumo e dos estilos de vida reinantes nos países desenvolvidos"[109]. No entanto, essa afirmação de Mello e Novais simplifica muito que aqui estamos lidando, pois mesmo sendo um produto norte americano, ele se instaurou na cidade devido a um processo de identificação, o qual somente foi possível por dois fatores principais. O primeiro é que as maiorias desses filmes retratam vidas de sujeitos que vivenciam realidades semelhantes às encontradas por aqueles jovens em

---

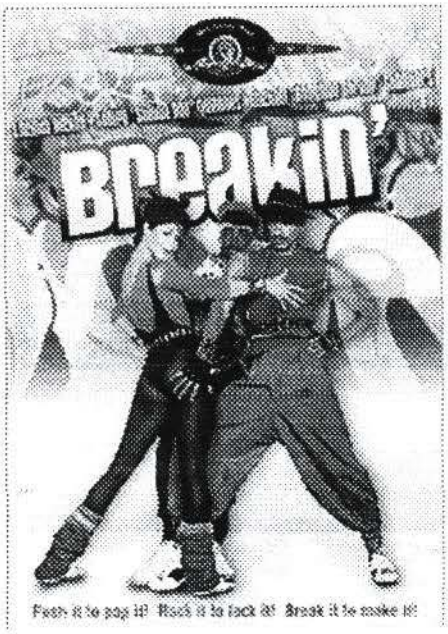
[105] - AREF, Mamede., 06/06/2005.

[106] - "I Concurso de break dance". In: **Jornal Correio de Uberlândia**. Ano XLVII / Nº.: 13.963, 07/09/1984. p.5.

[107] - **Breakin' 2: Electric Boogaloo**. Direção: Sam Firstenberg. EUA: Cannon Pictures, 1984. 1 filme (94 min), VHS, son., color; **Beat Street**. Direção: Stan Lathan. EUA: Rhino Orion Pictures, 1984. 1 filme (106 min), VHS, son, color; **Wild Style**. Direção: Charlie Ahearn. EUA: Rhino Home Video / Records, 1982. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

[108] - **Flashdance**. Direção: Adrian Lyne. EUA: PolyGram Filmed Entertainment, 1983. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

[109] - MELLO, João Manuel Cardoso de. & NOVAIS, Fernando A., 1998. p.604.



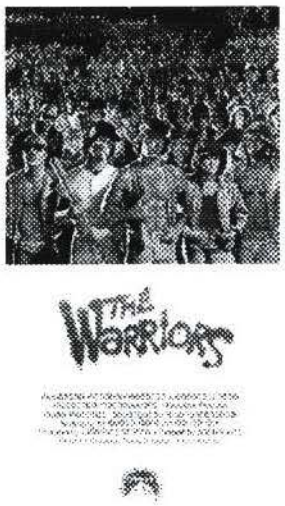
Capa do filme: Brakdance.
(1984)



Capa do Filme Beat Street.
(1984)



Capa do filme Flashdance.
(1983)



Capa do filme Os selvagens da noite.
(1979)

Uberlândia, os atores moravam em casas pequenas, na periferia, transporte, eram rejeitados quando freqüentavam locais centrais, mal vistos pelas roupas que vestiam, geralmente pobres que encontra na dança seu meio de vida, são fatores presentes nesses filmes e na realidade dos dançarinos uberlandenses. Outro fator que se mostra importante é a formação política econômica em que o Brasil, e também Uberlândia se encontrava, um processo de rápida modernização, onde produtos culturais estão cada vez mais diversificados, acessíveis e atraentes, gerando formas de sociabilidade e status na juventude de então, num processo em que o massivo comporta em seu seio elementos da cultura popular[110]. Grosso modo, o importante é apreender como aquelas pessoas pobres, podem pensar e utilizar gestos e movimentos que através da mídia e da prática de assistir foram incorporados, tal como brilhantemente nos alerta Martín-Barbero, que:

> *O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais.*[111]

As imbricações culturais realizadas na formação da dança de rua ao mesclar jazz, funk, soul, break é um fator a mais que nos indica ser necessário pensar o popular enquanto um conjunto de atitudes, expectativas de sujeitos específicos em um determinado período histórico e uma atenção redobrada ao analisar as apropriações realizadas pelos sujeitos históricos de práticas culturais ditas eruditas, sendo que presenciamos *migrações culturais*[112], isto é, um processo em que, diferentes culturas se interconectam, tornando inviável a dicotomia: erudito X popular.

Isto posto é notável que no início foram de fundamental importância para a dança de rua, e consequentemente para o hip hop, em Uberlândia a presença dos meios massivos de comunicação e da própria Indústria Cultural para a propagação de informações a respeito da dança, m outras palavras: "quando foi para a mídia, tudo começa a ficar melhor."[113]. Creio que Michael Jackson, Prince, James Brown, os filmes Breakdance, Flashdance, tenham sido utilizados por dançarinos em diversos locais do Brasil, como em, Santos, São Paulo, Belo Horizonte, pois tinham uma circulação maior, o funk, o break e principalmente os passos de Michael Jackson. Mas o que é importante

---

[110] - MARTÍN-BARBERO, Jesús., 2003. p. 180.
[111] - Idem. p. 302.
[112] - GINZBURG, Carlo., 1987. p.112.
[113] - AREF, Mamede., 25/05/2005.

frisar é que em Uberlândia houve uma associação de todas essas referencias, dando origem a algo diferente, que posteriormente ficou conhecida como dança de rua, isto é, o fruto do entrecruzamento desses vários estilos, que deram uma configuração e significação específica á essa nova dança, enquanto nas demais localidades houve uma fragmentação de estilos já pré-definidos, ou de dança jazz ou break, ou imitação do astro Michael Jackson. Aqui se torna crucial destacar que longe de procurar estabelecer um *mito de origem*[114], um suposto começo que explicaria quase toda a origem da dança de rua, imutável, estático palpável, pois este se encontra fora do processo e da dinâmica história, ao contrário, a pesquisa se situa em busca analisar a trajetória percorrida pela dança de rua em Uberlândia, a sua pratica[115], no qual os primeiros indícios contribuem para perceber que em seu processo de formação, mesmo copiando, eles estavam criando[116], encontrando novas *maneiras de fazer*.

Entretanto, o grupo Turma Jazz de Rua que não chegou a participar dos concursos da boate Buritti Chops, por isso "dança de rua não foi lá que pegou o nome, dança de rua já foi depois de lá que o pessoal começou a chamar de dança de rua, mas é a mesma dança."[117]. A danceteria encerrou suas atividades no ano de 1985. Mas as disputas não pararam, o ponta pé inicial dado por Jorge Som, teve continuidade em diversas danceterias, colégios e quadras da cidade, do ano de 1984 em diante ocorre um surto impressionante de concursos de dança destinados aos praticantes do funk, break e jazz da cidade.

A nova onda lançada na cidade pela turma liderada por Mamede Aref, Branca de Neve e Chocolate chamou a atenção da juventude em meados da década de 1980, onde o grupo se apresentava gerava euforia, e entusiasmo nos espectadores, os quais iniciam um processo de formação de grupo para dançar igual à Turma Jazz de Rua. Estimulador desse processo está a manutenção dos concursos de dança em boates como a Casa da Calçada, Pedal / Hot Box, Quadra Beira Via e Black Chick[118], que passaram a ser o foco central dos novos praticantes da dança de rua.

No interior das boates e danceterias mencionadas eram realizados concursos de dança referentes ao estilo, como forma de principal incentivo aos dançarinos. Passado a

---

[114] - BLOCH, Marc., 2001.
[115] - CHARTIER, Roger, 1990.
[116] - CERTEAU, Michel., 1998. p.39.
[117] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som), 08/01/2007.
[118] - A Quadra Beira Via situava-se no bairro Jardim Brasília. Já a Casa da Calçada ficava ali onde hoje existe a imobiliária Delta Imóveis na av: João naves de Ávila, nº: 257; também no centro da cidade era possível encontrar a danceteria Pedal / Hot Box na rua: Santos Dumond esquina com a Rua: Prof. Pedro Bernardo e no bairro Aparecida ficava o Black Chick na rua: Buriti Alegre nº: 1150.

onda da veiculação de produtos relacionados à breakdance, esse ambiente das boates propiciou uma continuação da prática do break por meio da dança de rua, pois se tinha espaços para praticar e apresentar, fora elaborando formas de se dançar em grupo, duplas, trios e solo. Mas quando se tratava de duelos individuais, não havia transmissão de conhecimentos, até porque passou a contar é ser diferente, a Turma Jazz de Rua deve seu sucesso à nova forma de dança por eles realizada, daí os grupos contemporâneos ao Jazz de Rua reconhecer o seu valor, quando uma pessoa desenvolvia uma forma de se dançar, ela não transmitia aquilo para uma outra pessoa, pois era aquela forma de dançar que o identificava no meio dos demais, há não ser que uma forma de se dançar tenha sido elaborada por duas pessoas juntas, mas caso contrário não acontecia essa transmissão, ela era realizada via visualização, as pessoas olhavam uma dança para depois treiná-la em suas casas, o nível de percepção dos dançarinos de dança de rua é incrível, pois eles aprenderam a copiar movimentos que às vezes eram realizados apenas uma só vez. [119] Apenas há transmissão de movimentos próprios quando o seu criador não mais compete, aí se torna uma forma de uma outra pessoa representar sua dança.

Assim, os praticantes de dança de rua compartilhavam ensinamentos de coreografias coletivas, no caso dos grupos de dança, os quais não podiam ser executados nas boates, pois correria o risco de alguém de outro grupo plagiar tais movimentos e apresentá-los em uma mesma competição. Desta forma, o dançarino de dança de rua que participava de um grupo da cidade e freqüentava os espaços das boates, ele tinha que desenvolver outros passos e movimentações além do que o grupo ensinava, apesar de estar sempre representando o grupo quando se entra em uma roda (disputa individual), ele se torna o fulano do grupo tal.

Já nesse inicio existe a formação de uma técnica de dança de rua, calcada na repetição de alguns movimentos e gestos que são inerentes a todos os grupos de dança de rua, como: a famosa posição cavalo, expressão fechada como se fosse uma briga, utilização do King Tut, chamado de egípcio, chicken, point, bettment, força na execução de movimentos, musicalidade estrangeira, principalmente norte americana, pudor,

---

[119] - Já no caso do b.boy a situação é diferente, uma vez que existe uma séria de movimentos tidos como básicos, que todos tem que aprender para entrar em uma roda como foot work, top rock, up rock, freeze ou um moinho, um back spin, flare, existe todo um repertório de movimentos que são compartilhados, todos podem fazer, não se trata de uma cópia. Nesse ponto percebe-se uma solidariedade entre os dançarinos de break de chão, pois todos tem que aprender essa movimentação básica, o que irá diferenciar um dançarino do outro é a precisão na execução dos movimentos e as intervenções realizadas pelo b.boy sem quebrar aquele repertório básico, o que é chamado de estilo. A dança de rua não estipula movimentos básicos e sim uma referencia básica que está no break, funk e jazz há um leque de possibilidades de usos e experimentações individualizadas.

energia a flor da pele. São fatores o que possibilita uma técnica identificável, pois ela não veio de fora, ela não é exterior, foi criada pelos corpos dançantes. É possível encontrar maneiras diversas de se dançar dança de rua, mas existem condutas comuns[120], práticas comuns, freqüentam ambientes comuns, inerente a rodos os grupos, o que propicia uma estrutura de identificação para seus praticantes, ela é sempre coletiva, sua produção e execução, que faz da dança de rua uma cultura popular urbana que trabalha com um conjunto de atividades artístico-culturais de jovens que se identificam pela música e pela dança, formando uma estética particular e diferenciada, criando uma linguagem própria.

Diante esse surgimento de uma nova forma de dança que propicia aos jovens pobres de Uberlândia uma alternativa de diversão, sonho, esperança, magia, status, surgem pessoas que colaboraram para o crescimento da dana de rua na cidade, como é o caso de João Batista Alves Amorim, mais conhecido como Joãozinho ou Sucuri, natural da cidade de Ituiutaba, migrou ainda criança com a família para Uberlândia no ano de 1979[121]. Com uma forte influência de Michael Jackson, Joãozinho começou a "copiar e comecei a destacar em festinhas em casa, aniversários de criança, coisa e tal." [122] Criou o grupo Funk Music em 1984, mas foi por volta de 1986 que Joãozinho recebe um convite para fazer pare do grupo Brilho Negro, é quando o grupo passa a incorporar elementos do jazz e break aos passos de funk que já faziam, só que com uma diferença, os integrantes do Brilho Negro não assistiram aqueles filmes citados, a principal referencia passou a ser a Turma Jazz de Rua, não só do Brilho Negro como de todos os grupos de dança de rua que nesse período surgiram.

O que me levou a mencionar aqui o grupo Brilho Negro, é que depois da Turma Jazz de Rua, me parece que, esse grupo teve grande influência na estruturação e propagação da dança de rua na cidade, tanto é que a maioria dois grupos que nesse período surgiam, foi de uma forma ou de outra, influenciados ou pelo Jazz de Rua ou

---

[120] - THOMPSON, E. P., 1998.

[121] - A questão das migrações também faz parte desse processo. Encontramos sujeitos que vieram de cidades vizinhas com suas famílias em busca de algo melhor, como Ismael Gomes da Silva que é natural de Ibiá; João Batista Alves Amorin que viera da cidade de Ituiutaba em fins da década de 1970, a família Aref, da qual pertence Mamede. Todavia é interessante ressaltar que nenhuma dessas pessoas que para cá migraram durante as décadas de 1960-70 dispunham de conhecimentos acerca de dança, foi na cidade de Uberlândia que eles encontraram o cenário ideal para elaborar a dança de rua, foi nesta cidade que freqüentaram boates, que se conheceram, que aprenderam a dançar.

[122] - AMORIN, João Batista A. (Joãozinho / Sucuri). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 24/12/2006.

pelo Brilho Negro. [123] Isso porque, predominantemente, conforme os grupos conseguiam desenvolver sua dança para os concursos, quando pensavam que poderiam vencer esses dois grupos mais destacados, deparava-se com mais inovações que surpreendiam ainda mais, como foi a inserção dos Power Move, chamados em Uberlândia como movimentos de chão ou break de chão, por volta de 1986 pela Turma Jazz de Rua, de forma ainda simplória fora executado primeiramente backspin (que ficou intitulado como *pião de costas*), e depois o backspin continuous, o famoso *moinho de vento*. Somente em fins da década de 1980 é que alguns b.boys dominaram o Thomas Flare, o vulgo *fle*. Foi por meio da dança de rua que alguns dançarinos tornaram-se b.boys.

1.4 – Dança de rua e periferia.

No inicio a dança de rua localiza-se exclusivamente nas periferias, ensaiavam e dançavam em tal espaço. Com os concursos, esses grupos passaram a freqüentar o Centro da cidade para competir nas boates e escolas. Os primeiros grupos de dança de rua localizavam-se nas periferias da cidade, os concursos possibilitaram o contato entre dançarinos que residiam em bairros distintos, porém com interesses próximos. Daí a necessidade de centralização dos ensaios, por volta de 1985, tal como aconteceu com o Jazz de Rua foram, que a princípio se encontrava para ensaiar no bairro Presidente Roosevelt, depois passaram para a Travessa Ibiá e somente no ano de 1986 é que foram praticar dança de rua no Teatro de Arena da Praça Sérgio Pacheco, "então a gente começou a ficar mais freqüentando o centro da cidade, a gente não freqüentava muito o centro da cidade, e aí começamos a freqüentar mais"[124]. Devido a distância existente entre as casas de pessoas que faziam parte de um mesmo grupo, enquanto um morava no Tibery, outro residia no Luizote de Freitas, outro no Presidente Roosevelt, como foi o caso do grupo mencionado.

Tendo em vista que os meios transportes utilizados para ir aos ensaios eram bicicletas e / ou somente as pernas, para amenizar a distância que havia para ser percorrida foi escolhido um ponto central. Escolha do Teatro de Arena: importante, pois

---

[123] - As duas principais vias que levaram á formação de grupos como Conexão do Jazz , The Power Dance, Grupo Criação, Ases da dança, Eclipse Dance, New York Funk, Tri Dance Funk, Amantes da Dança, Anjos da Dança, Máster Of Dance, Black & White, Malandros da Noite, Cia. De Dança Balé de Rua, Os Morcegos, Star Dance, Blow up boys, Smurf Dance, Expressão de Rua, Ritmo de Rua, New Edition, Ritmo Blue Dance, Cultura de Rua, Dragões da Dança, Anjos do Funk, The Boy's Dance, New York Dance, Geração das Ruas, Udi Street Dance são: por meio da admiração e tentativa de cópia da Tuma Jazz de Rua e do Brilho Negro ou os sujeitos que montaram esses grupos já haviam passado por um dos, ou pelo dois, principais grupos mencionados e saíram com o intuito de ter algo seu e diferenciado.

[124] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate), 11/12/2006.

foi a partir deste local de ensaio que o grupo obteve contato com várias pessoas que não eram ligadas à dança de rua, além de ter servido de inspiração para o surgimento de outros grupos de dança. Isso não quer dizer que até então a dança de rua estava ilhada nas periferias, e somente lá que ela acontecia, ao contrário, os dançarinos passaram logo de cara a transitar nas ruas centrais da cidade, interferindo na estética e no ritmo da cidade. Não se trata de um fenômeno, temos que perceber que o social está diretamente relacionado com o cultural, não são distintos e sim imbricados, se formam juntos, não é porque o cara é pobre e mora na periferia que tem que dançar dança de rua e em seu próprio bairro. Não! A dança de rua surge de relações economias e sócio-culturais experimentadas e vividas no dia-a-dia.

De toda forma, com os ensaios centralizados no espaço urbano de Uberlândia, mas não se tratava de um espaço qualquer, era uma praça, por onde as pessoas não passam correndo, apressadas com seus compromissos, estou falando de um local aonde as pessoas vão com tempo, normalmente em momentos destinados ao lazer, que acontece o encontro da manifestação cultural aqui analisada com a pessoa de Fernando Narduchi, que já era funcionário da Secretaria de Municipal de Cultura da Prefeitura de Uberlândia quando ao realizar um de seus passeios pelas ruas da cidade, montado sobre uma bicicleta, ele se deparou ao passar pelo Teatro de Arena da praça Sérgio Pacheco com uma turma de pessoas ensaiando uma dança diferente, era a Turma Jazz de Rua.

Ter visto apenas o ensaio daquele grupo foi o suficiente para fazer com que Narduchi retorna-se àquele local de encontro por diversas vezes, até que um dia decidiu se apresentar aos dançarinos do grupo e culminou por ingressar na Turma Jazz de Rua, onde aprendeu seus primeiros passos de dança de rua, aqui se dá inicio a parceria entre Fernando Narduchi e a dança de rua de Uberlândia, no ano de 1986. Desta forma, a Turma Jazz de Rua foi o primeiro grupo que Fernando teve contato e participou, mas com o passar os anos ele ira se desligar do grupo, ou o grupo dele; chegaremos lá. O importante aqui é notar que Fernando não é apenas um funcionário público, e sim da Secretaria Municipal de Cultura, o órgão do poder público municipal que deveria dar assistência às manifestações culturais da cidade como a dança de rua, até o aparecimento de Narduchi nada havia sido feito para aqueles dançarinos. Mais adiante retornaremos a essa discussão.

Com exceção da Turma Jazz de Rua, os demais grupos da cidade continuaram a realizar seus ensaios nos próprios bairros, isso pelo fato de serem constituídos, em sua maioria, por sujeitos que residiam ou no próprio bairro de ensaio ou em bairros

vizinhos. Nesse ambiente dos bairros emergiu um sentimento de pertencimento com o local em que se morava. Esse processo de reconhecimento foi possível porque era na localidade dos bairros que esses grupos menores se destacavam, havia pequenos concursos nos bairros, festas em colégios e alguns dispunham de boates, como a Aquários / Inferninho no Marta Helena, Sertanejão no bairro Nossa Senhora das Graças, Casarão Show no Martins, Flash danceteria no Roosevelt, Black Chick no Aparecida nos quais rolavam rodas de break e execução de passinhos de dança.

Os espaços que esses grupos utilizavam para ensaios eram improvisados, casas, salões, cômodos de comércio, gramas, a própria rua, mas com certeza o local predileto dos grupos tornou-se a praça pública. No âmbito das praças os grupos ensaiavam, atraiam a atenção dos moradores, criavam verdadeiras platéias, davam duro nos treinos. Então é no circuito dos bairros que a dança de rua irá se propagar, a periferia aparece como mediador entre a casa e a escola, ou entre escola e trabalho, casa e ensaios, ensaios e escola, é nela onde as pessoas se encontram e transmitem a dança de rua. Assim a periferia apesar de isolada, ela integra e comunica[125]. Muitos grupos ao iniciarem seus ensaios nas praças, encontraram repressão da policia, principalmente devido a uma prática que "uma pancada de grupo fazia na época né! Que é roubar a energia da praça, ligar o som lá, uma caixinha, e ensaiar."[126], levando revistas constantes, os famosos "baculejos", e somente com a insistência conseguiram não ser mais atormentados.

Os grupos formados nos bairros tinham seus componentes que variava muito pouco a faixa etária, isso porque geralmente as pessoas mais velhas não aceitavam as crianças fizeram parte de seus grupos o que levava essas crianças a formarem seus próprios grupos. Esse foi um desafio encontrado por grande parte dos dançarinos que iniciaram suas participações em grupos de dança de rua em meados da década de 1980, são vários os relatos que explicitam a dificuldade enfrentada para entrar em um grupo de dança de rua já consolidado, pois como estes já se encontravam inseridos nas competições, acirrando as rivalidades, um sujeito para ingressar em um grupo como a Turma Jazz de Rua nesse período era necessário que ele já tivesse experiência[127] em outros grupos menores, ou que tivessem contato com algum membro do grupo. Isso porque os grupos tinham que ensaiar os bons dançarinos para competir e ser sempre o

---

[125] - MARTÍN-BARBERO, Jesús., 2003.
[126] - FREITAS, Vanilton Alves de. (Lakka). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 01/04/2006.
[127] - BENJAMIN, Walter, 1996.

melhor, não podiam "perder tempo" ensaiando uma pessoa que nada sabe de dança. É claro que acontecia dos mais antigos dar sugestões para os que queriam aprender, mas ensinar de fato não.

Todo esse processo fez com que cada grupo delimitasse sua "área de comando", na qual somente membros do próprio grupo podem se destacar. Se acaso um dançarino de um grupo do bairro "X" fosse para uma festa no bairro "Y", "então você ia na área de outro cara"[128], é bem provável que ele seria *linxado* no baile. As vitórias nos concursos e as apresentações nos bairros eram as principais formas de reconhecimento da comunidade com os grupos de dança de rua, pois possibilitava um contato direto. Era ali, nos bairros, onde os grupos locais mandavam até por volta do ano de 1993, em média, ainda ocorria uma proliferação de grupos de dança de rua impulsionados pelas competições de bairros, "tinha campeonato que você via 20, 25 grupos competindo."[129]

Essa noção de pertencimento aos bairros possibilita perceber o aumento e agravamento das disputas e brigas entre os grupos que deram inicio a rixas entre os bairros como Liberdade X Esperança, Marta Helena X Bairro Brasil, entre os quais "era muita briga, muita briga"[130]. O detalhe é que tais pancadarias não eram somente entre os grupos de bairros, quase todos os jovens dos bairros, principalmente aqueles ligados à criminalidade, participavam ativamente das brigas, "isso era todo mundo, não era uma coisa assim um ou outro, três ou quatro cara, era todo mundo."[131]. Essa juventude elaborou uma relação de vínculo com o local em que se vive, um fanatismo exacerbado que culminava as vezes em lesões graves provindas de golpes de facas e pauladas.

Os praticantes de dança de rua encontram-se imersos nesse ambiente, mas algo que me chamou a atenção é o fato de que quando vários dançarinos provindos de bairros e grupos diferentes freqüentavam um mesmo espaço, com destaque para o *Black Chick* e *Flash Danceteria*, o lugar não era de ninguém, nenhum grupo ou bairro mandava nesse local, diferente das boates e festas nos bairros como Sertanejão ou a Aquários, e na década de 1990 o *Skinão* e *2 Grau* no São Jorge, *Ponte Aérea* no Planalto eram tidos como espaços de domínio do pessoal daqueles bairros específicos, inclusive a maioria desses locais destinados a bailes locais, foram fechados devido às grandes quantidades de ocorrências relacionadas a essas brigas.

---

[128] - FREITAS, Vanilton Alves de. (Lakka), 01/04/2006.
[129] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 15/11/2006.
[130] - FREITAS, Vanilton Alves de. (Lakka). Op. Cit., 01/04/2006.
[131] - Ibidem.

A troca de *choques*[132] entre os bairros são gradativamente transpostos para os grupos, quando as festas locais vão diminuindo, os grupos maiores vão elegendo as competições das quais queriam participar, os pontos de encontros passam a ser somente as boates, um lugar comum, então os grupos passam a brigar entre si. Tais rixas irão se transformar em conflitos entre grupos principalmente durante os festivais (tema que será abordado no segundo capítulo). Com os festivais passam a coexistir uma outra forma de reconhecimento alternativo ao das comunidades, que é um reconhecimento do poder público local, da crítica "especializada" e da sociedade em geral e isso causou expectativas por se tratar de uma interferência de pessoas exteriores ao espaço geográfico das comunidades.

É notável que em bairros periféricos aconteça com maior freqüência brigas e atos vinculados à violência, talvez como meio único e possível de descarregar as desigualdades vividas no cotidiano, da falta de oportunidades educacionais e profissionais, que hoje propiciam uma situação de exclusão social calcada principalmente no consumo, de não ter acesso a: a uma boa casa, um bom carro, a boas roupas, boa alimentação. Talvez pela percepção de que os meios existentes de assegurar a segurança não atuarem com eficiência nesses bairros, ou pela descrença no sistema judiciário brasileiro ou talvez tudo isso junto ofereça um clima social onde a única forma do sujeito fazer acontecer é com suas próprias mãos. Exponho isto como uma inquietação pessoal, aqui o autor está "botando para fora" questões pertinentes que o incomodam. Incomoda-me a declaração de Dorivaldo Alves do Nascimento quando se referindo aos bairros periféricos e às famílias residentes em favelas espalhadas pela cidade de que nesses locais:

> *...há ênfase à ação, do desafio de riscos, à briga e à esperteza, tornando, freqüente, a vida perigosa e violenta (...) sentir que algo excitante está para acontecer é algo natural para quem vive apenas para o presente e para quem o presente sem a violência, é incrivelmente vazio.*[133].

Em uma sociedade que insere na sua população, estigmas de bom comportamento, de boa vestimenta, de se conversar corretamente e principalmente do consumo exagerado, do poder e comprar, o imediatismo prevalece não só nos bairros

---

[132] - Esse é o nome dado aos combates corporais.

[133] - NASCIMENTO, Dorivaldo Alves do. **Favelas**. Ata da Câmara Municipal de Uberlândia. Quarta Reunião Ordinária de 1978. Realizada em 21 de Agosto de 1978. Arquivo Publico Municipal de Uberlândia.

onde moram os pobres, toda sociedade passa a compartilhar desses valores, algumas pessoas mais, outras menos. O que confere a ação violenta não é o desafio, os riscos ou coisa do gênero, é a incapacidade desses sujeitos de compartilhar desses novos valores, ou melhor, são impossibilitados, eles não dependem somente de seu esforço próprio. Daí a esperança, de acontecer um milagre da noite para o dia, quem sabe o poder público ou o empresariado local poderia fornecer meios mínimos de acesso àquelas pessoas? Eis em que consiste o "algo excitante". Mas esse "algo" nunca vem, causando um "incrível vazio" naquelas pessoas, que percebem sua condição, sabem onde estão localizadas no meio social, na margem, convivendo com pessoas em situação semelhante. Ali, e somente ali, eles criam outras regras, ali aonde o progresso e a modernidade não chegaram, os sujeitos dependem de si mesmos, eles sozinhos, excluídos fazem as coisas acontecerem, se um sujeito tem poder de força, em seu meio ele atinge seus objetivos ou se outro lhe ferir a honra da família ou lhe roubar, ele não convidará a policia para resolver, ele mesmo resolverá. Esse é o meio em que os praticantes de dança de rua estão inseridos.

Creio que já fora demonstrado que desde os primeiros concursos que deram origem à formação da dança de rua em Uberlândia, as disputas fizeram parte desse processo. Mas a ocorrência de brigas somente passa a ocorrer por volta de 1986 em diante, talvez, eu disse talvez, possa ser influência do filme breakdance, onde grupos rivais de break se provocam, se tocam no interior de uma boate, mais especificamente no ato da roda de break, aonde quase chegam a uma briga explícita. No entanto, ao finalizar a disputa cada grupo vai para um lado, a disputa fica apenas no âmbito da dança, sendo que os derrotados saem da danceteria. Mas na vida real não, a adrenalina, a pressão do público, a honra ofendida na roda fazia com que dificilmente um dançarino aceitasse ser derrotado ou "queimado" pelo seu adversário em uma roda de break.

Com todo esse clima de disputa, os dançarinos "tinha que dança, consegui garra as menina, tinha que dança bem e ainda tinha que corre depois."[134]. Uma curiosidade dessas brigas entre grupos, onde *o pau quebrava,* os líderes dos grupos, geralmente, saíam imunes, isto porque havia um respeito mútuo entre os grupos de que não se podia agredir o líder de outros grupos, não era algo combinado, mas o respeito para com quem era um líder de um grupo fazia com que ele não sofresse ataques de componentes dos

[134] - FREITAS, Vanilton Alves de. (Lakka), 01/04/2006.

demais grupos "tanto que todo mundo brigava, brigava, mas quando falava assim que era os cabeça, ninguém punha a mão"[135].

Talvez o leitor esteja encontrando dificuldades para compreender esse complexo jogo da vida em que encontramos a dança de rua no seio da cultura popular. Para torná-la mais palpável ainda, é necessário perceber o que levava aqueles jovens a ingressar na dança de rua, o que fazia com que essa nova forma de se dançar atraísse tantos adeptos. Isso se dá pela identificação, que se dá não só em termos de classe, mas principalmente do encontro de "se situar em algum lugar"[136] de pertencer a, existir naquele lugar.

A dança é uma forma de diferenciação na utilização do corpo, normalmente vamos a apresentações de dança para ver exibições movimentações corporais que não visualizamos e nem realizamos no nosso dia-a-dia, tornando a dança manifestação corporal atraente. Isso é inerente a todas as danças, a dança de rua não foge a essa regra, o sujeito que dançava dança de rua carregava consigo necessidades e expectativas[137], ele se destacava entre seus amigos, parentes vizinhos e principalmente entre as gatinhas, pelas roupas, pelas gírias e pelos movimentos doidos, "então você era conhecido, as meninas queriam ficar com você"[138]. A dança de rua se tornou um dos meios pelos quais jovens poderiam arranjar uma namorada ou um rolinho que fosse.

O segundo aspecto é encontrado em alguns relatos, principalmente nos líderes, que percebem a dança de rua como um "messias", o salvador dos pobres e oprimidos, pois por meio da dança de rua se poderia ocupar o tempo ou desvincular-se das drogas e da vida no crime. "Era um esquema assim: você saía com os cara que dançava ou você saía com os cara que fumava e roubava."[139]. Isso se deve ao fato de viverem uma realidade onde as oportunidades são escassas, onde a "liberdade e igualdade" não são vivenciadas, onde os sujeitos encontram formas alternativas de existência ao status quo.

Esses eram os dois principais caminhos percebidos pos aqueles garotos, ou andava com os ladrões do bairro ou com os dançarinos, duas vias de auto-afirmação na periferia, de conseguir ser visto no bairro, ser respeitado e considerado pela rapaziada. A dança de rua era dançada como uma forma de ser visto e também como identificação a algo, pois os aparatos fornecidos pelo poder público como escola encontrava-se distinta, ela não se apresenta de forma atrativa e não fornece meios para que as crianças

---

[135] - SILVA, José Marciel. (Diarréia). **Entrevista.** GUARATO, Rafael. Uberlândia, 16/01/2007.
[136] - CERTEAU, Michel., 2005. p.207.
[137] - THOMPSON, Edward Palmer., 1998.
[138] - FREITAS, Vanilton Alves de. (Lakka)., 01/04/2006.
[139] - Ibidem.

e jovens a percebam como uma das possíveis vias para alcançar algo que se deseja, num mundo onde o imediatismo prevalece, o ensino apresenta-se na contramão desse imediatismo, bem como os teatros e cinemas da cidade não faziam parte do cotidiano dessas pessoas.

Daí a aparição de frases do tipo: "no tempo que eu não estava estudando, eu estava fazendo dança." [140]. Sim! Vários dançarinos conseguiram conciliar estudos e dança, mas quando entram no mercado de trabalho, o tempo que sobra fica entra a dança e a escola, é onde a maioria escolhe a primeira opção. Até perto dos 14 anos de idade, geralmente, a maioria dos dançarinos não trabalhava, é por volta dessa idade que eles passam a trabalhar e conciliar com a dança, como o ingresso desses praticantes passa a ser contínuo, há momentos em que alguns membro de um mesmo grupo trabalham e ensaiam e outros estudam e ensaiam. Não há como criar uma regra que abarque todos devido a questões como desemprego, idade, dedicação que causam variações nessas compatibilidades entre trabalho, estudos e dança.

A dança de rua se forja como uma forma de sobreviver na sociedade atua também no sentido de libertar-se da exclusão, da marginalização à qual foram relegados, uma espécie de evasão dos problemas reais, uma forma de fugir, um distanciamento da enfrentada no dia-a-dia, mas não despida de fatos reais, essa é a terceira motivação. Isso fez várias pessoas ingressarem na dança de rua, que ao dançar, os sujeitos desvinculavam-se do cotidiano, ou expulsavam de si as mazelas sofridas na vida.

> *...era uma maneira deu manifesta cara, eu dançar saca? (...) Então, tipo assim: se eu ficar nervoso hoje em dia, até hoje em dia, eu ligo o som lá em casa e começo a dançar. Então pra mim sempre foi uma maneira deu esta manifestando, esta botando algo pra fora sabe?*[141].

A junção desses fatores citados forjava uma forma de lazer que propicia prazer: ganhar as gatinhas propicia prazer, ser aplaudido fornece prazer, extrapolar a barreira da triste realidade é prazeroso, não ser visto como bandido perante seus familiares e amigos é muito bom. Isso é detectado em todos os dançarinos de dança de rua, é o prazer em dançar. Num período em que "o jovem estava mais envolvido mesmo em se divertir, tanto que a gente sabia curtir, nós íamos para rua para namorar mesmo e

---

[140] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[141] - SILVA, José Marciel da. (Diarréia)., 16/01/2007.

dançar"[142]. Me parece sensato aqui ressaltar que a dança de rua surge como um espaço de mediação de interesses, expectativas, anseios daqueles que a praticam.

Dessa forma percebem-se três principais vias de acesso que levavam esses jovens a praticar a dança de rua, representações[143] diferentes, porém convergentes. Primeiro encontra-se o status propiciado às pessoas que praticavam a dança de rua frente a comunidade que os cerca. Em segundo está a dança de rua como salvadora, uma nova possibilidade de ser visto no meio da galera que não fosse através do crime. E o outro, mas não menos importante, aponta uma possível forma de manifestar as pressões e exclusões vivenciadas no cotidiano. Enfim, era o prazer, a diversão, que levava aqueles jovens a praticar dança de rua. Em todos os praticantes de dança de rua desse período ao menos uma dessas características são encontradas, esses três fatores mencionados eram a força motriz da dança de rua até por volta do ano de 1993. Mas até os dias atuais ela continua a ser uma forma de tradução da vida, experiência[144] através do corpo, ela está sempre vinculada à vida de seus praticantes. Ressalto que não são apenas pessoas da periferia, são crianças e jovens que precocemente tendem a se auto-afirmar no meio em que vivem, mas de maneira geral ela se constitui como forma de lazer[145], momentos fora do trabalho e estudo.

A importância do corpo como meio de expressividade, como campo revelador e identificador de vivencias, são os corpos que se comunica com o público espectador, através de gestos e movimentos eles atraem seus apreciadores, um corpo sempre em relacionamento, em constante entrelaçamento com outros corpos, construindo uma linguagem própria e codificada em seu meio, é a noção de *corpo comunitário*[146], compartilhado, habitado por várias pessoas, o dançarino em si, amigos, espectadores que ficavam vislumbrados ao verem sua atuação.

A eleição do inicio da década de 1990 como marco nas modificações do porque de se dançar dança de rua proveio das transformações percorridas na dança de rua nas suas relações com os festivais. Estou falando no momento de um período em que "dançamos muito, mas só a troco de lanche para estar divulgando nosso trabalho, nossa maior preocupação era tentar entrar no mercado da dança."[147]. De fato eles dançavam, nas não a troco de lanche, dançavam pelo prazer, esse era pagamento daqueles

---

[142] - TEÓFILO, Jaltair Rodrigues., 08/01/2007.
[143] - CHARTIER, Roger., 1990.
[144] - BENJAMIN, Walter., 1996.
[145] - THOMPSON, Edward Palmer., 1998.
[146] - ANTONACCI, Maria Antonieta., 2002.
[147] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 15/11/2006.

dançarinos. E a suposta "preocupação maior" em "entrar no mercado da dança" ainda era um sonho, forjado historicamente que encontrará nos festivais o lócus propício para o afloramento de tal perspectiva. Mas por hora ficaremos apenas com o prazer, pelo êxtase da dança, o status, subir em um palco, ficar no centro das atenções, ser visto como artista, pois através dança era o momento em que eles deixavam de ser pobres, trabalhadores, excluídos, desempregados para serem aplaudidos.

Mas nem tudo era mil maravilhas para os dançarinos de dança de rua, o principal obstáculo enfrentado por eles foi sem dúvida a discriminação. Inseridos em uma sociedade que estabelece padrões estéticos do que é bom e correto do que é ruim e errado, os jovens de periferia se encontravam no segundo grupo, o que fez com que durante quase toda década de 1980 "não se conseguia dançar na cidade, em locais grandes, em locais assim, locais mais nobres assim"[148], estando legada ao ambiente das periferias. Porém é substancial perceber os fatores desse isolamento.

O eixo dessa exclusão é referente à discriminação racial. Este ponto é ressaltado por todos os dançarinos, tendo em vista que a maioria dos praticantes da dança de rua são negros, mas não só negros como pobres, não dispunham de uma boa educação formal, não freqüentavam teatros e palestras, não se vestiam como manda a regra, andavam na contramão de uma cidade ordeira. Mesmo quando não eram negros, continuavam a serem vistos como pobres de periferia. Devido a isso, os grupos enfrentaram dificuldades de se apresentarem em alguns lugares, por causa da linguagem, da aparência, das vestimentas.

> *Começou a ter junto com o grupo uma certa discriminação quando a gente chegava nos locais, eles olhavam a gente com outros olhares, com outras caras assim (...) Então a gente não sabia se vestir direito na época. Então a gente chegava nos lugares era com calças floridas, eram com calças xadrez, era jaqueta de motoqueiro mas batendo no rumo do umbigo (...)era o nosso jeito de se vestir, que a gente se sentia bem.*[149]

A presente fala é emblemática, demonstra como os próprios dançarinos percebiam que fora da periferia, onde eram tidos como artistas e eram imitados, mas que ao se relacionarem com espaços e práticas dominantes, seu modo de vida não condizia com o que era pregado como correto na sociedade de Uberlândia, experimentavam o conflito de classes. Eles tinham suas vestimentas próprias, seus palavreados,

---

[148] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 11/12/2006.
[149] - Ibidem.

brincadeiras que faziam serem repudiados em alguns locais da cidade, tornando explicita diferenças sociais e a disputa pela hegemonia não só pelo fator econômico, mas principalmente culturais, levavam os dançarinos a não freqüentarem locais onde estava presente os grupos dominantes da cidade. A discriminação da dança de rua provinha não só por serem negros e pobres, mas também por apresentarem todo um modo de vida diferente. Isso por haver uma hegemonia dominante na cidade, culminando na recusa à dança de rua.

Demonstrada a discriminação da dança de rua, pude perceber com o andamento da pesquisa uma discriminação no interior da própria dança de rua. Essa questão é delicada, não é predominante, mas ocorreram casos em que o praticante de dança de rua sofreu discriminação dentro da própria casa, no seio familiar. Normalmente, os pais sempre querem o melhor para os seus filhos, fazendo que alguns pais e mães rejeitassem a dança de rua, pois como os jovens se envolviam muito com a dança (lembra-se do prazer?) temiam que eles abandonassem os estudos para dançar, o que de fato ocorreu em diversos casos. Assim alguns dançarinos enfrentaram uma dupla discriminação, "nós nunca tivemos assim incentivo de ninguém, fala a verdade nem da família cara."[150]

Para além dessa dupla negação da dança de rua, detectamos no interior do movimento, uma forma de discriminação que me chamou a atenção, que diz respeito ao predomínio de negros na dança de rua. Menciono a fala de Chocolate quando ao formarem o Jazz de Rua, juntamente com Branca de Neve, e foram convidar Mamede Aref para fazer parte, "que era tipo assim, ele era da cor branca e nós da cor negra. Então assim: o cara, geralmente essa dança que a gente começou a desenvolver, que era o lance do Jazz de Rua, a gente tava visando uma coisa que era mais de negão, mais da nossa área assim." [151] Assim, aqueles que não se enquadravam enquanto negros, na visão desses negros, passaram a sofrer, em alguns casos, uma exclusão dentro do próprio movimento de dança de rua, não sendo respeitados eu eliminados de algumas discussões que eram "*mais de negão*". Essa forma de exclusão era realizada de formas sutis, principalmente com piadas e comentários, mas não foram predominantes nos grupos.

Todavia, não podemos nos perder, o foco aqui é perceber a dança de rua como descontínua, como toda prática cultural, onde alguns elementos desistem enquanto outros de adaptam. Essa nova forma de dança, de rua, enquanto espaço coletivo e

---

[150] - SANTOS, Valdinei Silva dos. (Dinei / Diamante)., 14/05/2005.
[151] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 2006.

experimental, possuidor de uma engenhosidade criadora, formou-se em praças e ruas da cidade, apropriando-se do espaço urbano, criando passos ousados, cheios de malabarismos e sempre relacionados com o cotidiano citadino, tendo as ruas não apenas enquanto passagem, mas também como local de aproximação, troca de experiências, da realidade e criatividade. As praças representam o espaço reservado para o lazer, mediador entre a casa e o trabalho, através da sociabilidade.

Assim, os encontros de jovens em ruas e praças, espaços tipicamente urbanos, passaram a se transformar em ensaios[152], começando a surgir nesse primeiro momento, passos e coreografias de dança de rua. Depois de um longo dia de serviço, vinha o ensaio; passos elaborados e praticados durante a semana, já em meados dos anos 80, tinham como local de exibição (rachas) as boates e danceterias que funcionavam nos finais de semana como.

1.5 – O poder público local como um possível parceiro.

Entre os anos de 1983-1988 Uberlândia elegeu como Prefeito Municipal a figura de Zaire Resende (PMDB), que ficou conhecido na época como "o prefeito do povo", com sua proposta de um governo estruturado na democracia participativa e na aproximação com sindicatos e associações de moradores, onde os quais poderiam expressar e reivindicar suas insatisfações, seus anseios e suas necessidades diretamente ao poder executivo, representado pelo prefeito[153]. Foi também nesse governo que a Secretaria Municipal de Cultura foi criada durante uma reforma administrativa no ano de 1983, através da qual foi desmembrada a antiga Secretaria de Educação e Cultura em duas secretarias: Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria Municipal de Educação. Entretanto, somente no ano de 1984 é que a Secretaria Municipal de Cultura foi implementada, tendo como primeira Secretária de Cultura Iolanda de Lima Freitas.

Parte constituinte desse processo de formação da dança de rua foi a ação do poder público local através do setor de Cultura Popular da recentemente criada Secretaria Municipal de Cultura, que foi crucial para a história da dança de rua na cidade de Uberlândia, o Projeto Circo Cultural Itinerante, também conhecido como Projeto Circo ou simplesmente Cirquinho. Criado no ano de 1986, tal projeto atuou como uma espécie de caça-talento, pois nele eram realizados eventos que apresentavam os talentos existentes nos bairros mais afastados ao centro da cidade, envolvendo cursos, palestras, aulas de teatro, poesia, realização de shows, permanecendo em média

---

[152] - MARTÍN-BARBERO, Jesús., 2003.
[153] - ALVARENGA, Nízia Maria., 1991.

de 3 a 6 meses em cada bairro e representa[154] um marco importante na história da dança de rua na cidade.

O coordenador do Cirquinho era Fernando Narduchi, isso mesmo, aquele que já fazia parte da Turma Jazz de Rua, que no ano de 1988 faz sua primeira apresentação em tal projeto público, no momento em que ele se localizava no bairro Segismundo Pereira. E logo de cara foi um sucesso total, a comunidade do bairro delirou com a apresentação do até então melhor grupo de dança de rua da cidade, mas que não era muito conhecido por grande parte da população uberlandense, "o povo achava que nós éramos estrangeiros"[155]. Agora não só eram respeitados pelos demais grupos e pessoas conhecidas, como passaram a ficarem conhecidos em outros bairros da cidade. O Projeto Circo foi de fato o grande catalisador da dança de rua em Uberlândia,

> *...ali tinha um palco aonde nos finais de semana funcionava como uma casa de espetáculo. Então nós levamos a dança de rua pra dentro do Circo e isso foi igual jogar um fósforo num barril de pólvora, porque daí começaram a surgir outros grupos*"[156].

O circo foi um fenômeno dentro da história da dança de rua, mas um fenômeno justificável, não foi somente por ter existido o Projeto Circo que a dança de rua aflorou em grande escala na cidade em fins da década de 1980, e sim todo um antecedente de boates, concursos, festas e bailes em colégios e casas dos dançarinos que possibilitaram no Projeto Circo alguns grupos já estarem totalmente preparados para apresentações, foram elas que contagiavam o público, com suas performances, grupos como Brilho Negro, Conexão do Jazz e principalmente da Turma Jazz de Rua. Foram eles que forneceram a principal motivação para a platéia de praticar aquela dança também, mas não só a dança pela dança, pois como o circo era fixado em bairros de periferia, o publico era formado em sua maioria por pessoas pobres, as quais assistiam à apresentações dos grupos de dança de rua com fascínio, ao descerem do palco os dançarinos eram tratados como "*estrangeiros*", mas que quando desciam do palco as pessoas viam que além de não serem estrangeiros, eles eram pessoas comuns assim como eles. De forma sucinta, o Projeto Circo coincidiu com um processo da dança de rua na cidade de Uberlândia.

---

[154] - CHARTIER, Roger, 1990.
[155] - AREF, Mamede. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 29/11/2006.
[156] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

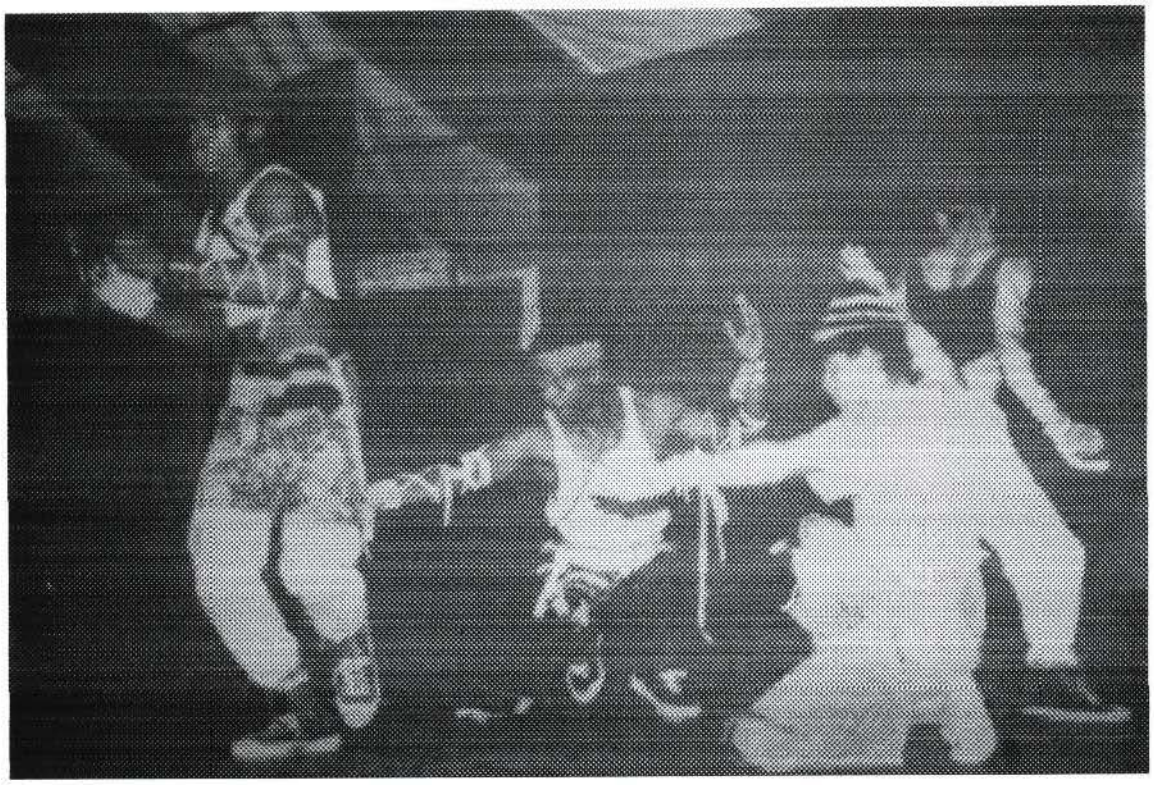
O Cirquinho atuou como uma espécie de trampolim para os grupos de dança de rua a partir de 1988, haja vista que "o Projeto dava oportunidade para as pessoas mostrarem seus trabalhos e aí foi crescendo, crescendo e a cidade virou uma febre de dança, dança de rua na cidade de Uberlândia." [157] Tamanha foi a demanda de grupos forjados no Cirquinho que os organizadores passaram a realizar concursos de dança de rua no próprio Projeto, denominados "*Pela Paz*". Eis em que consiste a especificidade do Circo Cultural Itinerante, ele era tido como um local onde se tinha espaço para apresentar os trabalhos de dança de rua para um publico maior e diversificado, o reconhecimento aumentava, o orgulho de se dançar dança de rua também, assim como aquelas brigas provenientes da noção de pertencimento para com o bairro em que se reside são acirradas.

Em relação aos aspectos estéticos / coreográficos, Cirquinho conseguiu fazer uma espécie de ponte de adaptação para os festivais, pois ao ser levada para os festivais a dança de rua irá de adaptar a um novo espaço para as apresentações, com um palco no modelo italiano, com fundo e laterais fechados, frente aberta, enquanto o espaço até então utilizado era os das boates e rodas de dança, onde não existe uma frente única. Isso exige uma adaptação de movimentação e espaço, pois o público está assistindo de um local específico, a frente. É nesse processo que os grupos começam a pensar como entrar e sair dos palcos, como se começa e termina uma coreografia, como ela se desenvolve ao longo das apresentações, inicia-se um condicionamento coreográfico.

Pelo fato do Projeto Circo possuir uma meia arena, os grupos passam a organizar suas coreografias buscando perceber de que forma ela se ficaria melhor para ser vista, tendo em vista que o público se posiciona agora somente à frente e nas diagonais para ver as apresentações, não há mais espectadores ao fundo e nas laterais, bem como nos concursos em boates, as coreografias eram desenvolvidas, predominantemente, com as pessoas dançando no mesmo lugar, até mesmo porque não tinha um espaço muito grande nesses locais. Desta forma o Cirquinho atuou também como eixo, foi nele que se consolida um movimento de dança de rua na cidade, pois é aqui que se multiplicam os praticantes em grandes proporções, mas mantendo e fortalecendo uma estrutura que passa a caracterizar a dança de rua em Uberlândia. Essa estrutura é composta pelas vestimentas, gírias, comportamentos, passos, gestos, movimentos, atitudes e seus produtores localizados geograficamente, principalmente, nas periferias.

---

[157] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 11/12/2006.





Turma Jazz de Rua em apresentação no Projeto Circo em 1988.

Isso posto, é possível perceber que o governo do então Prefeito Zaire Resende – que em sua administração criou uma imagem de caráter popular, honesta e democrática com a formação das Associações dos Moradores – em certa medida atendeu à alguns anseios de sujeitos pertencentes aos bairros de periferia da cidade de Uberlândia. É freqüente deparar-mos com trabalhos acadêmicos[158] que criticam o governo Zaire Resende e sua Democracia Participativa, declarando que apesar de apresentar um discurso "avesso" à política dominante da cidade (representada pelo seu antecessor Virgílio Galassi) e que na verdade deu continuidade aos projetos modernistas. Contudo, tomando a política como espaço de conflitos, é possível captar que durante o governo Zaire Resende, alguns segmentos da sociedade uberlandense tiveram, pelo ao menos em partes, suporte para suas demandas e expectativas. O governo Zaire não fez grandes obras como seu governo anterior e seu sucessor, e sim pequenos feitos nos serviços urbanos, como as praças, que atingiram a camada popular da cidade.

É inegável o fato de o governo Zaire transpassar uma imagem de que o poder público se preocupa com o povo, mas se de fato priorizou esse povo ou não, fica para os pesquisadores que se dedicam a esse respeito, no presente trabalho o que importa nesse momento, é compreender que alguns fatores desse governo forneceram subsídios para a propagação da dança de rua na cidade. Em decorrência desse governo, com o programa de incentivo à cultura, vários projetos culturais surgiram na cidade de Uberlândia, com destaque para o Projeto Circo (Centro Cultural Itinerante) que teve inicio em maio de 1986. O projeto teve por objetivo resgatar e desenvolver os valores culturais e artísticos dos bairros, ou seja, preencher a ausência de espaços culturais nos bairros mais afastados do centro da cidade, sendo realizadas diversas apresentações, dentre as quais se incluíam as de dança de rua e sua característica "pela participação da comunidade que irá recebê-lo, determinando sua forma de utilização" [159], a modelo da política adotada pelo então Prefeito. Para a história da dança de rua ele foi crucial ao criar a Secretaria Municipal de Cultura em 1983, que foi o órgão do poder publico que atual na dança de rua através do Projeto Circo e posteriormente com o Festival.

Com o aparecimento do Projeto Circo, a dança de rua em Uberlândia ganhou proporções enormes, mas a Turma Jazz de Rua alcançou uma espécie de estrelato no âmbito da dança na cidade, eram tidos como uma forma de "deuses da dança", eram

---

[158] - ALVARENGA, Nízia Maria, 1991. p. 103-130; CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco & SANTOS, Carlos Meneses Sousa., 2005.

[159] - "Centro Cultural Itinerante". **Jornal Correio do Triângulo.** Ano:XLIX/nº.: 14.363, 01/05/1986. Capa.

idolatrados pelos demais dançarinos da cidade, principalmente os mais novos. Um grupo que surgiu de remanescentes do Jazz de Rua foi Conexão do Jazz de Ilmar da Silva, mais conhecido como Negritinho, que surgiu no ano de 1987 e que não veio das ações do cirquinho, pois se trata de remanescentes da Turma Jazz de Rua que partiram para formarem seu próprio grupo. Em um período que ficou conhecido como "década perdida" [160], com estagnação econômica, superinflação, desemprego, tido como momento de falta de perspectivas no cenário nacional, gerando um contraste com as décadas anteriores, a década de 1980 ficou marcada pelo pessimismo acerca da tão desejada modernidade, mas a cidade de Uberlândia continuou a propagar o discurso de que havia um interior sem crise[161]. Com crise econômica ou sem ela, a realidade dos praticantes de dança de rua fora a mesma, não presenciei nenhuma fala onde os sujeitos mencionassem algo parecido, tanto na década de 1970, quando na década seguinte, as vidas dessas pessoas não mudaram muito, continuavam a viver nas periferias e amputados da vida e do discurso dominante.

Mesmo com esse surto da dança de rua, as dificuldades continuavam os ensaios ainda eram realizados nas ruas ou de terra ou de asfalto, ou então em quintais das casas com o chão cimentado. Tanto as pessoas que praticavam o break de chão (b.boys) como os dançarinos dos grupos dançavam sem a mínima proteção, as vezes sem calçado para preservar o mesmo, pois não raro se tinha apenas um par de tênis, era comum ver os pés dos dançarinos calejados, assim como os b'boys que rodavam no asfalto sem nada para proteger, com o intuito de exibirem o seu nível técnico para os demais.

É nesse contexto que surgem peças que seriam de extrema importância para a dança de rua na cidade, como Luis Antônio, ou melhor, Luizinho, que nasceu em Uberlândia, mas passou pedaço de sua infância em São Paulo. Ao retornar à cidade natal, teve contato com aquela nova forma de se dançar, mas "*nem sabia que isso se chamava dança de rua*"[162]. A conexão foi com um grupo que ensaiava em frente sua casa no Bairro Tibery, Os Malandros da Noite (1989). Porém, no ano seguinte 1990, tal grupo liderado por Pavapi, ou Júnior, acabou, sendo que o próprio líder do grupo apresentou Luizinho para os líderes da Família Brilho Negro, aqui inicia uma parceria que daria muito que falar; e Vanilton Alves de Freitas, vulgo Lakka, que residia no bairro Luizote de Freitas e se transferiu para o Nossa Senhora das Graças, no ano de

---

[160] - MELLO, João Manuel Cardoso de. & NOVAIS, Fernando A., 1998.
[161] - "Crise a Distância". In: **Revista Veja**. Ano 24, nº.: ?, 18/11/1987.
[162] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.

1989 quando tinha me média 12 anos, onde foi inspirado por grupos como Star Dance[163] do bairro Industrial e rodas de break, funk e jazz. Ao conhecer Valdinei Silva dos Santos, o Dinei ou Diamante como era conhecido, formou os grupos The Power Of Dance e o Smurf Dance.

Voltando nossa atenção para Fernando Narduchi, uma questão que não poderia deixar de ser analisada é o processo de vinculação que ele estabelece com vários grupos, no qual não obteve grande sucesso, são inúmeros os relatos que contam que Fernando foi um sujeito que de 1987 à 1992 "circulava em todos os grupos de dança de rua, porque ele era um cara da Secretaria de Cultura"[164], ou seja, ele conseguir ter acesso aos grupos por ser visto como um funcionário público, um agente do governo municipal que estava ali para ajudar, era considerado aquela pessoa que poderia angariar recursos ou coisas de interesse dos grupos, tendo em vista que Fernando não era pobre, não parecia pobre, não era negro e não dançava bem a dança de rua. A reação existente entre Fernando Narduchi e os grupos foram sempre movidas a interesses, por ambas as partes. Sendo que na maioria desses grupos que Fernando circulou, houve um rompimento entre os membros dos grupos e o próprio Narduchi. Ora, onde tem fumaça tem fogo, onde há conflito existe divergência, até o ano de 1992 é possível perceber vejo duas vias possíveis que expliquem esses rompimentos, que caminham mais para uma incompatibilidade de interesses.

A primeira hipótese é que Fernando por ser visto como um representante do poder público local e que ele, enquanto funcionário público, tinha o dever de trazer benefícios, se houvessem, para a dança de rua em geral e não para um grupo em específico – que era o interesse dos grupos – poderiam ter causado essas rupturas, uma possível ética democrática de um funcionário público que não se corromperia para favorecer apenas um grupo ou outro, pois seu dever é representar a cultura do Município. Já em outro plano destaco a teoria de que Narduchi por ter um maior acesso a empresários e fontes de fomento, percebeu que aquela dança era inovadora, o que poderia se apropriar dela tendo um grupo onde ele pudesse dar as ordens e os lideres dos grupos não aceitaram tal negociação, culminando em um rompimento, haja vista que: "o

---

[163] - Figuras como Tim Maia, Rubão, Enio (Bazuca), Lemil, Binga compunham o grupo Star Dance, que executava uma dança em que era perceptível a influência da Turma Jazz de Rua.
[164] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.

canal que se abriu de comunicação da Secretaria de Cultura, do poder público e esse movimento foi através da minha atuação."[165]

Essas são as duas únicas e possíveis formas de se perceber o desligamento de Fernando Narduchi dos grupos Turma Jazz de Rua, Brilho Negro, New Editian, Blow Up Boys, Ritmo Blue Dance. Um pouco mais adiante, no segundo capítulo, retornaremos a essa discussão. Por ora fica para o leitor a opção que mais lhe agradar. Mas de qualquer modo a figura de Fernando Narduchi para a história da dança de rua em Uberlândia nesse período foi crucial, tendo em vista que seu relacionamento com tal manifestação foi no sentido de abrir novos espaços na cidade para os grupos da periferia, através de matérias em jornais locais, convites para apresentações no Projeto Circo, mas nunca com apoio financeiro do poder público, "era a luta então pelo reconhecimento e pela conquista por um espaço no cenário cultural da cidade"[166], uma luta voltada para oferecer novos meios de divulgação e veiculação daquela dança, mas acima de tudo para pressionar uma hegemonia que até então rejeitava a inserção da pratica da dança de rua.

1.6 – Um circuito alternativo: o house.

Alguns devem ter notado que até aqui não foi mencionado o grupo Os Intocáveis, e isso é proposital. Apesar de ter surgido no ano de 1988, tal grupo enquadra-se em uma categoria diferenciada dos grupos até o presente momento mencionados, eles faziam parte do que e chamo de *segundo bloco de dança de rua*. Essa definição surgiu da percepção de que os integrantes do grupo Os Intocáveis, durante quase seus primeiros 4 anos de existência, atuaram em outras localidades, outro estilo, outra realidade, outras experiências[167] por se tratar de jovens tidos como *play boys*, apresentando-se para uma outra forma de público do que daqueles demais grupos.

O grupo Os Intocáveis surgiu em março de 1988 no interior da boate Visage Bar[168] em uma reunião de jovens amigos que freqüentavam o espaço aos domingos nas chamadas matinês para dançar, os quais elegeram como líder Luciano Domingos Pereira, O Biju. Apesar de emergir em um espaço diferente, com características diferenciadas, os praticantes da modalidade *house* também encontraram dificuldades para obter informações a respeito da dança que praticavam, eles "*criava os movimento*

---

[165] - NARDUCHI, Fernando. 09/01/2007.
[166] - Ibidem.
[167] - BENJAMIN, Walter., 1996.
[168] - A boate Visage Bar era situada no Centro da cidade, na rua: Santos Dumond nº 684 (atual Academia de Dança Árabe).

sem ter noção" [169], os dançarinos seguiam as batidas das músicas. Os primeiros passos de house dançado pelo grupo Os Intocáveis eram uma junção de diversos passinhos que seus componentes dançavam nas boates. Apesar de executar o house, que também é realizado nas periferias dos Eua, em Uberlândia pela falta de acesso à informação e pelo fato de somente as danceterias centrais tocarem tal gênero musical, gerou-se um preconceito dos dançarinos de break, jazz, funk, soul para com as pessoas que dançavam house.

Pelas diferenciações apresentadas, os grupos de dança de rua com características forjadas por jovens das periferias da cidade rejeitavam os grupos que dançavam house, como é possível apreender na declaração de Lakka quando questionado do porque não dançar nos Intocáveis: "eu não pertencia àquilo, aquele ambiente daquelas boates. Então pra mim aqueles cara não era nada, eu tava em outro círculo, não fazia sentido pra mim dança com aqueles cara, era paia, era ridículo dança com aqueles cara entendeu?"[170] Aqui é visível que a questão do pertencimento estava vinculado não só espacialmente, como no caso dos bairros, mas também um reconhecimento social e econômico, os freqüentadores das boates centrais não viviam a violenta realidade dos bairros distintos aos Centro da cidade[171]. Isso se dá porque os dançarinos se identificavam no coletivo, os grupos que compunham o ambiente das boates 110 Plaza e Visage Bar não eram tidos como dança de rua, e sim como grupos de house. A música era diferente, o ritmos era diferente, os passos eram diferentes, até mesmo a expressão ao se dançar, enquanto o pessoal da periferia sempre dançou com a cara amarrada, fechada, uma expressão de raiva, e os grupos de house dançavam sorrindo, mas a diferença gritante estava principalmente nas vestimentas e na condição econômica, eles eram vistos como "filhinhos de papai", "eram muito organizados e os mais bonitinho, mais arrumadinhos era os Intocáveis, a gente falava que era dança de rua dos riquinhos."[172]

Até por volta de 1992 eles, Os Intocáveis, não se misturavam com os grupos de dança de rua da periferia, mantiveram-se afastados, localizados nas danceterias centrais da cidade, 110 Plaza, Visage Bar e Poison respectivamente, as quais não eram freqüentadas por pessoas com baixo nível de renda e principalmente negros, "o 110

---

[169] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 26/10/2006.
[170] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.
[171] - Na segunda metade da década de 1980 continua a diferença entre a cidade que se quer, apresentada em uma matéria na Revista Veja, e a cidade que se tem, ao notar o aumento da criminalidade noticiada na imprensa local. A esse respeito cf: Revista Veja, 18 de nov, 1987; "Onda de assaltos na cidade, violência em todo país". In: **Jornal O Triângulo**. Ano: LX / Nº.: 6.208, 29/09/1987. Capa; "Arrombador é apanhado em flagra". In: **Jornal O Triângulo**. Ano LX / Nº.: 6.204, 23/09/1987, p.5.
[172] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 15/04/2007.

Plaza, eu acho que era a boate mais preconceituosa, não entrava nem pessoas de cor." [173]. Tal declaração é nítida, ao falar "*pessoas de cor*", Bijú se refere aos negros, pobres da periferia, aqueles mesmo que praticavam a dança de rua. Por outro lado, não encontrei nenhum relato por parte dos grupos localizados nas periferias da cidade, no sentido de quererem freqüentar tais espaços, ao contrário, eles abominavam tais boates, não pretendiam ir àqueles lugares. Creio essas pessoas residentes nas periferias até desconheciam o fato de não poder entrar negros naquela boate, eles não as freqüentavam porque "não pertencia àquilo, aquele ambiente daquelas boates"[174], nelas não se ouvia as músicas que eles gostavam, não se dançava o que eles dançava. Enfim, nelas, os dançarinos de dança de rua das periferias não eram reconhecidos, não eram aplaudidos, não eram idolatrados.



Fotografia do grupo Os Intocáveis em 1990.

De qualquer forma, o grupo Os Intocáveis é responsável por toda uma geração de grupos que irão se formar por terem eles como inspiração, principalmente no interior dessas danceterias. Os Intocáveis irá ter como local de influência o Centro da cidade de Uberlândia, as praças centrais, colégios centrais e boates centrais, ele é o ponto de referencia para uma ampla gama de dançarinos e grupos que passariam a praticar o house na cidade, sendo que existiram também diversos concursos de house, os quais até

[173] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú). 26/10/2006.
[174] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka). Op. Cit., 01/04/2006.

o ano de 1992 tinha apenas participações dos grupos pertencentes à características mencionadas. Um fato curioso é a utilização de nomes de desenhos animados para os grupos de house[175]. Todavia as motivações, o status, os desejos e os resultados colhidos por esses grupos de house são parecidíssimos com o quadro apresentado acerca dos grupos de periferia. Os Intocáveis eram referendados nos locais em que circulava, eram imitados por diversas pessoas que os admiravam, o que provoca recusa e afastamento desse grupo e dos demais que dançavam house é a diferença da dança e de classe social a que se pertence.

Assim, se algum dia um documento atestar que uma pessoa tenha inventado a dança de rua, é falso. Não que tal sujeito não tenha capacidade artística para isso, mas que o processo de construção da dança de rua passa por um longo período. Por esse viés, a dança de rua não ocorre de maneira homogênea, haja vista que existem várias vertentes no interior da manifestação, cada qual com suas linhas coreográficas e estéticas, o que dificulta uma definição da dança de rua, mesmo havendo uma linha mais forte representada nesse período pela Turma Jazz de Rua. Mas já havia se formado características para essa dança de rua como força na execução dos movimentos, energia ao dançar, dedicação e inovação, num período em que o pessoal *dava o sangue*.

Já no final da década de 1980, inicio de 1990, "eu sei que o Jazz de Rua virou uma coisa de louco"[176], passando a realizar viagens para cidade vizinhas: Prata, Araguari, Uberaba, Patos de Minas, a maioria por conta própria ou com as despesas pagas, pois os recursos eram escassos. Mas mesmo assim a Turma Jazz de Rua constrói um panorama de sub-hegemonia, o grupo passa a alcançar um patamar de dominante na cidade, todos queriam dançar no Jazz de Rua, todos queriam ver o Jazz de Rua, que se tornou imbatível, ninguém ganhava daquele grupo, deixando os demais grupos como figuras contra-sub-hegemônicas como os Intocáveis e Brilho Negro, este como sub-residual e aquele como emergente. Também o acesso às informações após o fim do boom do break no início dos anos 80 do século passado foi se tornando um dos grandes entraves para a dança de rua, alguns artistas foram possíveis de se ter acesso como George Clinton, Grand Máster Flash, Funkadelic, Parliament deram a sensação nesse período de que aquilo nunca iria parar.

---

[175] - Dentre vários, menciono, The Garfields, Kids Of The House, Os Intocáveis, Space House, The Simpsons, Alcapones, Os Flinstons.

[176] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som)., 08/01/2006.

Tal material, com o fim da boate Buritti Chops, passou a ser adquirido via aquisição de vinil pelos dançarinos, quero dizer, por Mamede Aref (Turma Jazz de Rua), que por deter parentes na cidade de São Paulo ele dispunha de oportunidades de viagens, nas quais trazia consigo essas obras primas. Esse é o cenário da dança de rua na cidade de Uberlândia até início da década de 1990, relembrar as necessidades, expectativas, códigos, significados é interessante para percebermos as possibilidades construídas pelos homens em seu tempo, diante de determinadas circunstâncias, posto que ao participarem do Festival de Dança do Triângulo os grupos se depararão com o maior em mais bem estruturado meio de propagação da hegemonia na cidade em termos de dança, que influenciará grandes transformações sócio-culturais nessa manifestação popular.

CAPÍTULO II

O FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO ENQUANTO ESPAÇO DE SONHO E DESILUSÃO.

Enquanto a dança de rua experimentava um aumento no número de praticantes, de espaços para se dançar, do reconhecimento, da glória da Turma Jazz de Rua, no ano de 1987[177], por iniciativa das academias de dança da cidade, foi idealizado e executado a primeira edição do Festival de Dança do Triângulo que iria se tornar o grande mediador[178] entre as práticas acadêmicas de dança e a dança de rua. Lisette Resende de Freitas, que era diretora e proprietária da Escola de Dança Lisette de Freitas, antiga Academia Esquema, foi a principal responsável pela realização do Festival, pois ela já havia freqüentado o Festival de Joinville[179] e portava o modelo do regulamento. O interesse na realização de um Festival na cidade era o de trazer profissionais da dança no cenário nacional para trocas de informações, cursos, exibição de vídeos, tendo em vista que o custo de ir ao Festival de Joinville com todo um grupo é caro. Mas tais profissionais detinham apenas formação acadêmica, "sempre ligada a essa tradição da dança: ou o jazz, que era muito forte na época, e o balé clássico" [180]. O único grupo de dança de rua que participou do evento foi a Turma Jazz de Rua como representante da academia Dynorah, mas não competiu em nenhuma modalidade. A Secretaria Municipal de Cultura pouco atuou nesse evento, sendo que era o Setor de Artes Cênicas que dialogava com as academias de Uberlândia fornecendo apenas o espaço para a realização do evento.

O processo de desenvolvimento fez emergir "uma nova camada de clientes", composta por aqueles que concentravam os lucros obtidos pela modernização. A cidade de Uberlândia, caminhando nesse modelo, criou espaços para que estes grupos (pequenos, médio e granes empresários, diretores de empresas, funcionários públicos em altos cargos) onde pessoas com pequenas e médias empresas, "profissionais liberais ou profissionais de 'alta qualificação'", passaram a cuidar do "corpo e da ama dos

---

[177] - O I Festival de Dança foi realizado de 24 à 27 de setembro de 1987 no Teatro Rondon Pacheco, na gestão do Prefeito: Zaire Resende (1983-1988), tendo como Secretária Municipal de Cultura: Iolanda de Lima Freitas.

[178] - BURKE, Peter., 1989.

[179] - O Festival de Dança de Joinville é considerado o maior e mais bem estruturado Festival de Dança competitivo da América Latina.

[180] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira., 15/04/2007.

endinheirados"[181]. Também se tornaram alvo a chamada "nova classe média", composta por médicos, dentistas, advogados, professores, funcionários públicos, profissionais de nível superior, aqui se encontram os coordenadores, os chefes, bancários, vendedores. Todo esse público era o alvo das academias da cidade de Uberlândia, elas passam a concentrar as formas dominantes de dança praticada na cidade, eram essas pessoas que freqüentavam e pagavam as mensalidades para se ter aulas de dança, principalmente balé, jazz, sapateado e dança do ventre. Eram tais sujeitos que organizaram e participaram do evento relacionado à dança, com exceção do Jazz de Rua, que se configura nesse espaço como emergente, o novo e inovador. Assim o festival de Dança do Triângulo aparece como campo de disputa pela hegemonia[182] na dança na cidade.

No ano seguinte aconteceu entre os dias 02 e 10 de Julho o II Festival de Dança, que foi realizado no ginásio do U.T.C (Uberlândia Tênis Clube) e na EDUCA (Campus da Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Uberlândia). Em 1988, ano do Centenário de Uberlândia, a Prefeitura dispunha de uma verba extra para eventos relacionados à cidade. Foi neste ano que a Secretaria Municipal de Cultura passou a fazer parte da coordenação do Festival de Dança do Triângulo, que recebeu um amplo investimento público, espaço na mídia local[183] e foi realizado no ginásio do UTC e não contou com a participação de nenhum grupo de dança de rua.

Já no III Festival de Dança do Triângulo, ocorreu entre 04 e 09 de Julho de 1989[184], e a Prefeitura de Uberlândia continuou a promover o evento, mas tanto nesse ano como em 1990 o evento contou com amplos problemas de organização, pois o Festival passou a abarcar grande quantidade de grupos e bailarinos e a falta de experiência dos funcionários da S.M.C e das academias de Uberlândia. Mas foi no III Festival de Dança do Triângulo (1989) que a Turma Jazz de Rua[185] causou impacto e rebolíço no evento, é o emergente pressionando, pois apresentaram uma nova e desconhecida forma de se dançar para os professores e alunos das academias, o grupo transgride os parâmetro de dança conhecidos inclusive pelo corpo de "especialistas" do

---

[181] - MELLO, João Manuel Cardoso de. & NOVAIS, Fernando A., 1998. p.631.

[182] - [182] - WILLIANS, Raymond., 1979.

[183] - "II Festival de Dança do Triângulo começa logo mais às 21 horas no UTC". In: **Jornal Correio de Uberlândia**. Nº.: 14.915, 02/07/1988. p.5; "Festival de Dança desperta atenção do público uberlandense". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** Nº.: 14.917, 06/07/1988. p.2.; "Festival de Danças é sucesso em Uberlândia". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** Nº.: 14.920, 09/07/1988. p.4.

[184] - Assume a prefeitura Virgílio Galassi (1989-92), que empossa como nova Secretária de Cultura Terezinha Magalhães.

[185] - "Dança urbana do 'jazz de rua' leva o popular ao Festival". In: **Jornal Correio de Domingo**. Ano 0 / Nº.: 39, 09/07/1989. p. 3. A Turma Jazz de Rua nunca competiu na modalidade Jazz, até o ano de 1992 o grupo participava do Festival de Dança do Triângulo como "our concour".

período que não faziam idéia de que dança era aquela, lembrando que ainda "ninguém nem chamava de dança de rua na época né, provavelmente eram bailarinos que não estavam ligados a nenhuma academia" [186]. Essa fala é de Maria José Torres, funcionária da Secretaria Municipal de Cultura desde sua criação e que acompanhou os festivais, relata-nos quanto o grupo causou surpresa nos jurados principalmente pelo fato do grupo contar com a maioria de seu elenco sendo formado por homens, pois as danças acadêmicas não dispõem de grande quantidade de homens para praticá-la, principalmente o balé. E os quando interrogados, os praticantes daquela inovadora dança apenas declaravam que,

> *Nosso objetivo é mostrar ao público que a dança, como arte e participação não está somente nas academias, mas também nas ruas, praças e bairros... Nossas coreografias refletem as nossas emoções e sentimentos, o nosso desejo de liberdade e alegria, de sermos plenos, por um momento que seja...* [187]

Nesse contexto, a mídia local não teve como abafar os grupos que agora passaram a dar as caras para toda a sociedade, quando a "Dança Urbana do 'jazz de rua' leva o popular ao Festival" a periferia mostra as caras para toda a sociedade uberlandense, pois logo no III Festival a dança de rua, através da Turma Jazz de Rua, alcançou a mídia local, impressa, incomodando os críticos tidos como "especializados", inserindo sua prática cultural nas notícias do dia, foi também no primeiro Festival em que a dança de rua participou do evento com o envolvimento da S.M.C, lembrando que a reunião anual de dança na cidade já estava começando a cogitar êxito a nível nacional e não só local.

Mas a aparição da Turma Jazz de Rua nos jornais não se deve apenas à sua dança, adivinhe quem foi entrevistado para que fosse realizada a matéria! Será que foi Branca de Neve? Não. Hum... Chocolate? Não. Então foi o Mamede Aref? Não. O entrevistado foi Fernando Narduchi, aquele mesmo da Secretaria de Cultura, foi por meio da junção entre a atuação do grupo e da influência dele que a dança de rua teve um espaço na mídia local. Interessante é que não há resistência dos grupos de dança de rua acerca da mídia, ao contrário, sempre que possível eles queriam e ainda querem

---

[186] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira., 15/04/2007.

[187] - TURMA JAZZ DE RUA. Release da coreografia: Cultura da Cabeça Dura. Apud: FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO. **Excertos de Uma História / Uberlândia-MG**. Texto fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura do Município de Uberlândia.

aparecer nos meios, quanto mais conhecidos eles fossem, mais se reforçaria aquelas motivações apresentadas (lembra-se do primeiro capítulo?).

Mas um detalhe que deve ser enfatizado, é que, durante todo o processo percorrido pela dança de rua, os meios de comunicação em massa ao se referirem aos grupos de dança de rua, nesse período, sempre os tratam como algo exótico, separado e estático, uma dança a parte na sociedade uberlandense, mas durante todo o trabalho, uma característica encontrada em todas as matérias é que as mídias quando abrem espaço é apenas para divulgação de um ou outro acontecimento, não forneçam cobertura aos grupos ou eventos, apenas divulgam matérias e notícias fragmentadas, descoladas de todo um processo mais amplo, do qual faz parte a dança de rua.

Em 1990, novamente esteve presente no Festival de Dança do Triângulo a Turma Jazz de Rua, marcando presença e continuando a causar incômodo nos organizadores do evento, tendo em vista que se trata de uma competição e o grupo não tinha competidores e nem categoria específica para competir, os demais grupos não participavam do Festival, principalmente pela falta de informação a respeito de que evento se tratava e também de como participar. Tanto é que a própria Turma Jazz de Rua realizava suas inscrições por meio da atuação de Fernando, com exceção de 1991, que tinha relação direta com os organizadores do evento. O Resultado desse quadro foi a oferenda da premiação à Turma Jazz de Rua de *Menção Honrosa*[188].

Em sua IV edição realizada de 13 a 17 de Julho de 1990 no ginásio do U.T.C o Festival não contou com a participação das academias referente à organização, é quando a Secretaria Municipal de Cultura toma frente do evento. Contudo, tal acontecimento foi marcado pela falta de organização do órgão público responsável, uma vez que o evento ganhava a cada ano, renome nacional, prestígio e maior quantidade de grupos participantes, o que afetou em cheio a estrutura em que se fixava o Festival. Fruto dessa incompatibilidade entre demanda e oferta emergiram nesse ano críticas em relação às definições de modalidades, à grande quantidade de grupos participantes levando as apresentações até por volta das 03:00 da madrugada. Daí o início de discussões acerca da implantação de uma pré-seleção dos trabalhos que iriam ser apresentados.

Diante os problemas de organização enfrentados nos festivais anteriores[189] como: horário muito extenso, grande quantidade de grupos inscritos a Secretária de

---

[188] - "Festival". In: **Jornal Correio de Uberlândia**. Ano 1, nº 93 Correio 11/07/1990 p.8.

[189] - "Muitas criticas marcam o III Festival de Dança". In: **Jornal Correio de Domingo**, 09/07/1989; "Participantes criticam o IV Festival de Dança". In: **Jornal Correio de Domingo**. Ano 1 – Nº.: 90, 08/07/1990. P: B-4.

Cultura, no período Terezinha Magalhães, foi até Joinville para analisar a infra-estrutura de organização do referido festival e lá obteve informações que levou à contratação contratou Luis Antônio Eguinoa (Palácio das Artes) para a Coordenadoria e Helena Katz[190] como Curadora para que ambos pudessem reorganizar a estrutura do Festival de Dança do Triângulo. Uma das primeiras modificações realizadas pelos especialistas contratados foi instituir o sistema de pré-seleção, onde os grupos enviavam filmagens de suas coreografias para serem analisadas, isso se deu por dois motivos. Primeiro em relação à grande quantidade de trabalhos inscritos com "pouco conteúdo", ou seja, aquelas coreografias que para os "especialistas" não detinham requisitos mínimos para se apresentarem em um festival competitivo. Em segundo lugar havia uma preocupação dos organizadores em impedir que os avaliadores privilegiassem trabalhos de amigos e conhecidos, pois acontecia de alguns jurados já conhecerem determinados trabalhos de antemão, para se ter uma idéia "tinha gente que trazia até fitas em mãos"[191].

Desta forma, o V Festival de Dança do Triângulo contou com diversas modificações, traveis a Turma liderada por Branca de Neve, Mamede Aref e Chocolate estiveram presentes, mas dessa vez competindo na modalidade Jazz. Nesse Festival, 1991, o barraco caiu, quando o Jazz de Rua se apresentou foi um delírio total do público, causando uma resistência por parte dos grupos de jazz da cidade, os quais eram vinculados às academias. Antes de ser lançado o resultado final, houve uma confusão com as diretoras de tais grupos, devido ao fato de que não aceitariam a vitória do Jazz de Rua, se viesse a acontecer, pois não viam no grupo nenhuma qualidade técnica, nenhuma movimentação espacial no palco que os vinculasse ao jazz da academia, o que existia era uma porção de dançarinos que tentavam dançar jazz.

"Então aí fez uma reunião no dia mesmo, depois daquele escândalo todo, aquela confusão toda e aí a gente ganhou 2 troféu: um de participação especial e outro de honra ao mérito."[192]. O ginásio do U.T.C foi palco dessa disputa, onde retiraram a Turma Jazz de Rua da modalidade Jazz e optaram e lhes premiar com outros títulos, numa tentativa de acalmar os ânimos naquele momento, aqui reside uma pressão efetiva dessa forma emergente se dança em relação á hegemonia existente. Detalhe, tal acontecimento não fora noticiado na mídia local, nem relatado pelos funcionários da Secretaria de Cultura

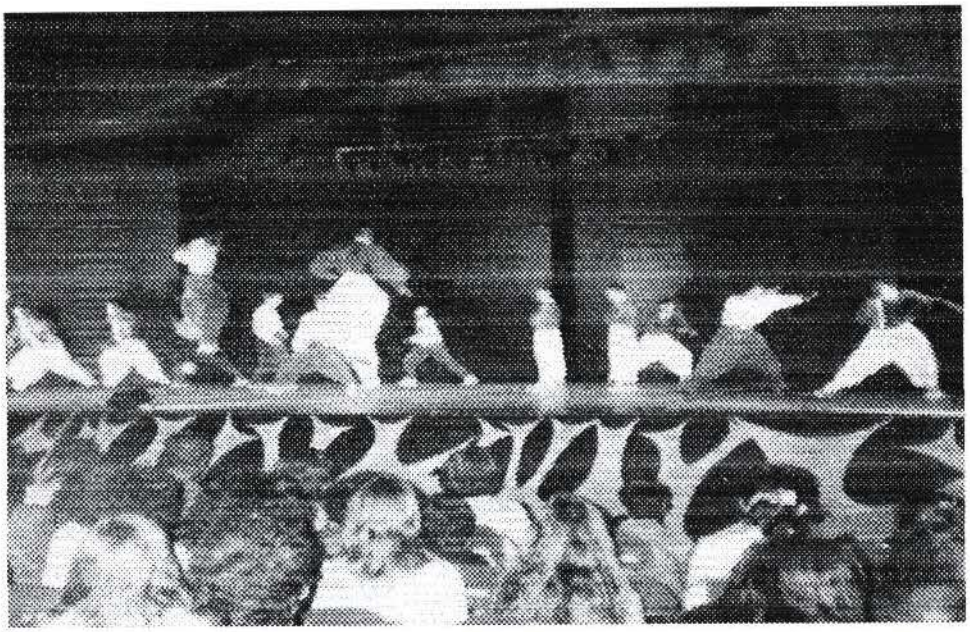
---

[190]- Jornalista, crítica e pesquisadora de dança. Apesar de ser uma dos principais nomes de dança no Brasil e de fazer parte durante anos do Festival de Dança do Triângulo, Helena Katz nunca aceitou os inúmeros convites para atuar como júri no referido evento.

[191] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira. 15/04/2007.

[192] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). 12/11/2006.

que foram entrevistados (Maria José Torres e Fernando Narduchi), somente tive acesso à essa informação via um dos líderes do grupo em questão daquela época (Chocolate). Se o fato é verdadeiro eu não sei, mas parece-me a única alternativa viável para explicar a criação de uma modalidade específica para aquele tipo de dança no ano seguinte (1992). Por esse viés, somente devido à dificuldade encontrada pelo júri do evento em estabelecer critérios para avaliar um grupo de Jazz convencional, acadêmico, juntamente com um grupo de dança de rua, do jazz praticado da rua, além de um significativo aumento na demanda de grupos, companhias e bailarinos autônomos do gênero que pleiteavam a participação no referido evento, a prática contra-hegemônica vai ganhando espaço.



Turma Jazz de Rua no V Festival de Dança do Triângulo, 1991.

Não podemos nos perder nesse ponto. Porque será que a Turma Jazz de Rua não bateu o pé também? Ora, a pergunta é: para que reclamar quando está ganhando? Essa era a situação do grupo, vencedor, conquistaram não só um como dois prêmios ao mesmo tempo, e o mais importante, sendo aplaudido pelo público, participar do Festival se tornou "uma emoção muito grande para nós." [193] O Festival competitivo começa a aparecer para o grupo como um espaço em que se encontram as condições requisitadas pelos dançarinos, o status, o mérito, reconhecimento. Foi também no ano de 1991 que a

[193] - SILVA, Ismael Gomes da. (Branca de Neve). Apud. "Festival de Dança foi encerrado". In: **Jornal O Triângulo.** Ano 63, nº 7953, 24/07/1991. p.7.

dança de rua começa a ganhar inúmeras matérias nos jornais locais[194] no decorrer do ano, sempre ligadas às apresentações da Turma Jazz de Rua, mas não só na época do Festival. Isto é emblemático para perceber como que com o passar dos anos, principalmente com as participações nos festivais, o grupo foi adquirindo espaço na mídia uberlandense, começou a realizar apresentações em locais diferenciados como no Restaurante Universitário da Universidade Federal de Uberlândia (R.U / UFU), ou seja, um público formado apenas por universitários, cuja maioria nunca havia visto aquela dança. Também é nesse ano que se iniciam os Concursos de Dança de Rua no Casarão Show, por iniciativa do Clube Black & Withe Promoções, que era liderado por Fernando Narduchi, que a essa altura já havia rompido com a Turma Jazz de Rua. O foco aqui é perceber que apesar da inserção nos festivais, a dança de rua ainda tinha como principal reduto as boates da cidade, até então, somente a Turma Jazz de Rua participava dos festivais.

Desta forma, a dança de rua nos festivais pode ser entendida como forma de participação no sentido de incluir-se numa nova ordem artístico-social na sociedade uberlandense, ao mesmo tempo em que expressa a idéia de processo dinâmico que constituem as manifestações populares. Nesse meio tempo, com suas apresentações o grupo Jazz de Rua conseguiu atrair a atenção dos críticos e das academias. Tanto é que o grupo conseguiu bolsas de jazz de três meses com o professor Joaquim e depois na Escola de Dança Balé Esquema. Trata-se de uma prática hegemônica, que também interfere com pressões e limites, passando a dialogar as possíveis formas de incorporação daquela prática emergente. Mas a maioria dos dançarinos nem chegavam a freqüentar esses três meses se aulas gratuitas, isso porque eles não dançavam com técnica e nem queriam dançar, eles se destacavam justamente por serem diferentes. Para alguns, essa aproximação das academias era para melhorar a qualidade do grupo, para "enriquecer mais" [195]. Penso que tal declaração era compartilhada pela minoria dos dançarinos, pois não é percebida nenhuma alteração técnica na dança do Jazz de Rua nos anos seguintes, até mesmo o próprio Chocolate não apresentou alterações em sua dança, o que pode ser um sinal de influência das experiências mais recentes dele com a

---

[194] - "Festival de Dança foi encerrado". In: **Jornal O Triângulo.** Ano 63, nº 7953, 24/07/1991. p.7.; "O grupo Jazz de Rua se apresenta da UFU na semana que vem". In: **Jornal Correio do Triângulo (Cultura)**. 11/05/1991. p.24.; "Grupos de dança ganham novo espaço na cidade". In: **Jornal Correio do Triângulo / Cultura**. Nº.: 15.703. 06/08/1991. p.11.

[195] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). 12/11/2006..

dança, seu envolvimento com outras formas de se dançar, no período em que fez parte da Cia. De Dança Balé de Rua. Contudo isso será aprofundado mais adiante.

2.1 – O aparecimento de uma nova modalidade: Jazz de Rua.

Dança Popular / Jazz de Rua, essa foi a nomenclatura estratégica[196] utilizada para classificar aquela nova forma de dança, que aparecera, impressionara, que "levou o publico a aplaudirem de pé as apresentações"[197] nos festivais anteriores. Desta forma já no ano de 1992, no VI Festival de Dança que aconteceu entre 11 à 19 de Julho também no U.T.C, abriu-se uma modalidade específica para a dança de rua, a partir de então a hegemonia da dança na cidade incorpora a prática emergente da dança de rua, sendo que neste ano a Turma Jazz de Rua contou com mais dois competidores, o grupo Blow Up Boys e o Company Dance (Araguari). O grupo Blow Up Boys foi constituído da junção entre o grupo New Editian, formado por Fernando Narduchi, com Joãozinho, que saíra do Brilho Negro. O resultado foi o esperado: 1° Lugar para a Turma Jazz de Rua[198] de Uberlândia. Entretanto não foi apenas uma vitória, os grupos de dança de rua não eram vistos como os demais, eles era a sensação dos festivais. Na noite de 14 de julho de 1992 em que foi realizado o primeiro Festival de Dança que contou com a competição entre grupos de dança de rua, de acordo com um jornal local:

> *...a platéia, ansiosa, pedia a presença no palco do grupo bem antes de sua apresentação. Quando chegou a hora, o publico delirou com a performance da turma que conquistou a comissão julgadora.*[199]

1992 é aqui apresentado como o ano em que a dança de rua de Uberlândia experimentou uma eclosão de inúmeros concursos centrais e noticiados, concursos organizados por pessoas vinculadas à dança de rua e por boates da cidade. Através das competições realizadas nesse ano, da inserção de uma modalidade para os grupos de dança de rua, os grupos de house, com destaque para Os Intocáveis, passaram a concorrer com outros grupos da cidade, pois passaram a freqüentar os mesmo espaços

---

[196] - CERTEAU, Michel., 1998.

[197] - "Festival de Dança foi encerrado"., 24/07/1991. p.7.

[198] - Resultado da competição: 1992 – Categoria: Amador / Grupo. 14/07/92. Modalidade: Dança popular / Jazz de Rua: Turma Jazz de Rua – Podres Espíritos – 1° Lugar; Blow Up Boys – Ritual do Fogo – 2° Lugar; Company Dance - Street Dance – 3° Lugar.

[199] - "Sucesso do Jazz de Rua marca noite do Festival de Dança". In: **Jornal Correio do Triângulo**. N°.: 15.992, 16/07/1992. p.A; "'Turma Jazz de Rua' recebeu nora máxima dos jurados". In: **Jornal O Triângulo**. N°.:8238, 16/07/1992. p.3.

nos concursos, principalmente os realizados na antiga boate *Help Chopp Show*[200], que depois se chamaria *Help Discou Show*. Nesses espaços eram realizados concursos de dança de rua só que especificamente de house, dentro dos quais os Intocáveis eram os melhores, mas os grupos de dança de rua que até então estavam circunscritos à localidade das periferias, não todos, passam a inserirem-se em outros espaços, principalmente os centrais.

Nota-se que não foram os grupos do centro da cidade que foram buscar concorrer com os grupos da periferia e sim o contrário, pois a dança de rua nas periferias não mais estava restrita aos bairros, ela se propagou por toda a cidade. Mas é notável o estranhamento que os grupos que tinham influencia do jazz, funk e break para com o estilo praticado pelos Intocáveis. Junto a isso se soma os outros fatores citados no primeiro capítulo. Assim a dança de rua passa a ser um espaço cultural no qual existem diferentes estilos de dança, que não mais surgem necessariamente de um segmento social específico. As nomenclaturas Jazz de Rua e Dança de Rua passam a aglomerar várias danças de rua.

Retornando ao grupo Os Intocáveis, com a presente investigação fora possível diagnosticar que no período de 1988 à 1992 o grupo se estruturou e tomou forma própria, ele tinha o seu próprio estilo, mas foi por volta de 1992, com o contato com outros grupos, é que Os Intocáveis passaram a inserir no seu elenco pessoas da periferia que queriam participar do grupo, tendo em vista que durante esse período "o grupo cresceu muito, então já se tornou popular, não tinha como a gente fazer distinção aí de classe social e até mesmo cor"[201]. De fato Os Intocáveis a princípio era formado por pessoas que não eram as mesmas dos demais grupos de periferia, mas a partir dos encontros em concursos o grupo passa a compor um elenco que misturava as ordens e diferenças socioeconômicas, mas é claro que tinha "o play boy, filho de papai que viu o comércio, o modismo, que... é... sonhou em ta fazendo parte dum elenco, ser aplaudido de pé"[202]. A partir daí, percebe-se que aquela forma de discriminação no interior da manifestação cultural, onde os negros de forma sutil excluíam os demais, passa a diminuir, ou a ficar mais invisível, o que passa a prevalecer ma pratica da dança de rua não é somente o fato de ser negro, o que passa a valer é o compromisso, a identificação

---

[200] - Destaco a importância do D.J Wilson Menescal nesses concursos de house, onde a Turma Jazz de Rua se apresentou como convidada, "hors concours", como pode ser conferido na matéria: "Dança de rua: os melhores serão escolhidos hoje". In: **Jornal Correio do Trângulo.** 07/02/1992. p.11.

[201] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú)., 26/10/2006.

[202] - Ibidem.

com que se faz, isso que é rico, pode ser branco, amarelo, negro, marrom, gordinho, magrinho, alto, baixo, feinho, bonitinho.

No entanto, apesar de assumir o papel de incluir pessoas da periferia no grupo, em aspectos coreográficos é Os Intocáveis, e os demais grupos de house que vão incorporar alguns elementos dos outros grupos para serem reconhecidos como dança de rua, elementos como a expressão e a força na execução dos passos. Isso tornou possível que a modalidade house fosse inserida na nomenclatura dança de rua quando o grupo participou do Festival em 1993. Assim, com os festivais os grupos de house, que já havia tido contato com os grupos de dança de rua, entram para competir na mesma modalidade, passando a incorporar elementos desses grupos.

Ainda em 1992, para além do Festival de Dança do Triângulo, os grupos de dança de rua e jazz também contaram com um concurso, nos moldes do festival, denominado: Concurso Regional de Dança, cuja primeira edição fora realizada do Ginásio do U.T.C tendo entre seus organizadores, Fernando Narduchi, e incluía as modalidades de jazz e dança de rua. Quem ganhou? Advinha! A Turma Jazz de Rua[203]. No entanto, não obteve continuidade nem naquele local, nem com a mesma equipe organizadora, devido ao fato de que a principal forma de arrecadação seria por meio da bilheteria, mas como a maioria do público era formada por dançarinos ou simpatizantes da dança de rua, que declararam não terem dinheiro para pagar a entrada, mas queria assistir, a entrada acabou sendo liberada para quase todo mundo, o que gerou uma dívida para os organizadores e a inviabilidade de realizar uma nova edição do evento, o qual foi repassado para a direção do SESC / Uberlândia, que de 1993 em diante iniciou os famosos Festivais Regionais.

Com a criação da modalidade Jazz de Rua no festival de Dança do Triângulo ocorreu um fluxo maior de grupos que se encontravam localizado nos bairros e concursos de boates, mas também foi grande a quantidade de grupos que não participaram dos festivais, pois para participar desses eventos havia toda uma burocracia: inscrição, preenchimento de dados, pré-seleção. Os grupos que se inscreviam para a competição nos festivais, eram os tidos como melhores, lembrando que a própria Turma Jazz de Rua participava do campeonato, isso também contribuiu para a não participação da maioria dos grupos nos festivais, os grupos não entravam em

---

[203] - "Concurso de dança premia os melhores da região em jazz". In: **Jornal Correio do Triângulo.** Nº.: 15.968. 17/06/1992. p.8.

uma competição para perder, posto que tal grupo carregava a sub-hegemonia. Todos queriam ganhar. Mas de qualquer modo, com sua competição, os festivais passam a primeiro plano para os grupos mais bem estruturados da cidade, pois tem uma agenda fixa, tempo para preparação, a competição no Festival se tornou num tipo de competição oficial da dança de rua, onde somente os *fodas* competem.

O exemplo disso é que nos concursos de boates passam a não mais contar com a presença do grupo Turma Jazz de Rua em suas competições, o qual quando participa, apenas atua como convidado. Isso causou uma espécie de endeusamento desse grupo, aqueles que são impossíveis de se chegar ao nível deles. Tendo uma visão ao oposto da maioria dos grupos da cidade, encontramos o Brilho Negro e o mais recente grupo da cidade, a Cia. De Dança Balé de Rua, ao mesmo tempo em que rompe com aquele costume comum[204] de concursos no âmbito das boates.

Inculco o ano de 1993 como marco que representa o surgimento de grupos que visam competir nos festivais, ou seja, que buscam vencer o invencível, o nunca derrotado Turma Jazz de Rua – a partir de então, os espaços onde se forjavam a hierarquização no interior da dança de rua é transferido gradativamente para o campo da hegemonia da dança em Uberlândia, representada pelos festivais. Para isso destaco a criação da Cia. De Dança Balé de Rua. Tal grupo surgiu na fusão entre Marco Antônio Garcia (Marquinho), José Marciel da Silva (Diarréia), os quais eram dançarinos dos grupos Ritmo Blue Dance e Renegados e novamente: Fernando Narduchi, que rompera também com o Blow Up Boys. É claro que nem todos integrantes do Balé de Rua tinham como objetivo vencer o grupo o Jazz de Rua, mas que todos gostariam isso é perceptível. Quem não gostaria de ser o melhor? Mas o resultado permanecia o mesmo, inalterado: 1° Lugar para a Turma Jazz de Rua[205] de novo, por mais de 10 anos sem ser derrotada, nas duas edições do Festival de Dança do Triângulo foi o vencedor, será que nunca seria derrubado? Essa era a pergunta dos demais grupos.

Ao oposto da declaração publicada durante o VII Festival de Dança, que ocorreu durante 03 à 11 de Julho de 1993, onde afirmava que "A dança neste contexto encontra espaço verdadeiramente profissional onde se expressarão as diversas modalidades e o

---

[204] - THOMPSON, E. P., 1998.

[205] - Segue os dados do resultado final: 1993 – Categoria: Amador Grupo, data:10/07/93; Modalidade: Dança Popular / Jazz de Rua; Turma Jazz de Rua – 1° Lugar; Cia. De Dança Balé de Rua – 2° Lugar Brilho Negro Blow Up Boys – 3° Lugar.

'competir' nada mais é que um pretexto para dançar"[206], a competição é não só um pretexto, ela é, e sempre foi, a força motriz dos grupos de dança de rua, ser considerado o melhor, como já foi aqui exaustivamente demonstrado, era o meio pelo qual as pessoas marginalizadas encontravam respaldo enquanto sujeito social, enquanto fazendo parte, sendo bajulado, desejado e respeitado entre seus semelhantes.

Aquele movimento de deslocamento das atenções dos concursos de boate para os festivais é reforçado em 1993, onde tal forma de competição se torna o alvo central dos principais grupos da cidade, causando um esvaziamento nos concursos menores, o que culminou em um fenômeno de migração de dançarinos de pequenos grupos de bairros para aqueles mais conhecidos na cidade. É nesse contexto que os grupos passam a serem formados por 25 à 30 componentes no mínimo, chegando a ter, no caso da Família Brilho Negro, quase 60 integrantes numa mesma apresentação em cima do palco no ano de 1995.

Mas esse processo de migração mencionado contou com outro evento que passou a fazer parte do calendário de todos os grupos de dança de rua, que foi a realização do 1° Concurso SESC de Dança, o famoso *Regional*, ainda no ano de 1993, que seguia o modelo do Festival Regional de Dança que aconteceu no ano anterior. Uma forma de competição institucionalizada, com um público diferenciado, com avaliadores diferentes, nesses eventos realizados pelo SESC, quem dominara é o grupo Brilho Negro, que venceu suas três primeiras edições, lembrando que a Turma Jazz de Rua não participava dos Regionais. Assim, esses eventos competitivos, ao mesmo tempo em que sufocaram grupos com o seu modelo, fez emergir uma outra camada de grupos, os quais foram criados efetivamente para participarem dos festivais competitivos.

No ano de 1994 se deu um acontecimento que marcaria a história da dança de rua de Uberlândia, foi a vinda de um grupo de Santos-SP, chamado Dança de Rua de Santos a convite da Secretaria Municipal de Cultura. Enquanto os grupos uberlandenses tentavam superar a até então imbatível Turma Jazz de Rua, esse grupo do estado de São Paulo veio para o VIII Festival de Dança do Triângulo (de 06 à 15 de Julho no U.T.C) e

---

[206] - Caderno publicado pela Secretaria Municipal de Cultura antes da realização do VII Festival de Dança do Triângulo. Ano em que se inicia o governo do então eleito Prefeito: Paulo Ferolla da Silva (1993-1996) e assumindo a Secretaria de Cultura, Creusa Resende, que deram continuidade à realização dos festivais.

fez o que ninguém havia conseguido fazer, ganhou em 1° lugar[207]. É claro que existem vários motivos que explicam tal vitória. O principal deles é a alta precisão do grupo Dança de Rua de Santos para executar movimentos de jazz, o grupo detinha em seu elenco grande quantidade de bailarinos com treinamento acadêmico, os movimentos eram bem organizados e sincronizados, o deslocamento espacial no palco era totalmente de jazz. Enfim, tal grupo executou uma dança com força, energia, expressão fechada, com todos aqueles requisitos que formam uma estrutura que identifica um grupo como sendo de dança de rua, somada a uma precisão técnica acadêmica, deixando jurados, público e dançarinos dos demais grupos *de boca aberta*.

Gostaria nesse momento de introduzir o que eu chamo de particularidades de uma história, que se refere a derrubada do mito Turma Jazz de Rua. Primeiro grupo de dança de rua da cidade de Uberlândia, oriunda do ambiente das boates, se consolidou ao longo de diversos anos, somando inúmeras vitórias consecutivas, uma posição invejável por quase todos os dançarinos de dança de rua daquele período, mas que no ano de 1994 caiu por terra.

De 1984 até 1993 a Turma Jazz de Rua criou um ritmo de ensaio alucinante, de constante trabalho, principalmente em época de competições, porém pode captar que do ano de 1993 em diante ocorreu um processo no grupo, no qual a maioria dos componentes passou a não se dedicarem como antes para os ensaios, isto é, "o pessoal achou que já estava bom demais; porque na época eles eram bons mesmo e pararam de ensaiar. As vezes ensaiavam 2 vezes por semana, tinha final de semana que o pessoal nem aparecia."[208] Isso é compreensível, vários grupos passaram por essa dificuldade, onde os dançarinos que começam a se destacar, tanto dentro do grupo nas apresentações como fora no circuito das danceterias, eles deixam de ensaiar e praticar a dança ou em outros casos alguns constituíram família, tiveram filhos tendo que diminuir a freqüência nos ensaios para cuidar de suas casas, são fatores que contribuíram para o início da perda da sub-hegemonia.

Nesse momento o Jazz de Rua passou a cair de produção, somado a isso, o grupo vinha a tempos lidando com inúmeros conflitos internos entre seus líderes, principalmente após o rompimento com Narduchi, sobre os quais daria para escrever um

---

[207] - Resultado dos três primeiros lugares no VIII Festival de Dança do Triângulo: Categoria: Amador Grupo, data:14/07/94 - Modalidade: Dança Popular / Jazz de Rua: 1° Lugar – Grupo de Dança de Rua de Santos; 2° Lugar – Cia. De Dança Balé de Rua; 3° Lugar – Brilho Negro Blow Up Boys.

[208] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). 12/11/2006.

livro, nomeio esse processo como o que encaro como uma crise de sub-hegemonia. Dentro desse período entre 1993 e 1994, a Prefeitura convida o grupo Dança de Rua de Santos-SP para vir ao festival e os grupos de Uberlândia foram informados a respeito desse grupo de fora que viria à cidade. Até então, os grupos de fora que vieram à cidade: Patos de Minas, Araguari, eram bem inferiores à Turma Jazz de Rua, a qual vivia num clima de superioridade absoluta, tanto é que "a gente até então, ninguém esquentou com nada"[209]. E assim se foi até a chegada do Festival de 1994.

Os grupos de Uberlândia somente se encontraram com o grupo vindo de Santos na noite de competição, haja vista que durante a marcação de palco[210] pela manhã eles não se cruzaram. Na tão esperada noite de apresentações de dança de rua no festival de 1994, precisamente na data de 14 de julho, enquanto os demais grupos apresentavam, os componentes da Turma Jazz de Rua, que seria o último grupo da noite, o *gran final*, fechariam com chave de ouro, ficaram surpresos ao ver o alto nível em que estavam os grupos Brilho Negro e o Grupo de Santos. Nesse momento gerou-se um clima de insegurança em parte do elenco, causando crises de choro, tentativa de desistência, de mudança de coreografias em última instância.

> *"A gente ficou tão abalado que alguns bailarinos não quiseram dançar, ficaram nitidamente com medo de dançar a noite. Então eu dei a idéia para o pessoal para a gente dançar a coreografia do ano passado (...)alguns bailarinos chorou com medo de dançar, os cara chorava."*[211]

Tentemos imaginar, por um minuto que seja, o choque causado pelo processo explanado nos integrantes da Turma Jazz de Rua, o desleixo, os conflitos na direção do grupo e o impacto com os outros grupos renderam um fruto, a desestabilização de um grupo vencedor, causando a maior crise da história da Turma Jazz de Rua, onde a até então parceria havia sido invencível. Isso se torna claro no lamentado relato de Chocolate quando falando a respeito disse que: "abalou tanto que o grupo praticamente ele acabou em 94, ele acabou, teve várias reuniões, teve vários bate-boca, discussões e então o grupo entrou em colapso. Pelo nome que a gente tinha na cidade, a gente foi

---

[209] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). 12/11/2006.
[210] - Se refere a um tempo antes das apresentações destinadas para os grupos readequarem suas coreografias ao espaço e iluminação disponíveis no palco do Festival.
[211] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). Op. Cit., 12/11/2006.

humilhado."[212]. Essa é a palavra que define o sentimento compartilhado pelo grupo, humilhação.

Com o posto de melhor esfacelado, sentimento de humilhação, devido às inúmeras vitórias consecutivas, em uma única noite foi-se embora o respeito, a dedicação, o trabalho de uma década, a sub-hegemonia começa a desaparecer. Conforme a citação anterior, como o resultado do VIII Festival de Dança do Triângulo desfavorável, gerou-se um caos no grupo, uma crise de campeões, uma derrota dos melhores, pessoas que ganhavam todas as competições em que participavam. Em 1994, a Turma não só perdeu como ficou em entre os últimos colocados entre os grupos participantes. Tal acontecimento fez com que o grupo entrasse em colapso, brigas internas, discussões entre dançarinos, reuniões e mais reuniões, conflitos ma liderança, até que ficou decidida a separação do grupo, desmembrando-se em duas alas: uma seria o jazz, comandado por Branca de Neve e o hip hop ficaria a cargo de Mamede Aref, sendo que Chocolate não participou de tal decisão ausentando-se de tal reunião definitiva.

Contudo, alguns dias após a decisão de dividir o grupo, um acidente de transito mudaria tudo novamente, Branca de Neve havia falecido, um momento de luto na dança de rua de Uberlândia, um dos precursores da dança de rua na cidade, mas um momento de incerteza, uma nova fase para o grupo Turma Jazz de Rua, poderia ter voltado, mas... De qualquer o grupo continuou, com diversos problemas internos, dúvida de Chocolate em continuar, abatimento dos dançarinos. Ficou decidido então que o grupo continuaria, mas o tripé em que se estruturava o Jazz de Rua até então havia se desfeito. Destaque para a formação do grupo Geração das Ruas (94 / 95) com remanescentes do Jazz de Rua como Fransergio, Sapo, Kupim, Cleiton (Kakko), os quais fizeram uma coreografia para homenagear Branca de Neve, apresentada no Festival de 1995, intitulada: Homenagem ao Mestre.

Todos esses acontecimentos colaboraram para o declínio daquela Turma, "porque até então durante 10 anos aqui na cidade de Uberlândia a gente ganhou todos os festivais que tinha aqui na cidade, concursos de dança, festivais, a gente ganhou todos, 10 anos direto, não tinha ninguém que ganhava da gente." [213]. É... mas em 1994 eles perderam, dá-se inicio a outra era na dança de rua, a era do Dança de Rua de Santos, mas essa é outra particularidade importante, vejamos!

---

[212] - Ibidem.
[213] - Ibidem.

2.2 – 1995. O maior Festival de todos os tempos.

Bola para frente, o tempo não para, como se diz o ditado popular, no próximo ano tem mais Festival, aliás, e que Festival. 1995, IX Festival de Dança do Triângulo, de 04 à 14 de Julho no ginásio do U.T.C, considerado por todos os dançarinos de dança de rua da cidade como o maior e melhor da história. Nesse ano os grupos apresentaram diversas modificações, fruto do duplo impacto ocorrido na dança de rua em todos os grupos no ano anterior resultando em uma preparação mais apurada ainda de todos os grupos para o ano de 1995, sem exceção. Duplo porque tanto os grupos da cidade de Uberlândia ficaram impressionados como o grupo Dança de Rua de Santos, que em 1995 passou a se chamar Dança de Rua do Brasil[214], ficaram impressionados com as performances em 1994.

Aqui o grupo Dança de Rua do Brasil passou a ser importantíssimo para a história da dança de rua no Brasil, mas principalmente em Uberlândia, onde os grupos sofreram um grande impacto ao ver o acabamento, sincronia, técnica realizada por esse grupo de Santos, pois gerou um contraste muito grande com a dança de rua praticada no interior de Minas Gerais que em linguagem de festivais "não tinha elaboração nenhuma"[215]. Na verdade tinha, mas não muito complexas. A questão é que se cobrava dos grupos de dança de rua certo aperfeiçoamento técnico nos moldes acadêmicos, mas não eram fornecidos meios para que isso ocorresse, levando os dançarinos a recorrerem à sua própria criatividade. Algumas das transformações notáveis de 1994 para 1995: o grupo Dança de rua do Brasil, que no ano anterior havia em seu elenco mulheres dançando, aparece em 1995 somente com homens, o figurino é mais elaborado, entrada e final, desenhos coreográficos novas formações são inseridas. Em *A Lenda*, ainda existe maior complexidade espacial e gestual[216].

A Cia. De Dança Balé de Rua apresenta um figurino de cor escura, talvez possa ser influência da roupa utilizada pelo grupo Dança de Rua de Santos no ano anterior, mas em aspectos coreográficos continuou a trabalhar o estilo *Kool* ou *Smurf*, característico dos primeiros anos do grupo, com uma movimentação simples e totalmente diferente dos demais grupos, Nostradamus era o nome da coreografia. Mas a grande surpresa do Festival foi o grupo que há dois anos consecutivos havia vencido o

---

[214] - Há relatos que narram a surpresa e o modo que Marcelo Cirino, diretor, coreógrafo e bailarino do grupo ao ver no dia de sua apresentação em 1994, um ensaio do grupo Brilho Negro na Praça Sérgio Pacheco, com cerca de 40 pessoas, maioria negros, suados, embaixo do sol quente, sem camisa, dançando na praça. Isso teria causado imenso impacto em Cirino.

[215] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

[216] - Também é perceptível a forte influencia de fitness, no que tange à desenhos e musicalidade.

Regional, a Família Brilho Negro, com um figurino preto, com a parte da frente pintada de fogo, luvas brancas e uma touca na cabeça, com quase 60 dançarinos no palco, intercalando-se e ao final se juntavam, com *sangue, suor e raça* à flor da pele explodiram com gritos o ginásio do U.T.C com a coreografia Impacto. A Turma Jazz de Rua, talvez pelos sucessivos problemas enfrentados, apresentou a coreografia *Raízes*, não alterando a sua forma de dança[217].

Clima tenso, espera dos resultados, adrenalida pura, expectativas a mil, quem será o vencedor? Quando sai o resultado, junto com ele vem a segunda grande crise da dança de rua em Uberlândia. Indignação, frustração, raiva, violência e desencanto marcaram o prêmio ex-aequo, empate em 1° lugar entre os grupos Dança de Rua do Brasil e Cia. De Dança Balé de Rua, com Família Brilho Negro em 2° lugar[218]. Deu-se início a uma revolta dos grupos de dança de rua de Uberlândia com o resultado, pois não aceitaram o empate e nem a colocação do grupo Família Brilho Negro. Para ficar mais claro, os grupos abominaram a decisão que colocou o Balé de Rua na frente do Brilho Negro, foi isso o que aconteceu.

Mas a coisa não parou somente por aí, os acontecimentos foram além do Festival, os conflitos se acirraram, brigas constantes entre os grupos, culminando no apedrejamento na casa de um dos diretores do Balé de Rua, mais precisamente Fernando Narduchi. Mas tal reação não é descarregada de sentido, para compreendê-lo é necessário voltarmos um pouco e tentar captar novamente as motivações, anseios, carências, expectativas, tensões apresentadas no primeiro capítulo, as quais passaram por algumas transformações com a inserção da dança de rua nos festivais.

A primeira metade da década de 1990 é o período em que a dança de rua de Uberlândia experimentou o surgimento e consolidação de vários estilos de se dançar. Apresentarei os quatro principais modos de se dançar. O primeiro é representado pela Turma Jazz de Rua, considerado por muitos como: raiz, ele se constituía na junção de jazz, funk e break, principalmente poppin' e lockin'. Esta foi a forma predominante de se dançar até o ano de 1993. Seguindo esse modelo encontramos a Família Brilho Negro que, a qual se diferencia do estilo da Turma Jazz de Rua pela sua energia exacerbada e grande influência de Michel Jackson na elaboração coreográfica. O terceiro é expresso pelo house, cujo estilo teve como expoente máximo o grupo Os Intocáveis, se

---

[217] - Ver as referidas apresentações no DVD em anexo.

[218] - Resultado do IX Festival de Dança do Triângulo, o festival de 1995: Modalidade: Dança Popular / Jazz de Rua: 1° Lugar – Prêmio Ex-Aequo: Dança De Rua do Brasil / Balé de Rua; 2° Lugar – Família Brilho Negro; 3° Lugar – Prêmio Ex-Aequo: Company Dance, Street Power e Intocáveis.

caracterizando pela música mais eletrônica, mais manipulável pelo sampler, Tecno e House. E por último é a batida kool ou smurf, que teve grande experimentação em diversos grupos que surgiram após 1991, com destaque para o famoso Miami, grande influencia na dança e musicalidade de MC Hammer, Bob Brown, Sir Mix Allot, C + C Music Factory, Snap, Vanilla Ice, Ms Skt Kats, Splash.

Esses são os modelos, ou melhor, os estilos predominantes de se dançar dança de rua até o ano de 1995, o que fez surgir divergências e uniões entorno da defesa do estilo que se dançava. Um fator que passa a ser crucial nesse período é a famosa originalidade, percebida na forma de se dançar e calcada na máxima de ter seu próprio estilo, "ninguém podia copiar ninguém. Ai daquele que num concurso aparecia dançando a coreografia do outro" [219]. Isso é inerente a todos os grupos, o lema era dançar diferente, não importa se era bom ou ruim, o que importa é ter sua forma específica de dançar a dança de rua, isso todos os grupos cultivavam. É claro que acontecia de um grupo as vezes copiar um passo ou outro, mas quando era mostrado para os demais grupos nas apresentações a crítica dentro da própria manifestação era acirrada, era considerado uma vergonha para um grupo copiar o outro. Nota-se que o valor implicado à apropriação como produção[220], pois as vezes os grupos poderiam ter a mesma referencia, ter assistido aos mesmos clips, filmes ou grupos dançando, mas a dança que era forjada a partir dessa referencia inicial era sempre diferenciada. Em síntese, o foco muda do doador para o receptor, enfatizando que aquilo que é recebido se torna diferente do original que foi transmitido, posto que os receptores interpretam, adaptam as idéias, imagens, costumes e tudo o que lhes é oferecido.

Esse processo irá afunilar as divergências entre os grupos, apesar de sempre coexistir um respeito para com os grupos tidos como *antigão*, como por exemplo o caso da Turma Jazz de Rua com o recente Balé de Rua. Na concepção de Narduchi ao se juntar com Marquinho e Diarréia, pessoas que "não eram dessa turma, dessa galera da Turma Jazz de Rua, era rivais da Turma Jazz de Rua." [221]. Assim os dois até então integrantes do Ritmo Blue Dance são colocados como rivais da Turma Jazz de Rua, mas era um rival respeitado. No entanto, ao falar com Diarréia, pude perceber algo diferente em relação à Turma Jazz de Rua, "os cara é tipo ídolo meu mesmo, quando eu comecei

---

[219] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.
[220] - CERTEAU, Michel., 1998. p.39.
[221] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

eu me inspirava muito nesses cara"[222]. Então temos um quadro onde um grupo foi o responsável pela disseminação de vários outros grupos, só que estes começaram a forjar suas próprias formas de dançar, tal como a Turma Jazz de Rua havia feito na extinta boa te Buritti Chops. Seria como se os aprendizes se voltassem contra o mestre. Até aí tudo bem, Uberlândia jorrava dança de rua, não por influência dos festivais, e sim por apropriações e incorporações realizadas ao longo dos anos, foi-se pluralizando as *maneiras de fazer*.

Lembrando que dança está sempre acompanhada por uma musicalidade. Na dança de rua existe sempre uma busca incessante por ritmos, pois é a música que dita as regras para se dançar, mas na dança de rua se manipula as músicas para dar-se o efeito esperado ou para poder dançar as músicas preferidas. Tendo em vista que "cada tipo de movimentação de dança sugere um ritmo diferente." [223] Devido a esses fatores, não há como definir um ritmo específico para a dança de rua: break beat, electro funk, smurf, kool, Free Style, Big beat, flash back, house, tecno, dentre outros, são utilizados nas coreografias dos grupos de dança de rua. Quando um grupo definia as canções que iria ser utilizada em seus passos, estas s tornavam segredo de Estado, eram guardada à sete chaves, para que outros grupos não se apresentassem com a mesma música, pois

> *Com uma boa música se faz uma boa coreografia. Dificilmente um grupo consegue fazer uma boa coreografia sem uma boa música. Não consegue, ele não tem influência, ele não tem inspiração, ele não tem nenhuma motivação."*[224]

2.3 – Influências dos Festivais.

Entretanto o ponto que gostaria de começar a analisar faz menção às alterações realizadas por esses grupos com a participação nos festivais, as pressões apresentadas pela hegemonia àquela manifestação emergente. Para tanto, o primeiro fatos a ser explanado é o da formação dos jurados. "São formações distintas"[225], me garantiu Marcelo Avellar, que é jornalista do Jornal Estado de Minas, crítico de arte e participou durante diversos anos do Festival de Dança do Triângulo na condição de júri. Ao falar em "formações distintas", Avellar se refere ao fato de haver jurados que formaram seus princípios em dança por meio de academias, havia também autodidatas e profissionais

---

[222] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.
[223] - AREF, Mamede., 29/11/2006.
[224] - Ibidem.
[225] - AVELLAR, Marcelo Castilho., 10/04/2007.

universitários, aqueles que detêm experiência em dança dentro das Universidades, os quais tendem a serem pouco mais flexíveis às inovações em dança.

Assim, temos essas três formações que julgavam os trabalhos nos festivais, inclusive os de dança de rua, com predominância do 1° e 3°. E os diálogos não eram pacíficos entre essas formações distintas, todos os trabalhos eram discutidos entre todos os "especialistas" que faziam parte da banca. Lembrando que nunca, nunca houve no Festival de Uberlândia um corpo de jurado sequer que fosse especialista em dança de rua. A maioria dos jurados que compuseram a banca de avaliadores do Festival de Dança do Triângulo estavam vinculados ao eixo Rio-São Paulo e às escolas de Teatros Municipais, os quais eram "extremamente preconceituosos com as inovações."[226] Daí a necessidade de inserirem especialistas e outras regiões e com outras referencias, é quando Marcelo Castilho Avellar (Jornal O Estado de Minas) e Dulce Aquino (Universidade Federal da Bahia) aparecem como centrais, pois além de não estarem diretamente vinculados aos trabalhos do Rio de Janeiro e de São Paulo, detinham uma visão mais aberta às possíveis transformações na dança.

Todavia, mesmo com um corpo de jurados intercalado, o Festival de dança do Triângulo nunca teve no seu corpo de especialistas profissionais ligados especificamente a danças populares, os que se aproximavam disso eram Marcelo Avellar e Dulce Aquino que "as vezes dissertava e discutia algumas coisas"[227]. Sendo que todos os jurados lançavam notas para todos os grupos, ou seja, uma coreografia de Balé de repertório era avaliada pelas mesmas pessoas que julgavam a dança de rua e sapateado por exemplo. O interesse em demonstrar essas formações, é defender a tese de que os grupos de dança de rua eram avaliados por pessoas que nada, ou muito pouco, sabiam acerca de tal manifestação cultural, ao contrário, os jurados conseguiram um pouco de conhecimento a respeito da dança de rua por meio dos festivais. Por isso a inserção de "aspas" quando falo em "especialistas", haja vista que de fato essas pessoas entendiam de dança sim, mas de qualquer outra que não fosse a dança de rua. Um exemplo disso foi a fixação da nomenclatura Danças populares / Jazz de Rua para referir àquela nova forma de dança que eles não sabiam o que era. Mas porque será que colocaram Jazz de Rua? Creio que pelo fato de que até 1991, os "especialistas" haviam presenciado apenas um grupo, só um grupo fazer aquela dança maluca, que era a Turma

---

[226] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira., 15/04/2007.
[227] - Ibidem.

Jazz de Rua. Daí a utilização do nome do grupo como referencia para falar daquela nova forma de dança.

Isto posto, um fato curioso em relação à dança de rua e suas relações com esse corpo de jurados dos festivais é que diferentemente dos grupos vinculados às academias, que discutiam, perguntavam e trocavam informações com os especialistas, a turma da dança de rua não realizada esse diálogo, "eles vinham mesmo era assim: eu sou bom e quem é você para dizer que eu não sou bom"[228]. Isso demonstra que os praticantes de dança de rua, apesar de participar dos festivais, eles impunham limites para sua participação, eles sabiam que aqueles "especialistas" não conheciam a sua dança, então como que eles poderiam querer ensinar algo? As experiências[229], os costumes eram outros, a relação era de estranhamento, pois todos carregavam o status de bons em dança, cada grupo em seu espaço. Como por exemplo os Intocáveis nas boates centrais na cidade, o Brilho Negro nos concursos menores e principalmente nos bairros Santa Mônica e Tibery e o Jazz de Rua por toda a cidade e a partir de 1993 o Balé de Rua se insere nesse quadro, só que este grupo nunca foi reconhecido como ótimo pelos próprios dançarinos de dança de rua, eram vistos como um grupo de detinha alguns bons bailarinos, e que suas coreografias eram tidas como boas, mas que não se igualava ao Jazz de Rua e Brilho Negro, pela maioria dos dançarinos da cidade.

Com as participações de grupos de dança de rua nos festivais, tal dança passou por um processo de reelaboração constante, de pressões, lutas, disputas, no qual algumas referencias novas foram sendo incorporadas enquanto outras abandonadas, tal como os líderes tornaram-se diretores e os dançarinos em bailarinos. Vejamos alguns outros fatores que auxiliaram nesse processo. A princípio se tem o palco do Festival, o qual disponibilizava um espaço físico maior e iluminação específica, possibilidades de usar recursos cênicos, coxias, frente única, modelo de palco italiano. Como se tem um espaço mais amplo, o deslocamento espacial que até então era mínimo devido os locais em que esses grupos e apresentavam, principalmente boates, é alterado, passando a predominar referencia do jazz acadêmico, ocorrendo uma redistribuição dos dançarinos no palco.

Em 1992, Diarréia e Marquinho / Alterado que haviam iniciado suas experiências na faixa dos 10 anos de idade, conheceram-se na dança de rua através do grupo Ritmo Blue Dance, que tinha característica da Turma Jazz de Rua, utilizavam

---

[228] - Ibidem.
[229] - BENJAMIN, Walter., 1996.

muito jazz nas suas coreografias. Marquinho / Alterado e Marciel queriam coreografias que se distanciasse mais das movimentações do jazz. Isso foi possível através da junção dos movimentos de chão, que Marciel já havia adquirido, e da forte influência de Mc Hammer na dança de Marcos Garcia. "eu sei que a gente começou a criar um movimento a parte no grupo, sem querer, não foi assim planejado"[230]. Esse movimento a parte encontrou êxito quando os dois amigos se juntaram a Fernando Narduchi para formarem a Cia. De Dança Balé de Rua em 1992, que desde seu início, trabalha com outras referencias que não a do jazz.

Já em seu primeiro ano no Festival, em 1993, o Balé de Rua aparece com outros referenciais, outra proposta, muito pouco jazz, com uma coreografia desenvolvida com duos, propiciando uma diferente estética à coreografia, apostando no estilo kool, principalmente Mc Hammer e Vanilla Ice. Também é significativo perceber influências clássicas, como os cisnes do Balé Cisne Negro como símbolo do grupo, uma espécie de logomarca da companhia. Com a coreografia Romeu e Julieta (1994) ficou pouco mais explicito que o Balé de Rua atuava como um grupo de experimentação, de fazer totalmente diferente dos demais, pois para um grupo de pessoas que possuem conhecimento acadêmico a coreografia é palpável, trata-se de uma obra Shakesperiana, um texto teatral elaborado a mais de 400 anos e que permanece atual. O grupo reproduziu em palco os duelos de espadas entre as famílias rivais (Montecchio X Capuleto), utilização de uma música de Johann Sebastian Bach e encenaram um beijo, homossexual, impactante ao final, que fazia sentido para a banca de "especialistas". No entanto para os demais grupos era considerada uma coreografia totalmente desconexa, gay demais, com roupas coladas e um beijo entre homens que era impensável. Bem como a realização de formação em meia lua, posicionamento direita / esquerda e utilização das diagonais. Em 1995insistiu novamente em usar canção clássica, dessa vez foi *Alleluia* de Hendel na coreografia Nostradamus. Esse trabalho continuou tendo como base o a batida kool, apresentando uma movimentação simples, porém diferente, mas não muito inovadora para os grupos de dança de rua.

O Brilho Negro também inseriu alguns dessas transformações como direita abaixa enquanto a esquerda dança em pé, começar a utilizar agrupamentos com diferentes passos sendo realizados ao mesmo tempo. Mas a estrutura da dança permaneceu sempre a mesma, o grupo dividido em duas alas, jazz e hip hop, sendo que

---

[230] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.

ao final somavam-se todos os integrantes, posicionamentos em "V" também foram incorporados pelo grupo. A Turma Jazz de Rua manteve a característica de dançar com força do inicio ao fim, começam a utilizar deslocamentos do grupo inteiro, entradas e saídas combinadas, também usaram alguns desenhos em "V". Os Intocáveis abusaram dos pulos, uma dança meio aeróbica, mas passa a trabalhar muito as formações em "V", diagonais e blocos com os dançarinos próximos um dos outros. O grupo Dança de Rua de Santos ou Dança de Rua do Brasil apresentou toda uma estrutura coreográfica de jazz, desde os movimentos aos deslocamentos[231], com algumas referencias de fitness, lockin' e poppin'. Sendo que todos esses passaram a utilizar a contagem do oitavo[232] como forma de estruturação coreográfica.

Outro fator que teve de ser incorporado pelos grupos de dança de rua de Uberlândia foi a escolha de títulos para as coreografias, os famosos temas. Esse requisito é interessante, pois até antes dos festivais, os grupos não intitulavam seus trabalhos, apenas dançavam, mas agora tinham que dar nome e construir as coreografias como meio de explicar o tema apresentado. Anteriormente aos festivais não havia enredo, nome para as coreografias, historinhas com inicio, meio e fim, não havia nada para ser mostrado além do encenado pelo corpo através dos movimentos de quem dançava. Aqui foi possível perceber que os praticantes de dança de rua não carregavam consigo uma preocupação de transmitir um questionamento social ou coisa que o valha. Os temas eram os mais diversos e estranhos possíveis como: Placar 0 X 0 e Nostradamus (Balé de Rua), Ritual do Fogo, Gangues de Rua no Beco de Satã, Loucura em um Bar e Passo Cobra do Brilho Negro, Dançadêmica, Cultura da Cabeça Dura e Hipnose Real da Turma Jazz de Rua, Bem Vindos ao Futuro e Artimanhas da Dança do grupo Os Intocáveis. Grosso modo eles "tentava unir assim essas coisas assim que fizesse um sentido na coreografia"[233], isto é, elaboravam temas fantasiosos, repleto de magia e tentavam dançar mais ou menos em cima daquilo, mas geralmente o principal fator que identificava o título das coreografias eram os figurinos.

Esses, pelo ao menos esses, tentavam dar uma ar de conjunto ao tema. Percebe-se que quanto mais amplo fosse o tema da coreografia, mais flexível era a escolha do figurino, isto é importantíssimo, várias vezes quando os grupos não tinham verbas para

---

[231] - A proximidade desse grupo de dança de rua com os grupos de jazz é tamanha que possibilitou a conquista por dois anos seguido da 1° colocação no Festival de Joinville na modalidade Jazz.
[232] - O oitavo se refere a uma forma de elaboração coreográfica onde cada seqüência de movimentos dispõe de oito tempos, nos quais se pode realizar um movimento por temo, como também pode haver dois ou três movimentos por tempo, que é o chamado contratempo.
[233] - AREF, Mamede., 29/11/2006.

confeccionarem seus figurinos, os temas das coreografias eram expandidos, no sentido de tornar-se mais abstrato, para que possibilitasse uma combinação de roupas, que os dançarinos já tinham, para serem usadas nas apresentações. Assim, as coreografias não demonstravam em seus títulos reivindicações sociais ou melhorias para os praticantes de dança de rua, o que não significa afirmar que estava deslocada do social, pois este influenciava diretamente na própria escolha dos temas e figurinos, "para esse pessoal dessa época a dança era uma questão de vida, ela não tinha a intenção de passar mensagem, de ter estética ou não sei do que." [234]. Em outras palavras, o que eles queriam eram dançar, mostrar seu talento para o público, sentirem-se vivos, mas, mesmo não tendo, eles expressavam por meio da dança, vestimenta e atitudes o local de onde veio, assustando, impactando os espectadores e participantes dos festivais.

Devido às suas formações, os jurados, quase sempre, exigiam técnicas de dança de rua, técnica de movimentos, composição coreográfica, queriam saber como as coreografias foram criadas, de onde veio as influencias, quais as referencias, e os grupos variavam muito de referencias, que as vezes eram pessoais, havia uma dificuldade de exposição. Devido ao penoso processo de criação sem muitas referencias, às vezes assistia-se um clip somente uma única vez e já era o bastante para criar uma coreografia inteira. Isso fez com que surgisse o sentimento neles de que vários passos haviam sido originalmente gerados por eles, por vezes chegavam a afirmar, ao ver vídeos do Michael Jackson que: "ô irmão, esse cara aí ta roubando movimento nosso!"[235], pois se via muito pouco sobre dança e o que se via era aproveitado, incorporado ao máximo pelos grupos, que por começar a executar passos a mais de seis meses, quando iam rever os clips, pensavam que estavam sendo copiados, tendo em vista que já fazia tempo que o movimento estava sendo realizado e a impressão que o clip passava era que ele havia sido feito a poucos dias, quando na verdade não o foi.

Assim, com os festivais, os jurados começaram a reivindicar inovações mais radicais, mas "a gente sempre começava a criar e voltava na base dos vídeos clips"[236]. Sim, essa era a referencia que eles sempre tiveram, tanto é que o tempo das coreografias não variava muito em relação ao tempo de duração de um vídeo-clip. Creio que as influências, as referências apropriadas e incorporadas são a máxima de qualquer manifestação cultural, são elas que propiciam as modificações, as rupturas e

---

[234] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.
[235] - AREF, Mamede. Op. Cit., 06/06/2005.
[236] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 12/11/2006.

manutenções que provocam diferenças, mas sempre tem que ter um ponto de partida, de inspiração, o que não acarreta afirmar que para existir a cultura popular é preciso que ela se aproprie de elementos vindos da cultura dominante ou algo parecido, não. Ela se apropria não só da cultura dominante como também de elementos de outras manifestações culturais, o que gera a pluralidade cultural é a capacidade dos sujeitos de lidarem habilidosamente com toda a gama de fatores culturais disponíveis, movidos por necessidades, interesses e expectativas forjadas nas relações sociais. Agora se o resultado será uma cultura popular ou não, irá depender do grau de identificação e reconhecimento das camadas populares de uma determinada sociedade, num determinado tempo e espaço, para com essa manifestação forjada.

Os Festivais é um dos campos no qual essa dança de rua irá dialogar com novas características estéticas de dança, arranjos hegemônicos, alteram-se os costumes, através de dicas apresentadas e cobradas pelos "especialistas", que forneceram dados que não faziam parte do universo da dança de rua até então.

> *"A gente dançava 10 minutos sem repetir nenhum movimento, a gente fazia as nossas montagens, a gente criava nossas roupas, nós éramos os próprios professores e os próprios corpo de baile éramos nós. Então quer dizer: não tinha ninguém pra manipular e faze a gente de marionete."*[237]

Concordo que foi com os festivais que os grupos passaram a incorporar cada vez mais movimentações e desenvolvimento coreográfico do jazz. Mas seria errôneo afirmar que foi o Festival de Dança que fez com que os grupos se apropriassem do jazz, tendo em vista que o jazz já era praticado pelos dançarinos de dança de rua, já havia uma *matriz cultural*[238] existente que possibilitou tal processo de identificação com elementos dominantes, o que começa a acontecer no âmbito dos festivais é que cada vez mais se assimila aspectos do jazz, pois agora os dançarinos passam a ter contato direto com os grupos e academias de dança, o que de forma alguma sufocou os grupos, pelo contrário a apropriação é constante, é perceptível uma distinção, pois os movimentos do jazz já eram praticados na dança de rua, o que passa agora a ser utilizado é influencias de vestimentas, que passaram a serem mais elaboradas e as evoluções e uso do espaço durante o desenvolvimento das coreografias.

---

[237] - AREF, Mamede., 29/11/2006
[238] - MARTÍN-BARBERO, Jesús., 2003. p.324.

Para além das transgressões em aspectos coreográficos, a principal modificação na dança de rua construída durante as participações nos festivais foi acerca das expectativas e motivações em se dançar dança de rua. Aquela estrutura do prazer nas horas de lazer em se dançar dança de rua calcada no tripé, status no meio em que se vive, a dança como o "messias" e enquanto forma de fuga da realidade ganha uma novo elemento com os festivais, o desejo de crescer com a dança, o sonho de sobreviver fazendo o que gosta, dançar. Isto causa expectativas e altera as motivações para praticar dança de rua, logo os costumes, mas que formará uma *estrutura de sentimento*.[239]

Os Concursos Regionais de Dança realizados no SESC e o Festival de Dança do Triângulo criaram um clima de expectativas, pois já no inicio da década de 1990, onde havia apresentação de grupos de dança de rua o local lotava, ficava repleto de pessoas para assistir as performances dos dançarinos, mas esses espaços eram diferentes, havia mídia envolvida, empresários, poder público local, grupos e companhias de dança de todo Brasil e um conjunto de pareceristas tidos como "especialistas", ou seja, um ambiente no qual os dançarinos pensaram ser possível conquistar mais espaço, basta dançar bem que os frutos seriam colhidos.

Em síntese, passa a ser construído um sonho, uma vontade de concretizar com a dança, as privações experimentadas no dia-a-dia, a falta de alimento, luz das casas sendo cortadas, contas vencidas, comprarem um tênis novo, pagar um motel são alguns dos fatores que faziam parte do mundo dos dançarinos de dança de rua, pois "o meu sonho é ganhar dinheiro com isso" [240]. Um desejo perseguido por muitos, trabalho duro para alcançá-lo, dedicação redobrada, pois agora está em jogo não só o status, o reconhecimento, o prazer momentâneo em se dançar, o futuro dessas pessoas estavam em jogo, mais do que nunca era preciso se tornar o melhoro melhor, uma vez que somente o melhor teria tais anseios satisfeitos.

Uma série de fatores decorre desse novo significado para se praticar[241] dança de rua, como é possível perceber uma grande evasão escolar por parte dos integrantes dos grupos, tendo em vista que os ensaios tiveram de ser aumentados, sendo realizados diariamente em quase todos os grupos "eu fiquei tão fissurado por causa da dança que

---

[239] - WILLIANS, Raymond, 1979.
[240] - AREF, Mamede., 06/06/2005.
[241] - CHARTIER, Roger., 1990.

eu parei de estudar"[242], pois como a maioria dos praticantes já estavam trabalhando, o tempo que antes era compartilhado entre escola e ensaios foram destinados a estes. Por isso é tão comum encontrar praticantes de dança de rua daquela época com baixíssimo grau de educação formal, a maioria não concluiu o Ensino Fundamental.

Tais ensaios passaram a ter como foco principal às apresentações para competição nos moldes do festival. Isso causou um calendário fixo para a competição, o ápice, que era o Festival de dança do Triângulo, transformou a rotina dos grupos, os ensaios diários eram realizados durante todo o ano, um ano inteiro de preparação para a competição *mor*, os sujeitos praticantes de dança de rua viviam o Festival cotidianamente, dia após dia, suor por suor, ensaio após ensaio pensando em vencer o Festival, que "era o máximo que se tinha na época, na ocasião, era o que esperávamos 1 ano todo de trabalho, de ensaio era para se mostra no Festival de Dança"[243]. Se não bastasse a preparação exaustiva dos grupos, os entraves continuavam, as dificuldades de locomoção para os ensaios, má alimentação, preconceito, falta de dinheiro para comprar o figurino e para pagar a taxa de inscrição do Festival. Enfim, a falta de apoio e patrocínio percorreu toda a história da dança de rua, nas palavras do Mano CD:

> *A ajuda nossa era vinda do próprio bolso da gente mesmo, se a gente quisesse ir para um Festival tinha que tirar do nosso bolso, se quisesse fazer algum evento aí, era do nosso próprio bolso, certo.(...) Antigamente a gente se encontrava muito em praça, certo, fazendo o nosso movimento ali, ensaiava ali todo dia, toda noite né, ralava pra caralho de manhã nos trampo e vazava para praça e ficava lá das sete até as meia-noite, certo, ensaiando ali para os Festival que tinha para o Regional né![244]*

Muita calma nessa hora, esse novo significado para a prática da dança de rua não sufocou os anteriores, ele somou a eles, é claro que quem dançava dança de rua continuava a ser foco das atenções em sua comunidade, nesse período ainda "creio que destacava sim viu"[245], quem dançava break ou dança de rua. Todavia, que a dedicação foi aumentada, trabalho durante o dia e ensaio no a noite, e um sonho construído, perseguido e compartilhado por muitos aconteceu, aconteceu. A identificação é fortalecida, a noção de pertencimento torna-se mais palpável, pois é isso que levava essas pessoas que trabalhavam o dia inteiro a se encontrarem para ensaiar horas por dia

---

[242] - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.
[243] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú)., 26/10/2006.
[244] - FERREIRA, Cleiton de Souza. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 09/07/2005.
[245] - SILVA, Cleber da. (Bionicão)., 23/03/2006.

sem ter nenhum retorno financeiro, apesar do novo significado ainda prevalecia o gostar, "eu tinha tanto prazer em fazer aquilo, que eu queria viver só daquilo." [246] .

Nesse âmbito dos festivais ainda pude perceber o aparecimento de uma tentativa de profissionalização da dança de rua por parte de alguns grupos, isso é encontrado nos jornais do período de 1992 à 1998, período em que é elaborado duas concepções de profissionalização por parte dos grupos. A primeira é referente a Fernando Narduchi e os grupos que ele já havia passado, pois em todas, todas as matérias em que Fernando é mencionado há referencia a uma busca pela profissionalização, em fazer com que aqueles dançarinos sobrevivam do que gostam de fazer – principalmente nas matérias que falam sobre a Turma Jazz de Rua e da Cia. De Dança Balé de Rua. Já no seio dos demais grupos, o conceito de ser profissional nada mais era do que subir de categoria numa determinada competição, ser profissional seria um reconhecimento dos críticos de que um determinado grupo está em um nível acima dos demais, ele seria o melhor.

> *...se você ganhasse profissional naquele festival, o resto do mundo não está nem aí para você, entendeu? Existe todo um mercado de dança oficial aí, dos festivais, dos curadores, dos teatros, das programações. Porra! Não faz diferença nenhuma se você ganhou 3 vezes num festival competitivo.*[247]

Essa é a realidade de quem faz dança profissional no Brasil como Lakka e o Balé de Rua atualmente, mas o que é preciso captar aqui é que se criaram várias expectativas com o festival, de fato seria equivocado afirmar que todos os grupos estavam preocupados em ganhar dinheiro com a dança, não é isso. Ser profissional para a maioria daquelas pessoas poderia até abrir novos horizontes sim, mas o foco central é ser profissional no sentido de estar numa categoria de dança acima dos demais, no máximo seria conseguir sobreviver fazendo o que gosta.

Assim os festivais atuaram com força na criação desse novo significado à dança de rua, se por um lado você tem ainda a manutenção do significado da prática da dança de rua como forma de prazer, como meio de conseguir ser visto, por outro lado, mas caminhando junto, está agora o desejo, o sonho de profissionalização, a vontade de ver sua comida, suas roupas, suas contas pagas com dinheiro vindo de seu próprio talento, e o surgimento dessa nova motivação para dançar não é exclusivo dos festivais, haja vista que os festivais por si só são incapazes de gerar tais anseios, o que aconteceu foi que o

---

[246] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[247] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.

clima vivido durante e para os festivais, com academias e companhias de dança realmente profissionais, bailarinos com carteira assinada, empresários presentes nesses eventos somados principalmente à qualidade de dança dos grupos é que tornaram possível a emergência dessas expectativas de crescer com a dança.

De toda forma, "o pessoal tava correndo atrás do profissionalismo, poderia não ser reconhecido como tal, mas atuava como tal, trabalhava como tal (...) para hoje ser melhor do que ontem."[248]. Isso é que é misterioso, a magia de conseguir reunir pessoas que enfrentam adversidades mil em eu cotidiano, excluídos, deixados à revelia encontravam forças para ensaiar duramente, porque os ensaios tinham regime quase que militar, era o tempo todo, "era uma disciplina fudida lá"[249], foi elaborado toda uma estrutura de ensaio, passando a existir uma metodologia de ensino acirrada, pois como os grupos queriam ser os melhores, os ensaios passaram a se tornar mais sérios, onde os líderes dos grupos chamavam a atenção, às vezes com palavrões e xingamentos, insere-se a prática de aquecimento e alongamento antes do ensaio coreográfico, intervalos específico para ir ao banheiro. Contudo havia esperança, havia uma luz no fim do túnel, vencer e ser recompensado.

É... mas tornar-se o melhor não era fácil, pois quando digo "o melhor", não quer dizer apenas ganhar o Festival de Dança, o melhor tem que adquirir consideração, respeito, reconhecimento entre os praticantes de dança de rua e isso somente era possível através da execução de uma coreografia que possua elementos da dança de rua, que possa ser codificada pelos praticantes, mas também o centro das rodas de break, onde as disputas e duelos para ver quem era o melhor dançarino fora do grupo, como ele se apresentava individualmente. Tais confrontos individuais são denominados como *rachas*, e aconteciam religiosamente todos os finais de semana nas danceterias da cidade que tocavam miami, funk, kool, break beat durante a década de 1990.

2.4 – Histórias que os festivais não contam.

Nesse contexto de interlocução entre dança de rua e festivais, percebe-se que gradativamente os concursos no interior das danceterias vão deixando de existir, tendo em vista que os festivais assumem tal papel, mas os rachas semanais não só continuam como são intensificados, era o momento de demonstração aos dançarinos dos outros grupos do grau de desenvolvimento e domínio corporal. Destaco as boates Black Chick,

---

[248] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[249] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.

Help Discou Show, Poison e principalmente a Flash Danceteria como locais privilegiados onde aconteciam os tão esperados duelos.

Como os praticantes elegeram a Flash como principal referencia espacial da dança de rua, e também da cultura hip hop Tal local era aberto somente aos sábados e cujo ambiente e musicalidade era voltados ao gênero. A Flash tornou-se o *point* de encontro durante a década de 1990 para simpatizantes, amantes e integrantes da dança de rua e do hip hop em Uberlândia, principalmente para dança e divulgação dos encontros que eram realizados aos domingos. Na danceteria coexistiam duas rodas de break simultaneamente que não se desfaziam. Realizava-se um rodízio de dançarinos no interior na mesma, chegando uma das rodas a ter de 4 a 5 horas de duração e competição de dança, as quais tinham continuidade no dia seguinte nos encontros de break (esse tema será explanado no terceiro capítulo).

O Flash, cujo slogan é emblemático: *Flash: a danceteria de quem entende de dança*, era tido pelos dançarinos de dança de rua e de break como o local para a dança. Mas juntamente com esse panorama de centro de dançarinos, a boate convivia com um estigma pejorativo sobre ela, o qual a definia como um espaço de marginais, bandidos, traficantes, enfim, pessoal de má índole, que provocam arruaça e baderna, isso com certeza foi um entrave para dançarinos dos grupos de house fossem até tal espaço, muitos poucos dançarinos desses grupos e em raríssimas vezes iam ao local, "tinha uma separação bem nítida assim"[250], justamente pelo medo gerado pelos esteriótipos forjados por aqueles que não pertenciam e não freqüentavam o local. Quando o Gilmar Gomes Machado, mais conhecido como Candango, foi pela primeira vez ao Flash, ele buscou referencias sobre tal lugar e a resposta foi: "não vai lá não porque os cara bate e põe para correr lá."[251]

Sim, de fato as brigas foram inúmeras as brigas nesse local, vejamos o por que. A princípio é mister ressaltar que não eram todos os freqüentadores da danceteria que brigavam, mas dificilmente existiu um final de semana nesse período sem uma briguinha sequer. Foram detectados dois motivos principais para tais ataques corporais. Em primeiro lugar é importante frisar que não eram apenas integrantes de grupos que iam e essas danceterias, grande parte dos freqüentadores era constituída por dançarinos independentes, ou seja, que não estavam ligados e nenhum grupo de dança de rua, os quais no interior nas rodas, tinha o seu momento de suprimir a glória e respeito de

---

[250] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.
[251] - MACHADO, Gilmar Gomes. (Candango)., 19/07/2005.

sujeitos que faziam parte dos grupos. Então nesses espaços das danceterias podiam-se encontrar duelos entre integrantes de grupos rivais e disputas de dançarinos vinculados a grupos e aqueles que não faziam parte de nenhum grupo.

Em todas essas duas formas de rachas o resultado era o constrangimento do perdedor. Mas ele se dava por motivos diferentes. Os duelos entre dançarinos de grupos envolviam uma representação de uma disputa como se fossem os próprios grupos que estavam ali duelando, isso congrega uma espécie de em defesa do estilo que se pratica, do nome e respeito do grupo a que se pertence perante a platéia de entendedores de dança de rua e de break constrangimento. Já quando os embates eram estabelecidos entre dançarinos independentes, porque "nós gostava era de rachar"[252] a principal motivação desses era a de ridicularizar seu opositor, que fazia parte de algum grupo da cidade. O ambiente compartilhado das boates foi o gerador de "muita conversinha, fofoca, tinha demais, até hoje tem."[253]. Essas fofocas eram estabelecidas em comentários, eram eles que faziam as coisas acontecerem de verdade, quando os freqüentadores tinham dúvidas a respeito de dois dançarinos que eram tidos como bons, começava a circular boatos que estimulassem esses dançarinos a duelarem, para se auto-afirmarem como sendo o melhor, pois era considerado uma vergonha ser desafiado e não ir para o combate.

Essa efervescência de competição semanal era sagrada, o sábado no Flash não pode passar em branco, "a gente custava a esperar para chegar o dia"[254] e quando chegava a diversão estava pronta, rachas atrás de rachas e a exaltação na hora dos duelos promoviam o estopim para as brigas. Porém as boates também serviam como fonte de inspiração para montagem de coreografias dos grupos, pois era no espaço das danceterias que os bailarinos faziam suas performances solo, ou em grupo de poucas pessoas, onde "tudo é no improviso, sem corte, é tudo na íntegra." [255], nas rodas eram executados passos diferenciados, os quais eram apropriados pelos demais dançarinos que se encontravam na boate, era um local onde germinava gestos e movimentos inovadores, lembrando que:

> *A improvisação está relacionada não só, mas principalmente, com toda bagagem de movimento das pessoas, a partir de determinado tema, motivação ou situação pode ocorrer a utilização momentânea e*

---

[252] - MACHADO, Gilmar Gomes. (Candango)., 19/07/2005.
[253] - Ibidem.
[254] - SANTOS, Valdinei Silva dos. (Dinei / Diamante)., 14/05/2005.
[255] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.

> *espontânea, experimental e livre, de movimentos, gestos, atitudes e comportamentos já conhecidos, de um modo diferente, inédito e até mesmo inusitado.*[256]

Realizado ali, no momento de sua execução somente, no agora, anconrada em um repertório já existente, mas modificado pela ocasião. Essa diferença momentânea em se dançar algo incomum, mas com vestígios de passos e movimentos já conhecidos do próprio dançarino e também de seus espectadores era tida como fonte inspiradora, uma novidade no cenário da dança de rua, um estilo de se dançar.

> *Porque as vezes a gente via um cara faze as coisa melhor do que a gente, assim diferente, a gente fala: não, vamo coloca aquilo lá na coreografia, entendeu? Aí as vezes entrava um Branca de Neve com aquele estilão dele, o corpo mole. Fala: nó, mais nós pode usar aquilo ali assim e assado. Ou as vezes entrava um Chocolate ou até o Mamede com aqueles break chapado dele que ele gostava, as vezes entra um b.boy.*[257]

Assim as rodas de break, jazz, funk, smurf no interior das danceterias também tinham a função de inspirar os grupos de dança de rua, tal espaços tinham tamanha participação na vida desses sujeitos que sempre ao se apresentarem nos festivais, os integrantes dos grupos iam para o Flash vestidos com o figurino que haviam apresentado. E iam para competir, para se mostrar, todos faziam parte desse universo, trata-se de uma relação compartilhada onde nem todos queriam ser o melhor, todos se sentiam o melhor, todos queriam ganhar. Mas nem todos saem vencedores em uma mesma competição:

> *Não só como nóis como todos, geral, vários grupos. Não tinha grupo de paz ali, todo mundo se sentia o melhor, cada um queria sair dali como vitorioso, e as vezes nem sempre saia... aí dava aquele jogo de empurra, quebra pau e era bão, divertido né!*[258]

> *"...eu mesmo quando conheci a dança de rua era muito brigão, fazia parte de uma turma da pesada"*[259]

Opa! Espere aí. Divertido? Isso mesmo, divertido. Mas qual a graça em empurrar, chutar, bater? Temos sempre que lembrar que as rodas se tratam um espaço

---

[256] - DANTAS, Mônica, 1999. p.103.
[257] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.
[258] - FERREIRA, Weberson de Souza. (Ebim). **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 30/06/2005.
[259] - SILVA, Ilmar da. (Negritinho). Apud. "Bailarinos de rua brilham hoje n o UTC". In: **Jornal Correio do Triângulo**. Nº.: 16.605, 14/07/1994 p.19.

de livre concorrência, onde o sujeito depende apenas dele mesmo para vencer, de seu próprio talento, quem era o melhor vencia, e ninguém entra em uma competição para perder, mas a graça está em ver um dançar mais que o outro, um aprimoramento constante, a cada baile aparecia movimentos novos; a graça se encontra também na zombaria, toda a roda caçoava do perdedor, ele não só perdia a disputa como era humilhado pelos espectadores (que também eram dançarinos), gerando um clima de tensão e revolta em quem perde o racha. Isso era engraçado. Outra conexão pode ser realizada com o jogo da vida, onde a realidade enfrentada te mostra que ser o melhor não significa que você será reconhecido ou que terá seu espaço garantido. A dança de rua rompe com essa característica, pois quando o cara perde, ele não perde porque alguém interferiu e deu privilégio para o outro, ou que o seu rival tinha um "peixe" para facilitar sua vitória, não. Quando um dançarino perde um racha, ele perde por não ser de fato superior ao seu combatente e quem julga esses resultados é os próprios dançarinos, segundo uma rede de movimentos, códigos compartilhados, que através dos risos, palmas e gritos expressavam o resultado. Grosso modo, alguns costumes compartilhados tornaram-se leis[260], os praticantes de dança de rua forjaram seus critérios para estabelecer quem é bom e quem é ruim.

Esse cenário das boates e rachas propiciava o conhecimento individual, ao contrário das companhias de dança clássica onde não existe o fulano que dana, o que prevalece é o codinome bailarino, enquanto na dança de rua, devido aos contatos individuais, sabia-se os nomes dos dançarinos dos grupos como Luizinho e Joãozinho(Sucuri), Bolacha, Silvana Aparecida Ferreira (Billie Jean), Sirlene Cristina Ferreira (Nikilla), Adriana Francisca Paes (Nô), Lusineti dos Santos (Lú) do Brilho Negro; Mamede, Chocolate, Branca de Neve, Nego Loiro, Nego John, Amarelo, Waldirene de Lima (pipa), Vanessa Gonçalves Ribeiro (paçoquinha), Brígida, Cássio Martins (Bond), Alex Feliciano (Macaco), Cleiton Rocha dos Santos (Kakko) da Turma Jazz de Rua; Ilmar da Silva (Negritinho) do Conexão do Jazz; Sandra Mara Silva Gabriel, Marco Antônio Garcia (Marquinho / Alterado), José Marciel Silva (Diarréia), Marcos Paulo Bertoldo (Camelo), Erick, Cloifson Luiz da Costa (Chiquinho) do Balé de Rua; Evandro dos Santos (D' Flash), Wellington José Pires dos Santos (Kissuki) do já extinto Cultura de Rua; José Aparecido (Fí), Nenzinho, Anderson Nai Honorato se Souza (Nai) do Ritmo Blue Dance; bem como de outras pessoas como Weberson de

---

[260] - THOMPSON, Edward Palmer., 1998.

Souza (Ebim), Cleber da Silva (Bionicão), Wellington (Tipé), o inesquecível b.boy Alanzinho, Altenir Roberto Mendes (Jacaré), Sandro Roberto Ferreira (Sandrão), Marlon Nascimento (Bboy Bazé), Rhaniel Santos que fez parte do Jazz de Rua e do Vélox, Shell, Kid, Quiqui, os capoeiristas Sombra e Vassorinha, e muitos outros. Isso porque não se tratava apenas da dança por ela mesma, são vidas dessas pessoas, elas conviviam entre si, freqüentavam os mesmos locais.

Daí a importância para tais sujeitos desse local que possibilitava o lazer, espaço e som propícios para a dança, sendo rememorado nostalgicamente por aqueles que a vivenciaram, com falas do tipo: "ixa, ou, lá era massa demais essa época"[261]. "Ou cara, porque que eu ficava sem ir de veis em quando, devia tê aproveitado, foi bom cara, aquilo ali foi bom." [262].

A competição, no entanto, não ficou restrita às boates e festivais, dentro dos próprios grupos haviam disputas, pois os melhores assumiam as posições frontais ao público, o que fomentava uma busca pela superação também na execução coreográfica no interior dos grupos. Todo essa cena da dança de rua na cidade de Uberlândia fez com que entre os anos de 1993 à 1998, os ensaios desses passassem a ser vigiados, para que não ocorresse o que poderia ser chamado de *furto artístico*. Isso porque "quando você confecciona um trabalho, tem todo um segredo"[263], e os grupos não queriam correr o risco de suas coreografias serem plagiadas, copiadas por outros grupos, não esquecendo que a inovação, dentro dos parâmetros ditados pelos dançarinos de dança de rua, é o fator decisivo para se sobressair aos demais grupos.

"Toda vez que tinha festival tinha uma confusão deles na rua, ou com um dos membros, era uma confusão. Entre eles em si, mas eles tinham uma certa perversidade assim."[264] A questão é: como não poderia haver brigas diante todo esse rico processo de significados e significações? É crucial perceber os valores e significados vividos e sentidos, analisando as relações entre elas e as crenças forjadas, como certos comportamentos no tempo presente que dão sentido às práticas, formando uma estrutura de sentimento. A não percepção do mundo daqueles sujeitos, do que faz sentido para eles, do compartilhamento de atitudes, de reconhecimento, da glória de quem se dava bem em uma disputa, da humilhação de quem perdia, das "zombações" frutos desse processo causam frases como a de Maria José Torres, de que "eles tinham uma certa

---

[261] - SANTOS, Carlos Aparecido dos. (Carlim Grafiti)., 15/05/2006.
[262] - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.
[263] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[264] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira., 15/04/2007.

perversidade", ou que eles eram briguentos, arruaceiros, contra a ordem ou sei lá o que. De fato eram, mais carregado de vivencia, todos os conflitos e brigas estão imbricados de experiências cotidianas, as pancadarias é somente a ponta do *iceberg*.

Com certeza havia usuários de drogas e ladrões que faziam parte desses grupos sim, "não era explícito, mas com certeza tinha"[265], são pessoas que vivenciam uma determinada realidade, onde a oferta de produtos para o consumo é enorme, mas as condições para alcançá-los não acompanham o mesmo ritmo, levando alguns a encontrarem formas diversificadas para buscá-los. Em todos os grupos havia uma premissa de não aceitar pessoas que estivessem vínculo com o mundo do crime ou drogas, pois o objetivo da maioria, e principalmente dos líderes, era ensaiar para melhorar a dança e como os grupos de dança de rua nunca foram muito bem recebidos diante a sociedade uberlandense por se tratar de uma manifestação provinda da periferia e carregava todos os estereótipos criados acerca de tal localização, eles não queriam criar oportunidades que pudessem reforçar tal versão.

Quando acontecia dos líderes saberem da existência de sujeitos que pudessem estar envolvidos com tais praticas criminosas eram tomadas providências como aconselhamentos, sugestões e várias conversas para tentar fazer com que tal indivíduo deixasse de ter atuações que pudesse prejudicar ele mesmo e o próprio grupo, em última instância o sujeito era desligado do grupo, para "fazer entender que aquele pessoal, que apesar do nome, que não tinha nada relacionado àquilo que você vê na rua, a violência de rua, a gangue de rua."[266]. Isto posto, por existir casos em que o sujeito era, ou ainda o é, ao mesmo tempo ligado ao crime e dançarino, gerou nos líderes dos grupos, um sentimento de salvadores daqueles jovens, ao mesmo tempo em que se salvavam, gerando uma atuação em "que suas ações causem efeitos importantes[267], como retirar pessoas do envolvimento com drogas e com o crime em geral. Mas no âmbito das boates, onde coexistiam inúmeros dançarinos independentes[268] o número de pessoas ligadas à criminalidade era maior. Assim a dança de rua aparece como forma de resposta aos estigmas colocados nos jovens das periferias da cidade uberlandense, mas nunca deixou de conter uma pluralidade de práticas no seio de seu caráter popular, representadas por sujeitos diferentes, pobres, mas alguns roubam, outros estudam,

---

[265] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[266] - Ibidem.
[267] - AREF, Mamede., 25/05/2005.
[268] - Denomino de dançarinos independentes aquelas pessoas que praticavam o break, funk e jazz fora do circuito dos grupos e companhias de dança, pessoas que freqüentavam as danceterias para dançar.

enquanto alguns usam e comercializam drogas, desempregados e empregados. Enfim, pessoas que compartilham a prática popular da dança, porém não são iguais.

É a partir desse processo permeado por significações que podemos compreender o lance dos grupos de dança de rua com o Balé de Rua, pois tal grupo nunca fora tido nessas redes compartilhadas como o melhor grupo, pois não tinham os melhores dançarinos, mas foi quem, mais adiante, conseguiu obter espaço, fugindo daquela lógica alternativa da dança de rua e inserindo-se no mercado da dança (que também é será analisado no próximo capítulo).

Também nesse período entre 1992 até a realização do Festival de 1995 é de suma importância perceber o novo posicionamento em que se enquadra aquele funcionário da Secretaria de Cultura, Fernando Narduchi. Recordem que no capítulo anterior esse sujeito era tido pelos praticantes de dança de rua como um membro do poder público local, daí seu acesso a todos os grupos da cidade, mas vez ou outra ele tentava se vincular a algum grupo, o que por diversas vezes não deu certo.

> *"O Fernando ele tem uma ação grande assim nos grupos de dança de rua e depois, quando ele começa a fazer o balé de Rua, ele se concentra e fazer para o Balé de Rua. Quer dizer: então ele deixa de ser alguém, um agente da Secretaria de Cultura e passa a ser o cara do Balé de Rua, um diretor do Balé de Rua".*[269]

Pois bem, no ano de 1992 ele monta a Cia. De Dança Balé de Rua, a partir de então Narduchi passa a ser visto de duas formas: amigo ou inimigo. Isso pelo fato de uma pessoa que tem influência dentro da Prefeitura e empresários locais, no sentido de ter mais capacidade de angariar recursos, em relação aos praticantes de dança de rua, passa a dedicar integralmente seus esforços para apenas um grupo, o dele, o que ele criou juntamente com Alterado e Diarréia. Com isso ele passa a ser visto como uma espécie de salvador pelos integrantes do Balé de Rua, mas geral, nos demais grupos ele passou a ser abominado, considerado como um traidor.

2.5 – De volta a 1995.

Pronto, agora podemos retornar a analisar o Festival de Dança do Triângulo de 1995. Com o resultado declarado, todo aquele processo forjado no dia-a-dia, nas boates e ensaios eclodiu quando os dançarinos da Turma Jazz de Rua e da Família Brilho

---

[269] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.

Negro "apedrejaram a casa do Fernando" [270], um dos diretores da Cia. De Dança Balé de Rua. Esse fato também é emblemático, é evidente o motivo que levou a tal ação, o resultado do Festival de 95. Mas porque apedrejaram justamente a casa de Fernando? Porque não os jurados ou as casas dos outros dois diretores da companhia? Quais grupos tacaram as pedras? Algumas dessas questões já foram respondidas ao longo do texto, outras não. Passaremos então a analisar esse fato.

São vários os fatores que poderiam ser colocados para tentar explicar tal fato histórico. O primeiro poderia ser pela localização da casa de Fernando Narduchi, que fica próximo ao ginásio do U.T.C onde aconteceu a competição. O segundo é o posicionamento que Fernando se encontrava no cenário da dança de rua no ano de 1995. Uma pessoa que teria de ajudar todos os grupos e que na prática não deixou de fazer. Outro fato que pode ter corroborado para que a casa de Fernando fosse eleita, é porque Marco Antônio Garcia e José Marciel circulava nas danceterias, rachavam nas rodas das boates, os dançarinos sabiam que quem havia criado a dança do Balé de Rua fora os dois, os dois eram respeitados entre os dançarinos dos demais grupos. Também deve constar entre esses aspectos o fato de serem os dois grupos que tinham mais prestígio no cenário da dança de rua, naquele momento, sentiram-se humilhados.

Mas penso que o principal fator que levou a tal atitude e teve conseqüências catastróficas para várias pessoas foi o resultado do evento em si. Digo isto, pelo fato de que o público que ia aos dias de apresentações dos grupos de dança de rua, era formado, em sua grande maioria, por grupos de dança de rua que iriam se apresentar, por grupos de dança de rua que não iriam participar e por aqueles dançarinos desvinculados da coletividade dos grupos. Parafraseando Antonacci, os relatos orais aqui utilizados são inseparáveis do corpo do narrador e dos corpos de seus espectadores[271], os quais interferem na formação daquele *corpo comunitário*. Em suma, a platéia do Festival contava, em grande parte com exímios especialistas em dança de rua. O resultado do IX Festival de Dança do Triângulo (1° Lugar: empate entre Dança de Rua do Brasil e Balé de Rua; 2° Lugar: Família Brilho Negro) causou um embate entre a concepção de dança de rua dos jurados do evento, com o que as pessoas que viam e dançavam dança de rua todos os dias entendiam por dança de rua. Isso é explícito nas falas de quase todos entrevistados ao falarem sobre esse resultado, em específico acerca do empate na primeira colocação:

---

[270] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.
[271] - ANTONACCI, Maria Antonieta, 2002. p.166.

> *Aí teve uma patifaria lá que rolo entre os jurado lá, que eles deram o... porque o Brilho Negro dançou mais do que o Balé de Rua entendeu? Então como o Fernando Narduchi fazia parte do negócio lá da cultura lá, ele tinha uns truta lá que era jurado entendeu?*[272]

> *"todo mundo contesta sobre isso, não só o grupo Família Brilho Negro como Uberlândia inteiro."*[273]

> *"uma decisão no mínimo duvidosa. Eu acho que o trabalho quem julga é a massa"*[274]

Por outro lado, encontrei também pessoas que se declararam a favor do resultado, que defendem o empate em primeiro lugar, claro que esses são em menores números, para ser mais preciso, todos ou fazem ou fizeram parte da Cia. De Dança Balé de Rua.

> *...eu acho que foi merecido porque o Balé de Rua veio também com uma técnica, veio diferente; porque o Balé de Rua se projetou muito rápido. Então eles pesquisou, o coreógrafo Marco Antônio Garcia já fazia uma pesquisa já na época. (...) as pessoas da cidade aqui, por ter o diretor na companhia Fernando Narduchi, por ele ter ligação com a Secretaria Municipal de Cultura, as pessoas achou que tinha a mão dele, que tinha passado a perna, que conversou com alguém, com os jurados e que tenha boicotado, não boicotado, mas que tenha mudado as notas do festival para ter empatado. Mas eu acho que não.*[275]

Eu também acho que não, tenho outra explicação. Não quer dizer que por ser o grupo do Fernando Narduchi que os jurados davam a premiação para o Balé de Rua, mas creio que está mais relacionado ao êxito de Fernando em conseguir inserir em seu grupo as referencias que os jurados queriam ver, Narduchi dialogava com os jurados, ele ouvia as dicas. Essa atuação do Fernando como mediador entre a prática da dança de rua que os componentes do Balé de Rua detinham e as novas referencias apontadas pela crítica "especializada" irá interferir bruscamente na história da dança de rua de Uberlândia. Porém seria estúpido da minha parte negligenciar que a maioria dos praticantes de dança de rua queria a vitória do Brilho Negro ou pelo ao menos Brilho Negro e Dança de Rua do Brasil em 1° lugar, e não o Balé de Rua. Por intermédio dos

---

[272] - SANTOS, Carlos Aparecido dos. (Carlim Grafiti)., 15/05/2006.
[273] - AMORIM, João Batista Alves de. (Joãozinho)., 15/12/2006.
[274] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[275] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate)., 11/12/2006.

aplausos, os expectadores publicizavam sua escolha, representações[276] as quais não condizia com a dos jurados. Nesse sentido Certeau apresenta que: "a violência nasce, inicialmente, de uma rebelião contra instituições e as representações que se tornam 'não-críveis'. Ela recusa o não-significado"[277]. Ou seja, os códigos de identificação, as referencias para distinguir o melhor grupo dos outros, a crença compartilhada pelos sujeitos que viviam a dança de rua, era diferente dos ditos "especialistas" em dança, daí tanta confusão. Mas então como entender o não questionamento da vitória de um grupo que estruturava sua coreografia toda no jazz acadêmico?

Esse é um fato curioso, pois a vitória do grupo de Santos não foi contestada por nenhum grupo de Uberlândia, isso se deu porque apesar de ser um grupo com alta técnica, o Dança de Rua do Brasil detinham elementos identificáveis como sendo de dança de rua, como força e energia. Todavia o mais importante é que os grupos de dança de rua da cidade mineira burlavam com jazz desde o início da década de 1980, mas só que não freqüentavam a academia, dançavam na rua, a movimentação, técnica, gestos, postura, deslocamento espacial do jazz eram reconhecidos e identificados por esses grupos. Eis a que deve a vitória, um bom acabamento da coreografia nos modelos técnicos com que os jurados estavam acostumados, eles reconheciam aqueles gestos, só que eram executados com mais vontade, força e energia. Os "especialistas" conseguiam codificar aquela dança, isso pelo fato de que o grupo Dança de Rua do Brasil detinha uma ampla formação em técnicas acadêmicas, dançava o jazz tal como manda o figurino. Cito como exemplo a diferença entre a execução do mesmo movimento pelo grupo Turma Jazz de Rua e por outro lado o Dança de Rua do Brasil.

Quando os dançarinos do Jazz de Rua realizavam um Battements, a perna que subia e a que permanecia em contato com o chão ficavam flexionadas, com o pé solto e a coluna torta, isso porque com o processo de apropriação, o que contava para os grupos de dança de rua era elevar a perna o mais alto possível, quanto mais alto, mais bonito o movimento. Já o grupo de Santos executava um Battements nos conforme, com ponta de pé, pernas esticadas e coluna colocada. Para além do Battements o elenco do grupo de Santos dominava o salto de 2ª, santo de 2ª cortado, tour, piruetas andor, lex pax de deux. O importante perceber aqui é que os dois grupos faziam os mesmos movimentos, só que com diferenciações técnicas em sua execução. A dança de rua do grupo Dança de Rua do Brasil, possuía elementos codificáveis tanto para os jurados como para os

---

[276] - CHARTIER, Roger, 1990.
[277] - CERTEAU, Michel., 2005. p.33.

dançarinos locais no interior de Minas Gerais. Por todos esses aspectos apresentados, os praticantes de dança de rua tomam "o festival de 95 como o maior, a maior competição que já existiu hoje." [278].



Fotografia do Grupo Dança de Rua do Brasil em 1995. Coreografia A Lenda.

Isso posto, o Festival de Dança foi um espaço onde diversos grupos viveram e depositaram suas esperanças. Mas os festivais não conseguiram inserir todos os grupos de dança de rua, somente os mais bem preparados participavam, de certa forma o festival também atuou como um selecionador de grupos, os inúmeros e incontáveis grupos que existiam antes dos festivais foram gradativamente desfeitos, seus membros deslocaram-se para os grupos mais bem estruturados. Também o festival teve uma atuação ambígua na vida desses sujeitos, pois ao mesmo tempo em que inseria essa camada da sociedade que vive à margem, quando uma vez no ano, em apenas um dia a ordem social era num certo sentido invertida.

Haja vista que era o momento em que trabalhadores comuns, estudantes, desempregados, traficantes, ladrões, donas de casa, diaristas saiam do anonimato para serem aplaudidos pelos seus patrões, pelas pessoas que detém a economia e a política da cidade, transformavam-se em artistas. Mas também os grupos de dança de rua eram vistos com mais olhos por grande porcentagem dos grupos e companhias de dança clássica, principalmente o balé, por pessoas que concebem apenas como dança aquela vinda da tradição clássica. Os dançarinos populares eram vistos como um bando de pessoas que mexem o corpo, e só. Então mesmo no âmbito dos festivais "nós sentimos,

[278] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú)., 26/10/2006.

sentimos e muito"[279] a discriminação e a falta de reconhecimento por parte algumas pessoas ligadas à dança clássica.

Com o resultado do Festival de 1995 não alterados, algumas modificações foram importantíssimas no decorrer desse ano após o festival. É o período em que Chocolate se afasta da Turma Jazz de Rua, passando a dedicar-se apenas ao carnaval[280] e à sua profissão de mecânico, somente no ano de 1996 ele retorna, mas dessa vez não com a Turma e sim com o Balé de Rua. A partir de então o Jazz de Rua passa ser liderado somente por Mamede Aref. O grupo Brilho Negro, até então uma Família, passou por uma divisão interna, confusões e divergências causaram o rompimento do grupo, marcado pela separação dos então coreógrafos Joãzinho e Luizinho, sendo que este continuou com o nome Brilho Negro e aquele montou o grupo Fama e Expressão. Mais da metade dos grupos que participaram do IX Festival de Dança do Triângulo foram desfeitos. Com o resultado, a realidade até então vivida na dança de rua, o único local na vida daquelas pessoas onde se pode de fato ser reconhecido pelo trabalho desenvolvido, único espaço onde depende somente de você, se mostrou em 1995 com o resultado do Festival uma ilusão, acompanhada de uma desilusão, foi o primeiro *baque* estrutural na dança de rua em Uberlândia, o empate em 1° Lugar, com os grupos já mencionados.

É também nesse ano que surge uma disputa pela memória da dança de rua em Uberlândia, com matérias em jornais que começam a citar datas de criação da dança de rua e de grupos, existindo datas que na maioria das vezes são equivocadas. Talvez por ter vindo o grupo Dança de Rua do Brasil, um grupo de outra cidade, de outro Estado, que poderia ameaçar a história da dança de rua da cidade. O que de fato começa a acontecer é que as matérias sobre dança de rua a partir de 1995 passam a vir sempre acompanhadas de uma possível síntese dos grupos, sempre citando datas. Para ilustrar

---

[279] - AMORIM, João Batista Alves de. (Joãozinho)., 15/12/2006.

[280] - Um fato que me chamou a atenção, e que não será explanado aqui com profundidade, é um calendário cultural construído pos esses sujeitos. Isso se deve pelo fato de que alguns praticantes de dança de rua não se dedicavam apenas a essa manifestação cultural, eles transitavam durante os anos entre três atividades culturais, sendo elas: o carnaval, a dança de rua e o congado. Isso foi percebido pelo fato de que em alguns grupos de dança de rua, logo após o termino do festival no mês de julho, ocorria um esvaziamento no número de componentes, pois estes tinham que se dedicar ais ensaios para festa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito e quando terminava tal festa, que ocorre por volta do mês de outubro e novembro, eles passavam a ensaiar para o carnaval, que acontece em fevereiro, principalmente coreografando as alas de Comissão de Frente e Snobs e depois retomavam os treinos para o Festival de Dança do Triângulo.

essa afirmação, encontrei a partir de 1992[281], menções de grupos em que Narduchi atuou, após a Turma Jazz de Rua, sempre buscando antecipar datas de existência, como por exemplo acerca do grupo New Editian que foi criado no ano de 1992 e que no mesmo ano houve uma matéria em um jornal local a respeito de um concurso de dança de rua, na qual é afirmado que tal grupo havia sido criado a mais de 5 anos, com a frase "um dos grupos mais antigos da cidade"[282], quando na verdade havia sido criado no mesmo ano da matéria.

Entretanto luta pela memória da dança de rua se torna mais acirrada com a morte de branca de neve em 1994. No ano seguinte surge uma matéria onde aparece a declaração de que a Cia. De Dança Balé de Rua teria sido criado quase que simultaneamente com a Turma Jazz de Rua, por volta de 1983-85, "ambos foram formados a mais de 10 anos"[283], quando na verdade foi no ano de 1992. É também por esse período que surge as primeiras citações sobre dança de rua remetendo seu inicio ao ano de 1978. Esses "erros" somente ganharam legitimidade ao interagir com uma realidade histórica que os suportam, como não havia nenhum documento que atestasse veracidade ou não dessas declarações, esses rumores se proliferam por ser útil e possível sua credulidade.

Diante esse emaranhado de fatos ocorridos em 1995, no final desse mesmo ano surge uma apresentação em rede nacional de um grupo da cidade, A Família Brilho Negro. Tal aparição se deu no Programa da Xuxa na Rede Globo de Televisão, especificamente no quadro do Xuxa Hits, no qual estava ocorrendo um concurso de dança de rua a nível nacional. Isso foi possível porque uma das dançarinas do grupo enviou uma fita VHS contendo uma apresentação do grupo para a organização do referido programa. O grupo foi selecionado para participar já nas semifinais, não participaria das eliminatórias devido a sua boa qualidade.

Uma vez garantida a participação no programa, o grupo que havia enfrentado vários problemas do meio do ano para o final, dos quase 60 integrantes que dançaram no Festival sobraram em média 13 pessoas, Joãozinho não mais estava no grupo. E

---

[281] - Quando Narduchi rompe com a Turma Jazz de Rua em 1990, quando Fernando já havia rompido com a Turma Jazz de Rua, inicia-se um briga não corporal e sim verbal, por meio de matérias e boatos, principalmente entre Mamede Aref e Fernando, por quem seria ou estaria atuando mais, fazendo mais pela dança de rua, quem era o mais antigo e coisas do gênero.

[282] - "Dança de rua ganha espaços nobres". In: **Jornal Correio do Triângulo**, 02/02/1992. p.8.

[283] - Jornal Correio do dia 02 de julho de 1995. Na continuação o jornal se contradiz , apresentando que o Balé de Rua havia surgido no ano de 1993. Pode ter sido erro de digitação da redação do jornal ou um deslize do entrevistado, fernando Narduchi. A segunda opção me parece a mais viável, pois os jornais lidam com a fala de seus entrevistados.

como o programa limitava a participação dos grupos em 4 representantes e "todos do grupo tinham competência para ir"[284], a forma encontrada para escolher os dançarinos que iriam participar do concurso no Programa da Xuxa foi perguntar ao grupo quem tinha condições de bancar os custos da viajem, hospedagem e alimentação, o que eliminou quase pela metade o número de pessoas que tinham como realizar tal façanha. Dos que restaram foi feito uma seleção daqueles que naquele momento tinham maior domínio da coreografia que iria ser apresentada.

Definido os felizardos que iriam representar o grupo e a cidade no concurso, lá se foram eles para mais uma competição, novamente os ânimos são acionados, a esperança continua. Em sua primeira apresentação no programa o grupo se deu bem, mas na segunda não foram muito felizes, vários erros coreográficos prejudicaram a dança do grupo, que voltou para Uberlândia com mais um desencanto. A participação "serviu para nos despertar para a realidade"[285], pois os grupos de Uberlândia tinham a crença de que ao aparecer na tv, tudo mudaria, tudo daria certo, enfim viria o tão sonhado reconhecimento através de um patrocínio, o que não aconteceu. Tal como já disse uma vez Helena Katz, "a arte pela arte num país como o nosso é um absurdo arrogante e uma pretensão de que deveríamos nos envergonhar" [286].

2.6 – 1996, a coisa começa a desandar.

Se não bastasse a freada nas expectativas dos dançarinos de rua em 1995, no ano seguinte durante a realização X Festival de Dança do Triângulo, de 09 á 14 de Julho foi adotada a estratégia de não mais existir competição[287], apenas apresentações, comissão organizadora e "especialistas" "chegaram a um consenso que a dança é uma cultura que deve ser mostrada e não competitiva" [288], passando a ser uma Mostra de Dança Também foi o ano em que a nomenclatura Jazz de Rua foi substituída pela de Dança de Rua. Daí

---

[284] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[285] - Ibidem.
[286] - KATZ, Helena., 1994. p.8.
[287] - As discussões acerca do caráter competitivo dos Festivais foram iniciadas no ano de 1991, em que Antônio José Faro, jurado de formação clássica defendia que "a questão da competitividade é irrelevante" o coordenador do evento Eguinoa pensava que "se não houver a competição pode acontecer um esvaziamento no Festival" (informações colhidas na matéria do Jornal Correio do Triângulo da data fé 17/07/1991, intitulada: *Jurados defendem importância da competição*, na página 13 da seção Cultura.). Mas tal discussão se acentuou no ano de 1995. CF: KATZ, Helena. Dança é repensada em Uberlândia e Joinville. In: **Jornal O Estado de São Paulo / Caderno 2**, 16/03/1995. p.2; Os festivais nunca forneceram premiações em dinheiro, elas sempre foram na forma de troféu. Mas se tinha premiação. Esse fato de premiação, a característica competitiva dos festivais estimulou não só os grupos de dança de rua como também as academias de dança da cidade. Ser campeão no festival significava que a academia era "melhor", uma espécie de divulgação dos centros de dança da cidade, principalmente as escolas que forneciam aulas de jazz e dança do ventre.
[288] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú)., 26/10/2006.

até 2000 o Festival, infelizmente, foi perdendo sua expressão gradativamente, os dançarinos e grupos foram deixando de participar do evento. Segundo eles, devido à perda do caráter competitivo, pois o dançarino de break e da dança de rua em geral, não obtém nenhum lucro, financeiro, com sua dança, ao contrário, apenas gasta, sendo que o único objetivo dos grupos, sem exceções, é ser o melhor. Mas como ser o melhor sem se ter uma avaliação que classifique os artistas? Veremos isso detalhadamente no capítulo que se segue.

O Festival de 1996 não teve muita expressão para os grupos da cidade, além do resultado do festival anterior ter desmotivado muitos praticantes, o a décima edição do evento poderia ter sido uma nova alavanca para a dança de rua. Nesse ano o Jazz de Rua veio com a coreografia *Big Bang*, totalmente preparada para competição, já assimilando alguns fatores predominantes, como montagem, evolução, desenhos, mas sem deixar de dançar a "raiz". Enquanto o Balé de Rua apresentou *Tatuagem*, a qual já dava indícios de maiores experimentações, uma nova roupagem, com característica de dança contemporânea, com um figurino polêmico, onde os bailarinos apareciam com uma roupa colada, com diversos desenhos, dando a parecer um corpo todo tatuado, com exceção da "bunda", que ficava literalmente de fora e que não obteve grande aceitação dos praticantes de dança de rua da cidade. Mas como o evento não foi competitivo, não foram estabelecidos ganhadores, os grupos se apresentaram e foram embora.

A dança de rua expandiu-se principalmente pelo caráter competitivo do Festival de Dança que passou a ser o "campo de batalha" entre os grupos e companhias de dança de rua da cidade, pois todos ensaiavam o ano inteiro para mostrar o trabalho final no Festival, pleiteando o primeiro lugar. Até a 9° edição do Festival de Dança do Triângulo o atrativo principal era a competição, pois seria por meio dela que se daria o reconhecimento ao conquistar a colocação mais alta, sendo que os anos de 1993, 94 e 95 foram tidos como "os anos de ouro", o apogeu do Festival. A noite da dança de rua era sempre a mais esperada, levando ao delírio os espectadores, que lotavam o ginásio do U.T.C (Uberlândia Tênis Clube)[289]. Mas um aspecto do Festival de 1996 foi importantíssimo para a história da dança de rua, a participação do Grupo Corpo[290] através das apresentações das coreografias *21* e *Missa do Orfanato*, iriam provocar

---

[289] - Festival de Dança do Triângulo. **Excertos de Uma História** / Uberlândia-MG. Texto fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura do Município de Uberlândia.

[290] - O Grupo Corpo tem sede em Belo Horizonte, se caracteriza como um grupo de dança contemporânea que concentra sua atenção na brasilidade, sempre "vinculada a uma idéia de cultura nacional". Maiores informações poderão ser colhidas em através do acesso ao website: <http://www.grupocorpo.com.br/pt/historico.php> Acesso em 12/10/2006.

reações, motivações e principalmente inspirações em um grupo específico da cidade, a Cia. De Dança Balé de Rua.

Mas ao final de 1996 aconteceu a quarta edição do Concurso SESC de Dança, ou Regional. Aqui se concentraram as expectativas que não foram satisfeitas no Festival de Dança do Triângulo, pois ao contrário deste, o Regional manteve a característica competitiva. Merece destaque nesse ano o grupo Turma Jazz de Rua, o qual passando por mudanças radicais na direção, contou com Vanilton Alves de Freitas, o Lakka e Cláudio Henrique, o Claudão em seu elenco de dançarinos e também como coreógrafos. A Família Brilho Negro havia se dividido, Luizinho se apresentou com sua troupe de dançarinos, com uma coreografia batida, com gestos e musicalidades que lembravam o grupo Dança de Rua do Brasil. Dos grupos mais antigos da cidade apenas Os Intocáveis se mostraram não muito abatidos, os quais levaram o prêmio de 1° colocado na referida competição. O Balé de Rua não participou da disputa, aliás, tal grupo não participou mais de nenhuma competição na cidade de Uberlândia. Deixando um clima de desejo nos demais grupos de revanche em relação ao resultado do Festival de 1995.

Em 1997, seguindo o molde anterior, não houve competição, não houve nem sequer Festival de Dança, sob o comando da Secretária Myrthes Linhares Lintz[291] foi realizado o *Encontro com a Dança*[292] de 02 à 5 de Julho nos teatros da cidade. Sendo que um dia era direcionado aos participantes e "especialistas" do evento, e o outro era aberto ao público. O objetivo desse formato era o de propiciar aos grupos, durante a manhã seguinte às apresentações, um espaço de diálogo com a crítica presente para que pudesse ser realizadas sugestões em prol de melhorias nas criações apresentadas pelos grupos, denominados *Seminário de Estudos*. Esse panorama não foi muito bem recebido pelos dançarinos de dança de rua da cidade, a concepção de dança deles eram diferente dos "especialistas". A justificativa de que havia necessidade por parte dos grupos que "ansiavam em ter a oportunidade de discutir de forma detalhada os seus trabalhos"[293] não agradou à maioria dos grupos. Nesse ano a Família Brilho Negro deixou de existir.

O único grupo que quis e se aproveitou desse modelo de evento foi a Cia. De Dança Balé de Rua, que nesse mesmo ano apresentou a coreografia Homenagem ao corpo, em cujo trabalho o grupo retira as vestimentas iniciais e reaparecem quase, nus,

---

[291] - Com o início do novo governo de Virgílio Galassi (1997-2000).

[292] - "Encontro com a Dança" em 1997 surgiu como uma proposta paralela à realização do Festival de Dança do Triângulo que passaria a ser realizado bienalmente.

[293] - Histórico do Festival de Dança do Triângulo fornecido pela Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, na pessoa de Aparecida Perfeito.

usando somente uma sunga *fio dental*. É quando a companhia passa a realizar experimentações cada vez mais ousadas.

Foi possível levantar quatro motivadores que foram as bombas que ruíram os pilares do Festival de Dança do Triângulo. Em primeiro lugar encontra-se a questão orçamentária, pois a Secretaria até 1995 dedicava-se quase que exclusivamente à realização do Festival, eram destinados vários funcionários para tal evento. A partir desse ano o órgão passa a trabalhar com várias frentes, sendo então repartida a verba destinada à Secretaria entre essas frentes. Apesar de haver uma rubrica específica para eventos no Município, ela não é suficiente para fazer um festival de grande porte. Foi tentada diversas vezes a partir de 1997 a obtenção de recursos através da criação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, algumas vezes conseguiam, mas encontraram dificuldades para captação de recursos, além de que a Prefeitura não pode pleitear recursos pela Lei Estadual, para tal iniciativa era utilizada alguma Instituição não-governamental para chancelar o projeto e se com a Lei já era difícil, sem ela era impossível obter patrocínio das empresas privadas.

Em segundo plano destaco o calendário e falta de uma logística bem estruturada. Isso porque os festivais eram realizados sempre durante o mês de Julho, bem como a maioria dos grandes Festivais nacionais, pois era nesse período que tornava possível conseguir utilizar os espaços das Escolas Municipais e Estaduais para abrigar os dançarinos que vinham de fora, o famoso alojamento. Como no ano de 1996 os calendários escolares foram esticados para 200 dias letivos[294] e as férias de meio de ano passaram a não mais existir, pois foram reduzidas a um recesso, que tem durabilidade de mais ou menos 15 dias, impossibilitou uma compatibilidade dos calendários dos festivais nacionais, além de que esses espaços, as escolas, tinham que ser readequados para receber os convidados, necessitava retirar as carteiras das salas, limparem as escolas, instalar chuveiros nos banheiros, segurança e depois desfazer tudo isso. Desta forma a falta de uma logística adequada também contribuiu para o desmantelamento do Festival de Dança do Triângulo.

As aplicações de novas leis de cunho fiscal compõem o terceiro aspecto desse processo. Enfatizo duas que foram cruciais. A primeira é a Lei N ° 12.040, de Dezembro de 1995, conhecida como *Lei Robin Hood*. Que se trata de um imposto Estadual

---

[294] - determinação da nova lei que estabeleceu diretrizes e Bases da educação nacional, a L.D.B (1996) que aumentou o ano letivo de 180 para 200 dias de trabalho efetivo, eliminando o tempo reservado aos exames finais.

instituído na gestão do então Governador Eduardo Azeredo que obriga uma distribuição da parcela de receita do produto da arrecadação do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços) pertencente aos Municípios tidos como "mais ricos", deveriam dividir esta receita com os Municípios "mais pobres". Nesse panorama geral, Uberlândia se localiza dentro da definição de Municípios "mais ricos", tendo que destinar parte da arrecadação de seu ICMS para que fosse aplicada em outros Municípios, principalmente no norte de Minas e no Vale do Jequitinhonha.

Outra modificação na legislação que influenciou os recursos do Município foi a *Lei de Responsabilidade Fiscal*, que foi sancionada em 04 de maio de 2000 pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso e tendo como autor o engenheiro Amir Antônio Khair. Por meio desta lei, o Governo Federal instituiu uma fiscalização dos gastos com dinheiro público, pois ela objetiva aprimorar a responsabilidade na gestão fiscal dos recursos públicos, por meio de ação planejada e transparente que possibilite prevenir riscos e corrigir desvios capazes de afetar o equilíbrio das contas públicas.[295] Tornando possível fiscalizar o poder público, forçando o mesmo a controlar os gastos, melhorar o planejamento orçamentário no Município, cabendo às Prefeituras publicizar tais gastos e prestação de contas à sociedade. Com isso a Prefeitura não pode gastar verba pública da forma que a gente gastava antes[296] para não deixar dívidas e credores para a próxima gestão, fato que acontecia com freqüência em Uberlândia.

Situado em quarto lugar, e em minha opinião o mais importante, está a o fato do Festival deixar de ser competitivo, pois esse era o grande atrativo do evento para os grupos de dança de rua que dele participaram e não só para a dança de rua como também para algumas academias que ao ganharem premiações no evento fixavam faixas à frente de seus estabelecimentos como uma forma de atrair alunos. Mas nada comparado à especificidade dada à disputa por aqueles dançarinos Ao contrário da afirmação de Klauus Vianna de que a dança "deixa de ser prazerosa e viva no momento em que passa a ser ginástica, exercício competição de força e ego" [297], era a própria competição de movia os grupos a participarem dos festivais. A defasagem gradativa do Festival causou uma fissura no que tange a espaços para competição dos trabalhos, haja vista que o Festival havia se tornado o principal meio onde os grupos de dança de rua se

---

[295] - Disponível em: http://www.planejamento.gov.br/arquivos_down/lrf/publicacoes/guia_orientacao.pdf .Acesso em: 25/04/2007. p.13.
[296] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira., 15/04/2007.
[297] - KLAUSS, Vianna., 1991. p.65.

apresentavam para os mais diversos segmentos da sociedade uberlandense e da dança nacional.

É claro que é necessário "ter palco para as pessoas aplaudir"[298], mas somente isso não bastava "porque na dança de rua um queria ser melhor que o outro"[299], mostrar o seu trabalho não os garantia ser o melhor, bam, bam, bam da "parada". A decisão de alterar o formato dos festivais não levou em conta a peculiaridade em que a dança de rua se assenta, "o Brilho Negro se espelhava, se inspirava nos grupos melhor do que ele pra tentar ser melhor. Nós fomos um dos melhores porque nós sempre tivemos uma rivalidade com os outros grupos."

Essa crise dos festivais não só acabou com o principal espaço para divulgação da dança de rua de Uberlândia, como sufocou histórias de vida, suor, dedicação de anos de ensaio depositados na dança. Pois o festival havia assumido para si o fardo de mediador, seria através do festival que os grupos conseguiriam alçar vôo, daí a insistência dos grupos em se relacionarem com a estrutura dos festivais. No entanto, o Festival era um evento que se limitava a ele próprio, sua fronteira estava estabelecida a alguns poucos dias no ano, não havia uma programação de preparação para o Festival por parte de sua organização, no sentido de não havia desdobramentos, oficinas, ou palcos livres durante o ano, é claro que os grupos treinavam o ano inteiro para tal evento, mas quando ele perde seu status para os praticantes de dança de rua, gerou-se uma desmotivação.

Aquela modificação nas intenções de se dançar dança de rua sofre um desencanto, é aqui que surgem frases do tipo "não ganhei nada" [300]. Esse nada quer dizer retorno financeiro, eles viram que somente com a dança de rua não seria possível sobreviver, dança não enche barriga, famílias, filhos, contas a pagar, levaram grande parte dos dançarinos a voltar a estudar ou arranjar um emprego com ganho mais alto, por que "aí você vai, vai indo, vai indo, aí um dia você tem que montar uma família, ter seus filhos, ter as coisas, não dá para você culiar o trabalho com o prazer que é a dança."[301] Com exceção do Balé de Rua que depositou suas expectativas em outra alternativa que não fosse dos festivais competitivos, mas mesmo assim "era tudo sonho que tava na nossa cabeça", que somente irá se concretizar com uma metamorfose na forma de se dançar. Sonho. Sonhos que foram elaborados a partir da mídia e que encontraram possibilidades de concretude da realidade daquelas vidas, sonhos que os

---

[298] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira. Op. Cit., 15/04/2007.
[299] - AMORIM, João Batista Alves de. (Joãozinho)., 15/12/2006.
[300] - AREF, Mamede., 29/11/2006.
[301] - SILVA, Cleber da. (Bionicão)., 23/03/2006.

possibilitavam viverem em meio de uma realidade adversa. Sonhos que vão sendo frustrados pela fria e cruel realidade.

Há! Já ia me esquecendo, outro obstáculo narrado pelos dançarinos foi acerca das taxas de inscrições cobradas para participar dos festivais. De acordo com Maria José Torres, a Secretaria de Cultura percebeu, em partes, as dificuldades enfrentadas pelos grupos, principalmente para participarem dos festivais. Para isso, a saída encontrada pelo órgão público foi fornecer aos grupos a isenção de taxas. Assim, "a gente não dava desconto para as outras academias e dava para eles"[302]. Então temos uma tentativa do poder público em tentar facilitar o acesso daquelas pessoas ao festival, mas por outro lado ela "amenizava o valor, mas não isentava ninguém"[303], era uma espécie da taxa coletiva.

2.7 – Dois lados da moeda.

Esse impasse faz parte de uma ampla discussão. Inicia-se com o fato de que os festivais era mais um espaço onde as academias se reuniam para apresentarem seus trabalhos realizados com seus alunos, era a principal forma das academias mostrarem aos pais e parentes dos alunos o trabalho realizado durante as aulas, alunos estes que em grande maioria não tinham problemas em pagar uma taxa de inscrição. Mas para os praticantes de dança de rua o festival se tornou o momento que possibilitaria um possível reconhecimento de um trabalho realizado sem o mínimo apoio e as taxas de inscrição tinham um valor em média 3 à 4 vezes maior do que o valor dos ingressos cobrados para o público assistir às apresentações, ou seja, o artista paga mais para mostrar seu trabalho do que seus espectadores. Isto fez com que os dançarinos sentissem "ofendidos de uma certa forma"[304].

"Ilusão" compartilhada. Foi isso o que aconteceu, ilusão de serem reconhecidos nacionalmente com a dança de rua por intermédio dos festivais, os grupos percebiam o alto nível de seus trabalhos, perceberam que poderiam levar sua dança a outros locais que não só Uberlândia. É quando os praticantes de dança de rua "passou a ter o entendimento que tinha que ganhar dinheiro pra poder custear suas despesas e foi aonde o pessoal viu que era muito mais difícil do que se imaginava." [305] O desejo era de conseguir um apoio mínimo, apenas para bancar as viagens e hospedagem, o que não conseguiram obter, a busca era "não de dinheiro, mas de incentivo. Porque os grupos

---

[302] - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira., 15/04/2007.
[303] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[304] - Ibidem.
[305] - Ibidem.

eram muito carentes nessa época". [306] Mas também não consegui obter nada que comprovasse uma promessa ou algo semelhante a esses grupos por parte do festival ou da Prefeitura Municipal de Uberlândia de que se o sujeito investisse em dança de rua ele iria no mínimo sobreviver daquilo, isso foi historicamente construído, talvez por perceberem que nos festivais havia uma maior concentração de pessoas que tinham potencial para levar um desses grupos para o glamour.

Prometendo ou não, a Secretaria Municipal de Cultura ganhou status de vilã para os grupos de dança de rua da cidade, pois ela representava o meio que poderia fornecer algum subsídio concreto aos grupos e interferiu na vida daquelas pessoas por meio dos festivais competitivos. De fato a Secretaria nunca acompanhou os grupos de dança de rua efetivamente, "a gente ficava muito enfurnado na Secretaria" [307]. Tal função coube a um único funcionário, ele, Fernando Narduchi. Este era o fio que ligava a Secretaria aos grupos de dança de rua, mas como a partir de 1992 ele passou a se dedicar a apenas um grupo, o Balé de Rua que é seu próprio grupo, criou um clima de exclusividade, logo de exclusão dos demais, apesar de continuar a trabalhar na Secretaria Municipal de Cultura. Uma via possível de interlocução entre poder público local e os grupos seria através da busca destes por aqueles, mas de fato, os grupos não iam de forma efetiva à Secretaria de Cultura para reivindicar, como podemos perceber na fala de Torres:

> *...não me lembro de nada por escrito (...) nada assim propositivo, nós queremos fazer isso, isso e isso para a dança de rua, não me lembro disso. Pode ser até que tenha tido assim, não passou nas minhas mãos nem a correspondência. Eu não lembro deles irem assim reivindicar de forma muito ostensiva não.*[308]

Em contrapartida essas pessoas:

> *...tem que escreve de tal forma, e manda pra lá de tal forma, num ofício, e-mail, tudo, a pessoas que não tem acesso a isso. Quer dizer, não tem acesso a um Fax, não tem acesso a um computador pra manda e-mail...*[309]

Desta forma encontramos uma incompatibilidade entre uma suposta probabilidade de ajuda aos grupos por parte do poder público local e a dificuldade em

---

306 - AMORIM, João Batista Alves de. (Joãozinho)., 15/12/2006.
307 - TORRES, Maria José Moreira de Oliveira., 15/04/2007.
308 - Ibidem.
309 - PAULINO, Reinaldo Tomé. **Entrevista**. GUARATO, Rafael. Uberlândia, 01/07/2005.

adequar os anseios e desejos aos formatos de petições exigidos pela S.M.C, tendo em vista que grande parte dos participante não detinham informações técnicas burocráticas suficientes nem mesmo para elaborar um ofício, bem como as pessoas que os rodeavam. Esse descarrego das expectativas frustradas em cima da Secretaria de Cultura local deu-se início com o fim dos festivais competitivos, pois a dança de rua no contexto citadino de Uberlândia encontrava-se numa cena em que os grupos não estavam acostumados. Quase todos, já estavam ensaiando em lugares fechados, com espelhos, em academias, clubes, ginásios, colégios. As formas de se dançar dos grupos foram alternados para ganharem os festivais. Quando este se mostrou insuficiente para suprir os anseios criados pelos grupos, eles já se encontravam modificados em relação aos anos anteriores às participações nos festivais.

A dança de rua atua como um ato de sonhar, esperança que não foi concretizada para muitos, mas uma vontade que foi, e é vivida e viva. Após esse longo, extenso e desgastante capítulo, me sinto a vontade para destacar os anos de 1995, 96, 97 e principalmente 1998 como desastrosos para os grupos de dança de rua em Uberlândia, um dos motivos foi a perda de atração do Festival para os grupos, os outros...

CAPÍTULO III
INOVAÇÕES QUE GLORIFICAM E INOVAÇÕES QUE CRUCIFICAM.

Nova estratégia de funcionamento dos festivais que passaram a não serem mais competitivos na cidade, descrença em relação ao poder público local, injeção de desilusão e o inicio do desmantelamento daquela estrutura de sentimento. Essa é a realidade em que se encontra a dança de rua na segunda metade da década de 1990. No entanto, não somente por conta dos festivais, seria uma tese equivocada jogar toda a culpa pela então iniciada crise da dança de rua na cidade de Uberlândia, outros fatores corroboraram para esse processo, para ser mais específico foram mais dois fatores, ou melhor, dois grupos. Dança de Rua do Brasil e Cia. De Dança Balé de Rua, respectivamente. Não que os componentes e diretores desses grupos desejassem desencadear tal processo, mas que as apropriações e incorporações, os usos de gestos e movimentos por esses dois grupos contribuíram, isso sim. Lá vamos nós novamente.

3.1 – Dança de rua "bem feita".

Em sua primeira aparição na cidade de Uberlândia (1994), o grupo Dança de Rua de Santos, impressionou, mas não ao ponto de fazer com que os outros grupos o tomassem como referencia, ao contrário, o que se percebe foi que uma vez dado as caras na cidade mineira, o grupo de Santos provocou um estímulo nos dançarinos locais, tanto é que o IX Festival de Dança do Triângulo, 1995, foi testemunha disso. Mas a partir deste ano, o grupo Dança de Rua do Brasil começa a exercer uma hegemonia no cenário da dança de rua no Brasil, fruto de suas diversas participações em locais diferenciados de todo o país. Em sua segunda participação no Festival de Dança do Triângulo com a coreografia *A Lenda,* o grupo conquista pela segunda vez consecutiva o 1° lugar, fato esse que somente havia sido realizado pela Turma Jazz de Rua, que até o ano do aparecimento do grupo de Santos era tido como um fenômeno da dança nas comunidades da cidade.

O ponto chave aqui é perceber que o sempre fator, ser o melhor, novamente foi importantíssimo, pois quando o Dança de Rua do Brasil vence consecutivamente "contamina direto a dança de rua em Uberlândia, fatal assim"[310]. A palavra "contamina"

[310] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.

é expressiva. Isso porque não se trata de uma influência a mais, ou de uma possível interferência da forma de dança daquele grupo, estamos falando de um modelo de dança de rua que de 1995 em diante passa a se firmar, os moldes do Dança de Rua do Brasil. Ora, todos queriam ganhar, se a forma que os grupos de Uberlândia dançavam, todos aqueles estilos apropriados, incorporados e re-significados até então existentes na cidade, não foram suficientes para ganhar do molde academicizado apresentado pelo grupo de Santos e tido na perspectiva dos "especialistas" como: o melhor, inicia-se uma busca para se dançar como o melhor, que no momento passa a ser o Dança de Rua do Brasil. É neste contexto que a hegemonia[311] limita a pratica da dança de rua, através da eleição de um modo de dança de rua, ela seleciona e incorpora a manifestação dança de rua por meio do grupo de Santos, mas modificada, alterada, próxima às técnicas já existentes no dominante.

Cautela, ressalto que, o caso do Dança de Rua do Brasil é específico, pois ele foi precursor de um estilo, uma forma diferente de se dançar a dança de rua e que tinha seu elenco formado, em grande parte, por jovens pobres, que enfrentaram dificuldades semelhantes aos grupos de Uberlândia, mas que tiveram acesso às técnicas acadêmicas do jazz,

> *...tanto que quando ele pegou o 1º lugar aqui, não teve ninguém questionou, apesar da rivalidade que tinha, daquele orgulho da dança de rua de Uberlândia, veio um cara de fora e pega um 1º lugar, ninguém questionou, todo mundo aceitou porque aquilo tava posto, não tinha como.*[312]

Esse acontecimento somente foi possível por existir no grupo Dança de Rua do Brasil, naquele momento, aqueles códigos de identificação da dança de rua criados na cidade de Uberlândia. Apesar da preocupação cênica, extrema sincronia e harmonia coreográfica no grupo dirigido por Marcelo Cirino, ele conseguiu reunir em seu grupo pessoas que viviam uma realidade não muito diferente dos praticantes de dança de rua tinham em Uberlândia, a dança de rua como trampolim para algo melhor na vida, vontade, energia, explosão do corpo ao se dançar. Todos os entrevistados respeitam e admiram o trabalho realizado pelo grupo de Santos, o que eles exorcizam é o processo gerado a partir desse grupo. Mas como emergiu de 1995 em diante uma gama de grupos

---

311 - WILLIANS, Raymond, 1979.
312 - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

uberlandenses[313] que começaram a plagiar aquele novo estilo vencedor, o grupo que o representava passou a carregar o fardo de homogeneizador de uma cultura popular plural, pois com ele os demais grupos

> *"...esqueceram suas origens de rua mesmo e começaram a querer dança na ponta dos pé e pula pra cima e abri as perna, coisa de academia e que eu não sei nem o nome, e faze giro com eixo num sei o que, e postura e sincronismo, sabe? (...) Esse grupo pra mim acabou com a dança de rua no Brasil. Porque a verdadeira dança de rua é aquilo que era próprio das pessoas, que era aquele estilo que num era formado, desenhado dentro de academia, aquela coisa muito quadradinha, aquela coisa muito certinha, e era mais aquela coisa realmente de estilo, num importava se você dançava com a mão mais fechada ou mais aberta que o outro.*[314]

Este trecho foi retirado de uma conversa tida com Samuel, que era b.boy e participava com suas performances de grupos de dança de rua, o qual vivenciou a pluralidade de formas de se dançar dança de rua até então existente na cidade de Uberlândia e que com o surgimento de utilização de técnicas academias bem acabadas na dança de rua, as próprias academias de dança, que detinham os conhecimentos de tais técnicas, passaram a inserir dentro de seus espaços, aulas de dança de rua. A partir de então passa a coexistir juntamente com o enfraquecimento da dança de rua praticada, predominantemente, por sujeitos pertencentes às camadas populares da sociedade local, a emergência de grupos e companhias de dança de rua oriundas de academias, composto por pessoas que faziam parte de outro segmento social que não o popular.

É nesse contexto que "surgiu grupos de dança de rua assim... a troco de nada"[315], alunos e mais alunos de dança de rua, matriculas e matrículas, qualquer um podia praticar dança de rua agora, independente de sua classe social, grupos são feitos e desfeitos da noite para o dia, "é dança de rua não sei o que, dança de rua não sei da onde"[316], que em sua grande maioria grupos que seguiram o modelo do grupo Dança de Rua do Brasil, com coreografias bem acabadas, com harmonia, sincronia, realizados por pessoas que haviam recebido técnicas acadêmicas por vários anos. No cenário dos festivais, o *corpo comunitário* existente até então vai perdendo representatividade nesse

---

[313] - Esse processo de modelagem da forma de se dançar dança de rua é mais amplo. O grupo Dança de Rua do Brasil excursionou por diversas localidades, disseminando seu estilo que se tornou predominante na cena da dança de rua no Brasil. Processo este que pretendo averiguar em pesquisa ulterior. Por ora ficaremos na análise desse processo circunscrito ao contexto citadino de Uberlândia.

[314] - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.

[315] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

[316] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.

espaço, não por falta de identificação, e sim por acontecimentos consecutivos que virão a ser discutidos.

A resistência a esses grupos, mais aos grupos do que ao próprio estilo, provém de uma ausência de significado social. Os participantes desses grupos não freqüentavam as boates já mencionadas, não dialogavam com os dançarinos de periferia, bem como não dispunham da tão defendida e almejada "originalidade" que os grupos da cidade tanto valorizavam. O que se via era uma "reprodução", pura e simples. Grosso modo, eles não conseguem "ver uma dança de rua que é feita por um grupo de uma academia de dança." Uma vez que a dança de rua tem o seu local geográfico espacial que são as praças e ruas da cidade, não precisamente nas periferias, mas nesses espaços públicos. Assim, junto à oportunidade de praticar dança de rua, esses novos adeptos "copiam" o Dança de Rua do Brasil, grupos formados de pessoas que não são da periferia sofrem preconceito também por parte dos que até então eram os únicos em tal modalidade, tendo em vista que "para a história, quem conhece a história tem um diferencial aquela pessoa que ralou, que desbravou, entendeu? Que era desacreditada."[317] Os mais antigos na dança de rua valorizam aqueles que possuem uma trajetória vinculada às dificuldades enfrentadas, pessoas que lutaram contra obstáculos, realidade esta que não foi experimentada por esses novos grupos.

Fruto desse novo formato de dança é forjado discursos do tipo: "Porque até então, nossa dança era um pouco atrasada." [318]. Ou seja, alguns praticantes que passaram a incorporar aquela necessidade de dar um passo a mais, começaram a intitular a dança de rua praticada em Uberlândia anterior ao Dança de Rua do Brasil como "atrasada", que necessitava ser melhorada, aperfeiçoada. Mas que aperfeiçoamento é esse? Quem ditaria os caminhos que se deveria seguir? Simples, os "especialistas". A questão é, a dança de rua da cidade mineira aqui analisada não era "atrasada", ela estava inserida num determinado processo, ela fazia parte da construção de vidas e era construída pelas pessoas que a viviam cotidianamente. Se existe uma forma de falar que a dança de rua de Uberlândia era atrasada, ela se encontra em relação ao padrão de dança de rua que passa a predominar nos festivais a partir de 1995.

Esse predomínio do estilo formado pelo Dança de Rua do Brasil prevalecerá entre 1995 a 2000, mas já se torna dominante no ano de 1996 e seu apogeu é até o ano de 1998, quando o grupo de Santos começa a perder seu prestígio na cidade, pois após

---

[317] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[318] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). 12/11/2006.

três anos dançando sem grandes alterações passou a se enquadrar no perfil de insuficientes para dar continuidade, dinamicidade ao estilo que criaram, de certa forma, o grupo de Santos "congelou no tempo".

3.2 – Vélox: Eu imito, mas não copio.

Durante esse deslocamento de foco de estilo e de praticantes de dança de rua[319], a cidade de Uberlândia teve a aparição de um grupo que se sobressaiu aos demais, que conseguiu assimilar com mais precisão o novo estilo predominante conjugando-o com uma forte influência de Michael Jackson. Esse grupo foi o Vélox, que surgiu de um rompimento com o grupo Os Intocáveis[320], onde alguns integrantes, por terem diferentes concepções coreográficas, saíram do grupo para comporem seus próprios trabalhos, com destaque para Paulo Roberto Carvalho Cotrin, Lázaro Roberto Silva e Mattias Bruno França. Movido inicialmente pelo interesse de competir com os Intocáveis, isto é, de vencer, o Vélox surge carregado do significado de disputa como os demais grupos, mas circunscrito em outra realidade, o grupo passou a realizar excursões em algumas regiões do Brasil, façanha que os demais grupos não tinham como realizar, isso devido a composição própria do Vélox, que dispunha de componentes cujas famílias podiam bancar algumas vagens. Não significa que os dançarinos do Vélox eram ricos ou que pertenciam à elite da cidade, mas que tinham condições mínimas pelo ao menos para fretar ônibus para viagens, o que a maioria dos grupos de periferia não tinha recursos para fazer.

Logo em sua primeira competição[321], em 1997 no 5º Concurso SESC de Dança / Festival Regional de Dança de Rua, onde se defrontou com Os Intocáveis, o filho que se revoltou teve seu encontro com o pai, o resultado? Vitória do Vélox. Em sua primeira competição alcançou o objetivo, eles haviam derrotado Os Intocáveis. A empolgação tomou conta dos integrantes que passaram a ir a outras cidades com o intuito de disputar. Mas a falta de experiência lhes custou inúmeras desclassificações em festivais com a coreografia Enigma, devido à utilização de velas em cena, o que é tido nesse eventos como recurso cênico que pose prejudicar apresentações posteriores.

---

[319] - É crucial não polarizar os praticantes, como se de um momento para outro, somente ricos passaram a dançar dança de rua, ou que até meados de 1990 eles não participavam de tal manifestação. A dança de rua, tida aqui como popular, não se encontra isolada dos demais segmentos da sociedade uberlandense, ao oposto, ela está o tempo todo forjando relações, ora pressionando, ora cedendo, ora rejeitando. Relações estas experimentadas do seio social.

[320] - Um dos pouquíssimos grupos de dança de rua que praticamente não alterou seu estilo de dança foi Os Intocáveis, o house mantinha-se vivo.

[321] - O grupo já havia participado do "Encontro com a Dança" no meio do ano. Evento que não foi competitivo.

Em 1998, com a ajuda de Lakka, Lazinho monta a melhor coreografia do grupo, *Elemento Urbano*, com a qual o grupo conquistou diversos primeiros lugares, dentre eles o 1° lugar no Festival de Dança de São José dos Campos – FESTDANÇA 9° edição na categoria amador II e pegou o 2° lugar no Festival de Dança de Joinville. O grupo sempre contava com o acompanhamento dos pais dos dançarinos, que freqüentavam os locais de ensaio e alguns chegavam a viajar com o grupo. Também suas apresentações eram realizadas em locais mais centralizados da cidade, em festas de empresas, enfim, o grupo se apresentava mais para a classe dominante da cidade de Uberlândia.

Característico desse período, o Vélox foi um grupo que obteve grande sucesso nos festivais competitivos devido à sua forma de dançar, mas em Uberlândia o grupo não circulou com êxito no meio dos grupos mais antigos da cidade, sempre foram vistos como um grupo da cidade de Uberlândia que mais parecia com o Dança de Rua do Brasil de Santos. Eram pouquíssimos os dançarinos do Vélox que circulava nas danceterias onde o pessoal "das antiga" se encontrava, com exceção de Raniel, Alex, Sombra e Vassourinha de um elenco com mais de 20 bailarinos. É claro que grupo Vélox dançava bem, mas o sentimento compartilhado pelos demais dançarinos de dança de rua era que ele "não tem conteúdo nenhum"[322]. Devido à ausência nesse grupos daqueles códigos de reconhecimento existentes.

Mas em 1999 começa a surgir os problemas na direção do grupo, que acarreta na saída de Paulo Cotrin, o grupo entra em caos. É quando Manin assumiu a direção juntamente com Mattias. O grupo chegou a ganhar mais alguns títulos[323], mas as veio as dificuldades, falta de dinheiro, realização de pedágios para ir a Joinville nesse ano. Um parceiro interessante do grupo foi o apoio do Corpo de Bombeiros que forneceu equipamento e treinamento para utilização de hapel em cena. Mas a grande influência do grupo com certeza foi em Araxá, onde o grupo até hoje mantém uma espécie de filial do Vélox, que acabou no ano de 2000. Mas o grupo nunca deixou de existir, ainda sendo realizada pequenas aparições de alguns integrantes do grupo em festas de empresas. Em seu curto e expressivo tempo de existência, o Vélox ocupou o lugar na cidade que até então era destinado aos Intocáveis e se tornou o principal grupo uberlandense de competição a nível nacional.

---

[322] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

[323] - Com destaque para 1° lugar no profissional no 10° FESTDANÇA, onde se tornou o primeiro grupo de dança de rua a conquistar um 1° lugar como profissional naquela competição com a coreografia Aldeia Global.

Em 1998 a então secretária de cultura deixa o cargo. A administração municipal nomeia interinamente o assessor especial Manuel Andrada Pietro como secretário de cultura até julho de 1998, ocasião em que deixa o cargo, quando um novo titular assume[324]. É nesse quadro de troca de direção do referido órgão público que é realizado a 1° Bienal – XI Festival de Dança do Triângulo entre 7 à 17 de Julho, último ano em que o evento foi realizado no ginásio do Uberlândia Tênis Clube(UTC). Tal evento apresentou alternativas para a dança de rua, no sentido de formas de se dançar diferentes da predominante representada pelo Dança de Rua do Brasil. Essa vias que aparecem na contramão ao estilo hegemônico são representadas pela incansável Turma Jazz de Rua e pela ascendente Cia. De Dança Balé de Rua.

3.3 – Possibilidades alternativas de se dançar.

As novas técnicas inseridas no processo de homogeneização da forma de se dançar a dança de rua não foram compartilhadas por todos os grupos de Uberlândia, isso porque a estratégia de hegemonia não abarca a totalidade, entendendo técnica em dança enquanto uma organização de um conhecimento a respeito do corpo na dança, sendo que tal técnica tem que possuir significação para quem executa[325], possibilitando compreender como em alguns momentos os dançarinos de dança de rua não se reconhece em algumas técnicas acadêmicas, elaborando suas táticas[326]. Mas também pode ser encarado como uma resistência no sentido de preservar os costumes[327], até porque aquele novo estilo impunha um conhecimento técnico que aqueles sujeitos que além deles não dominarem, elas não dispunham de recursos para financiar aulas que fornecessem o acesso àquelas técnicas.

Isto posto, alguns grupos vão romper com as alterações realizadas pela incorporação da dança de rua no cenário hegemônico dos festivais. Tal rompimento provoca duas vias possíveis: isolamento e diferença[328]. Um desses grupos é a Turma Jazz de Rua apesar de nos anos de 1996 e 1997 ter elaborado coreografias que assimilavam algumas poucas referencias do grupo de Santos como movimentos simétricos e alguns efeitos musicais nas coreografias *Big Bang* (1996) e *Portal Tridimensional* (1997), somente nesses trabalhos, mas que também não chegam a predominar nas referidas coreografias. Sendo que no ano de 1997 o grupo participou

---

[324] - Histórico do Festival de Dança do Triângulo. Op. Cit.
[325] - KLAUSS, Vianna, 1991. p. 103.
[326] - CERTEAU, Michel., 1998.
[327] - THOMPSON, Edward Palmer, 1998.
[328] - WILLIANS, Raymond, 1979.

com êxito do Festival Internacional de Dança em Assunção no Paraguai, o *Interdanza*[329]. Já no ano de 1998 o grupo retorna a produzir trabalhos com movimentos e deslocamentos de fins da década de 1980 e inicio da década de 1990. Isso "porque e agente tinha o nosso mundo, a gente fazia aquilo ali e pronto"[330], com um trabalho intitulado: *Sua mente viaja em 30 minutos*, a turma dançou o que de melhor eles haviam feito durante sua existência. Aqui esse grupo começa um processo de caminhar na contramão do que os festivais solicitavam enquanto modelo, tal como na década de 1980 não se enquadraram como grupo de jazz, nem de break, nem de funk ou soul, quando criaram o jazz de rua, no ano de 1998 quando as regras dos festivais passaram a dominar, o Jazz de Rua foi por outra via, a sua. Tendo em vista que os festivais:

> *Pegou a dança, elitizou ela, colocou movimentação técnica, né, os jurados pediram pra explorar mais, estuda mais sobre dança, né, temas atuais e tal, e a gente sabia que se caísse nessa, sabe, na atualização, ia caí na mesmice, a gente ia ter que plagiar, ou sofrer algumas influências e ia perder a originalidade.*[331]

Notamos um processo de não-identificação dos dançarinos de dança de rua com os pedidos do Júri, uma vez que "nossa intenção não é fazer coreografia para jurados e sim para o publico"[332]. No caso específico da Turma Jazz de Rua, o que culminou em um retorno à antiga forma de se dançar, aqui é quando é estabelecido o termo "Raiz" pelos praticantes de dança de rua, que se remete à forma de se dançar predominante até o ano de 1993. Essa é a postura adotada pela Turma Jazz de Rua diante o processo de homogeneização da dança de rua realizar uma *Retrospectiva* do que até então havia sido feito, voltar às raízes, dançar o que esse grupo passa a denominar como a verdadeira dança de rua, a original, configurando-se nesse novo campo enquanto residual, ele passa a ser deixado de lado, uma forma de dança que não atraía a dominante nos festivais e que após 1995 também não causava mais fortes pressões. As transformações operadas lentamente numa determinada manifestação cultural, nem sempre são percebidas pelos seus atores, por isso deu-se a permanência da nomenclatura dança de rua, mesmo tento alterado seu conteúdo, mas no caso da Cia. De Dança Balé de Rua não.

---

[329] - JORGE. Alexandre. "Ruas sem fronteiras". In: **Jornal Correio** / Revista 09/09/1997.
[330] - AREF, Mamede., 29/11/2006.
[331] - Idem, 06/06/2005.
[332] - AREF, Mamede. Apud. "Explorando fronteiras". In: **Jornal Correio**. Ano 59 – Nº.: 17.594, 20/09/1997. p. 16.

O Balé de Rua nesse mesmo ano de 1998 apresenta uma via até então desconhecida que foi burlar com a dança contemporânea enquanto os demais grupos se dedicavam ao jazz. Se essa forma nova de dançar dança de rua seria capaz de suplantar as demais no âmbito da competição é impossível de responder, pois ao mesmo tempo em que o Balé de Rua apresenta sua nova forma de dançar, ele deixa de competir, o que causará outro tombo na dança de rua de Uberlândia, analisemos os fatos históricos.

Na bienal de 1998, que também foi o XI Festival de Dança do Triângulo, a Cia. De Dança Balé de Rua conseguiu o ser convidado, o que para os "especialistas" foi ótimo, o apogeu da noite em que se apresentaram, para os dançarinos de dança de rua foi um balde de água fria, "quebrou o clima", pois além de não competir, não dançou dança de rua, foi uma mistura, a primeira grande aparição do Balé de Rua enquanto uma Cia de Dança efetivamente, foi para os grupos de Uberlândia o fim do Balé de Rua como grupo de dança de rua, passou-se uma imagem de intocável, distinto, longínquo, apesar de ser bom, não mais carregava representatividade do ponto de vista da periferia, pois era o grupo que havia gerado todo aquele impasse no Festival de 1995, e que e lá para cá não mais deu as caras em competições. E em 1998

> *...o Balé de Rua começou a dançar como convidado entendeu? Né! No festival. Ele não tinha tempo pra fazer isso, ele não tinha história pra fazer isso. Sei lá: o Jazz de Rua tinha mais de 10 anos na época, Conexão do Jazz tinha mais de 10 anos, o Balé de Rua tinha 1 ano, 2 anos, 3 anos..*[333]

Pronto, aqui chegamos ao centro dessa questão, quando o Balé de Rua passa a ser convidado, ele atinge um patamar diferente dos demais grupos de dança de rua, os quais não reconheciam tal grupo como o melhor, pois para os praticantes, o status de convidado deveria ser fornecido ou a um grupo que no momento estava sendo o melhor ou um grupo mais antigo. Como a Turma Jazz de Rua que também estava realizando apresentações com o formato de espetáculo, mas vejo dois motivos da ascensão do Balé de Rua ao invés da Turma Jazz de Rua. Em primeiro lugar é o posicionamento estratégico de Fernando na Secretaria de Cultura que, em suas palavras, "tinha acesso a uma série de informações que os meninos não tinha."[334]. Em segundo lugar enfoco a forma de dançar adotada pelo Balé de Rua associada aos espaços onde o grupo passa a executar suas obras, que são distintos dos que até então os grupos se apresentavam, "o

---

[333] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.
[334] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

espaço que a gente circula hoje, os palcos, os festivais e os eventos onde a gente vai, é onde estão pessoas que estão fazendo uma outra dança contemporânea, mais intelectualizada."[335] A relação de rompimento com o hegemônico nos festivais fez o balé de rua tornar-se diferente, mas não contra-hegemônico. Ele passa a atuar em espaços que não são freqüentados pelas comunidades residentes nas periferias, como teatros e grandes salões. Isso devido à complexidade para execução de um espetáculo da companhia, com cenário, iluminação, palco, linóleo, coxias, figurino, existe toda uma ambientação para que a apresentação possa ocorrer.

Em linhas gerais, a Cia. De Dança Balé de Rua ousou mais nas inovações. Em 1998 é estreado o espetáculo *Favela*. Até esse ano as apresentações dos trabalhos nos festivais duravam em média de 6 a 7 minutos, o Balé de Rua realizou sua apresentação com mais de 30 minutos. Desta forma o grupo readequou toda sua movimentação corporal, espacial e temporal de suas coreografias diante da impossibilidade de manter o elenco inteiro dançando continuamente por um longo tempo e a necessidade de fazer com que durante todo o tempo de apresentação os espectadores ficassem interessados em assistir o espetáculo. Passa-se então a inserir trabalhos solos, duos, desenhos mais prolongados, encenações teatrais, cria-se um enredo, "o Balé de Rua não só cria um ritmo de dançar, com essa referencia de movimento, mas criou um jeito também de se movimentar"[336], que não era aquele do jazz com que os demais grupos utilizavam.



Cia. de Dança Balé de Rua em 1998 com a Coreografia Favela.

[335] - Ibidem.
[336] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.

Uma analogia que poderia ser realizada para ilustrar essa transformação é que quando os grupos de dança de rua faziam suas coreografias com 6, 7 minutos de duração, o vínculo temporal que se percebia era como se fosse de um vídeo-clip, eram rápidas, exaustivas, contagiantes, todo o tempo era de pura dança. Com esse prolongamento de tempo que o Balé de Rua realiza, seus trabalhos ganham uma dimensão não mais de vídeo-clips e sim de filme, com uma história, altos e baixos, momentos de explosão e outros de calmaria onde predominam as encenações[337].

O Balé de Rua tomou um caminho diferente dos demais grupos desde o início, não foi um grupo criado somente para competir e sim para superar todos os demais, através de experimentações em dança utilizando referencias diferentes dos demais grupos, mas foi a partir de 1997[338] que seus diretores perceberam que o modelo competitivo não os favorecia, com destaque para Fernando, a companhia buscou sair dessa "história toda essa história de festivais. Ele saiu fora desse esquema e entraram noutro esquema"[339], eles buscaram uma outra alternativa de mostrar o trabalho do grupo e encontraram nas experimentações. Como a Cia. De Dança Balé de Rua sempre carregou uma proposta diferente dos demais grupos de dança de rua de Uberlândia, não só na forma de dançar, como para que dançar, foi um grupo formado com um propósito, *ser diferente*. Mas é importante notar que esse *ser diferente* na verdade nada mais é que um aglomerado de coisas que já existiam, que quando mescladas com a experiências dos praticantes de dança de rua fez aparecer algo realmente diferente.

Quando eu falo coisas que já existiam, quero fazer menção às referencias que o Balé de Rua se apoiou para sair desse circuito de competições, informações que se encontravam exterior às referencias dos festivais competitivos. "Então o Fernando sabia disso, a diferença que fazia mostrar isso para os caras e não mostra para os outros"[340]. Como por exemplo: apresentações de grupos como: Pilóbus, La La La Human Steps, Wim Vandekeybus, Circo de Sole, Grupo Corpo, GuettOriginal[341] e outro mais, com destaque para o Grupo Corpo e Cirque du Soleil (Circo de Sole) pois é nesses dois grupos que percebe-se uma maior apropriação do Balé de Rua com movimentações, cenário, temas para com esses grupos que trabalham principalmente com dança

---

[337] - CF. DVD com a referida coreografia em anexo.
[338] - Aponto a coreografia **Homenagem ao Corpo** como marco dessa modificação, onde é possível perceber já uma forte influência do Grupo Corpo.
[339] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka). Op. Cit., 01/04/2006.
[340] - Ibidem.
[341] - A maioria desses grupos estiveram no Brasil no Carlton Dance Festival na década de 1990 que era patrocinado pela empresa Souza Cruz.

contemporânea. Assim, aspectos como acrobacias, criação de imagens mágicas em palco, cenário, musicalidade, apego à temática da brasilidade, dentro outros. Por isso que o Balé de Rua não se configura como contra-hegemônico, se trata de uma pratica que está dentro dos parâmetros dominantes, ele não pressiona, mas que se apresenta como um suposto emergente, ele trabalha com valores que contém significação na hegemonia e não no sentido oposto.

Menciono a presença de elementos desses grupos citados em coreografias como a própria *Favela*, onde é perceptível elementos de dança, gestos, passos incorporados do GuettOriginal. *Kyrie* de 1999, onde o grupo disponibilizava de recursos, utilizou muita referencia do Cirque du Soleil, roupas e cenário fluorescentes, hapel, criação de imagens espetaculares de sonho e fantasia. Com poucos recursos no ano de 2000, o grupo reforça a questão da brasilidade, tema que é foco do Grupo Corpo, com destaque para utilização de elementos da Folia de Reis e Congado[342] encontradas em *Vira-Lata*. Um fator importante também para essa formação do Balé de Rua é que eles conseguiram obter da Secretaria Municipal de Cultura a liberação para utilizar o Teatro Grande Othelo para ensaiar por volta dos anos de 1996 e 1997, o que possibilitou ao Balé de Rua ter à sua disposição um palco para experimentar luz, coxias, entrada pela platéia, coisas que os outros grupos mão tiveram.

Ainda em 2000, o Balé de Rua enfim conseguiu patrocínio. De 1992 à 2000 o grupo trabalhava durante o dia e ensaiava a noite, aos moldes dos demais grupos da cidade. No entanto, o Balé de Rua consegue um apoio financeiro somente após 8 anos de trabalho, mas o mais importante aqui é perceber que trabalho é esse, de que forma essa nova estética de dança influenciou para a obtenção desses recursos, ao passo que simultaneamente afetou os demais grupos da cidade e principalmente de que forma o Balé de Rua frustrou expectativas depositadas naquela dança de rua tão apaixonante e mágica, que predispunha de elementos de codificação por parte de seus praticantes, os quais perderam-se com as incorporações realizadas por tal companhia de dança.

Todo esse processo de novas apropriações e incorporações fora tido na visão dos diretores da companhia como parte de um processo: "nós continuamos seguindo a nossa trajetória e a nossa proposta" [343], calcada no pressuposto de inovação, uma proposta mais aberta às inovações, as quais não foram recebidas de forma pacífica nem mesmo

---

[342] - Possibilitada tanto por Fernando Narduchi, que já tinha contato com tais manifestações populares através da Secretaria, como alguns integrantes do grupo que participavam da festa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

[343] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

pelos integrantes da companhia. A resistência dos demais grupos de dança de rua para com os novos experimentos realizados pelo Balé de Rua foi sentida também no interior do grupo, isto devido ao fato de que a dança de rua de Uberlândia sempre se apropriou de passos, músicas norte-americanas, dificilmente um grupo utilizava músicas brasileiras e muito menos passos provindos de danças populares brasileiras, apesar de muitos participarem do carnaval e da congada, eles levavam aspectos da dança de rua para os ternos de congada e para as escolas de samba da cidade, mas resistiam em incorporar elementos do carnaval e congada na dança de rua. Isso foi experimentado também no interior do Balé de Rua. Quando os diretores da referida companhia propuseram essas interlocuções ao quadro de dançarinos,

> *...a primeira reação dos meninos quando eu quis trazer elementos por exemplo do congado pras nossas coreografias foi de resistência total, eles achavam que parecia ser ridículo, que a gente iria ser ridicularizado principalmente pela galera da dança de rua, que a hora que visse a gente fazer alguma coisa que fosse de congado ou que tivesse uma música brasileira, eles iriam cair de pau em cima da gente.*[344]

É... e de fato caíram. Arrisco-me a falar que até hoje os integrantes do Balé de Rua não são respeitados entre os dançarinos mais antigos da cidade, os quais, em grande parte, não concebem tal grupo como sendo de dança de rua, as piadas e esculachos continuam até os dias atuais, a questão é que tais dançarinos que pertenciam àquela rede compartilhada de significados se afastaram do Balé de Rua, dificilmente você encontrará o Joãozinho, Luizinho, Dinei, Bionicão, Ebim, Mano CD, Carlim Grafiti, Samuel, Testa, P.H, Flor, Pipa, Brígida, Fi, Gato, Rato, Bolacha, Cremoso, Cloudes, Lusineti (Lú), Silvana Aparecida Ferreira (Billie Jean), Sirlene Cristina Ferreira (Nikilla), Adriana Francisca Paes (Nô), Elizanon Oliveira (Zanon), Juliano Carrijo Rocha (Gato), Marcelo da Silva (rato), Ana Paula Rodrigues, Clarice Nunes, Vanessa Gonçalves Ribeiro (paçoquinha), Alex Feliciano (Macaco), Cleiton Rocha dos Santos (Kakko), Evandro dos Santos (D' Flash), Wellington José Pires dos Santos (Kissuki), Gleive da Silva (Piloto), Gleick da Silva, e outros muitos em uma apresentação da Cia. De Dança Balé de Rua, mesmo com os portões abertos. Mas conseguiram espaço na mídia e nas camadas dominantes da cidade, bem como em segmentos da camada popular, ao se configurar como uma nova forma de *corpo comunitário*, aquele que incorpora outros corpos, o samba, o congado, a capoeira, práticas populares comuns nas

[344] - Ibidem.

periferias da cidade, mas também aceitas pelas classes dirigentes da cidade e do Brasil como manifestações tipicamente brasileiras, constituinte da cultura popular deste país, mas que não mais dialoga com as expectativas dos praticantes de dança de rua, seus espectadores são outros.

Tal constrangimento no meio dos demais dançarinos e dançarinas de dança de rua, a princípio houve uma resistência interna por parte do elenco da companhia. A forma de lidar com tal resistência foi reprimindo aqueles bailarinos que não quiseram se adequar ao novo modelo que a Cia. De Dança Balé de Rua adotara. As inovações foram impostas ao elenco, quando um membro do grupo não concordava com as inovadoras propostas do grupo, como dançar de fio dental mostrando as nádegas, essa era a resposta:

> *Então tudo bem, vai dançar em outro grupo. Porque pra ficar aqui você tem que por a bunda de fora, porque todo mundo vai por a bunda de fora, essa é a proposta da companhia. Então tudo bem, você vai procurar outro grupo pra você.*[345]

Esse foi o principal obstáculo encontrado pelos diretores do grupo, pois era tido como uma vergonha homens mostrarem a *bunda* frente seus familiares, amigos, as gatinhas, perante a comunidade do bairro. Por outro lado, em alguns daqueles que permaneceram no grupo, após esse impacto com as inovações experimentadas pelo elenco e os frutos que disso foram colhidos, os dançarinos que permaneceram acabaram por se apegarem ainda mais ao novo estilo, concebendo o Balé de Rua como um *ideal*, onde "cada desafio que era proposto passou a ser sempre bem aceito." Calma aí, nem todos recebem bem essas inovações. Somado às necessidades inovadoras existe a pressão, a ameaça de ser excluído do elenco, a ameaça de perder uma fonte de renda provinda da dança, de ficar desempregado numa realidade difícil. Então o que existe é uma espécie de acordo, onde aqueles que provavelmente atrapalhariam o desenvolvimento do grupo foram eliminados, permanecendo somente aqueles que toparam o "pacto artístico" com os diretores da companhia. Assim se percebe o quanto a cultura, principalmente a popular, está permeada pelo social, pelo econômico, fazendo política para sobreviver.

Aqui se insere uma discussão acerca das imbricações entre dança de rua e dança contemporânea. Para tanto é necessário atermos às questões estéticas, da dança em si e da significação social dessa nova dança fruto de interlocuções até então não utilizadas.

---

[345] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

As divergências nas falas dos consultados é explícita, a maioria discorda da aliança entre dança de rua e dança contemporânea, apenas os próprios praticantes de tais experimentações as defendem, como é o caso de Lakka, que iniciou sua experiência com dança no Projeto Circo e a partir de meados da década de 1990 passou a incorporar diversos segmentos de dança e atualmente viaja pelo Brasil e pelo mundo realizando apresentações de dança contemporânea com elementos provindos da dança de rua e o break. Lakka enfoca a técnica de dança de rua e seus possíveis usos na formação de um corpo híbrido que para ele não impede a permanência de estruturas de dança de rua. Defende sua relação com a dança contemporânea da mesma forma como ele se relacionava com a dança de rua, manipula os códigos do break que são reorganizados, mas que propicia um reconhecimento do publico que alguns movimentos são de b.boy ou de dança de rua, mas Lakka se encontra em um momento que "já tinha passado por academia, já tinha criado certa distância da dança de rua"[346]. Esse afastamento quer dizer dos grupos e das competições, pois a dança ele ainda continua a praticar, claro que de forma alterada.

No caso do Balé de Rua, os relatos indicam uma possível tentativa de preservar o amar a dança, ter amor no que fazem, o que existe desde a formação doa grupos de dança de rua, "o Balé de Rua preserva esse espírito até hoje" [347]. Mas acerca da estrutura de movimentos, gestos, expressão e deslocamento espacial, pude perceber que o Balé de Rua não carrega um propósito de preservar a dança de rua enquanto movimentação e estética, mas continua carregando os princípios *sociais da raiz*, o pertencimento continua vivo nos dançarinos do grupo. É isso que faz Narduchi declarar que: "então é uma estética contemporânea, mas a nossa base continua sendo de dança de rua. Então eu te falo: nós somos um grupo de dança de rua até hoje."[348]

Aqui reside um dos impasses acerca do termo dança de rua, pois como um grupo que transgrediu aquelas formas de se dançar dança de rua pode se auto-intitular como um grupo de dança de rua? Isso se deve ao fato de que a Cia. De Dança Balé de Rua ampliou a definição de dança de rua, que passou a ser entendida como todas as manifestações praticadas nas ruas, como samba, a congada, folia de reis, capoeira, tal como o break. Quando interrogados a respeito das mudanças na forma de se dançar, a resposta é, "mas não é gente, é o caminho que o grupo seguiu e a gente... seguiu esse

---

[346] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.
[347] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.
[348] - Ibidem.

caminho até pra sobreviver também né cara, porque sobreviver de dança não é fácil né!"[349]. Aqui se concentra a charada, a definição de o que é dança de rua e o que não é sempre é feita a partir das características estéticas de tal forma de se dançar, é claro que a concepção adotada pelo Balé de Rua acerca do que é dança de rua é diferente, eles ampliaram o conceito de dança de rua, entendendo por essa denominação tudo que se dança no espaço da rua. Daí a divergência, eis em que consistem críticas como a de Mamede Aref ao Balé de Rua:

> *Apesar que sempre existe uns malucos que fazem dança contemporânea, dança pelado, com bandeira enfiada dentro no anus. Uma grande patifaria né! Então hoje qualquer palhaço aí ta fazendo esse negócio de dança contemporânea e ganhando dinheiro e falando que ta fazendo alguma coisa, em termos de projeto social é como eu já te disse: todo mundo fala que faz, ta entendendo? Mas uma preocupação, nunca tiveram. O problema que hoje, os entendidos, os intelectuais sobre dança, eles cobram uma identidade e uma linguagem contemporânea, uma linguagem atual.*[350]

Mais importante do que o processo de apropriação e incorporação, é perceber as transformações geradas por esse processo no sentido de reconhecimento, é necessário captar até que ponto as apropriações modificam, altera, reduzem ou aumentam o reconhecimento dos praticantes de uma determinada manifestação cultural com que lhes é agora concebido. As transgressões na pratica da dança de rua, fez com que o Balé de Rua não mais representasse[351] tal segmento, principalmente no que cerne ao estético. As misturas feitas não foram frutíferas para os demais grupos, elas castraram, mas para a companhia foram frutíferas[352]. De fato com o grupo Dança de Rua do Brasil, mas principalmente com o Balé de Rua, a dança de rua se inseriu no cenário *Cult* da dança no Brasil, situados entre a dança de rua "original" e as técnicas acadêmicas sofisticadas. No caso da dança de rua, os processos de apropriação geram uma intensificação do reconhecimento para quem se apropriou, pois as alterações atingem o significado de: esse é o meu estilo. E por outro lado, geram uma negação desse reconhecimento, pois se altera a forma de se dançar, aí o discurso passa a ser: isso não é dança de rua. É esse processo de percepções estéticas que forjam as classificações do num determinado momento é ou não dança de rua. Concordo com Mamede, em termos estéticos, que

---

[349] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.
[350] - AREF, Mamede., 29/11/2006
[351] - CHARTIER, Roger, 1990.
[352] - MARTIN-BARBERO, Jesús., 2003.

> *Hoje o Balé de Rua fica levando o nome de Balé de Rua e não é um grupo de dança de rua, de forma alguma.(...) Não dura nem 2 minutos numa roda de b.boy, sabe? Não consegue dança, nunca foi um grupo de competição. Queria bater de frente com todos os grupos pra competir. Nunca deram conta.*[353]

Daí também a incompreensão por parte de alguns dançarinos da fala de Mamede quando ele declara que a Turma Jazz de rua nunca foi vencida em competições de dança de rua, pois a dança de rua para ele é aquela construída por ele juntamente com Branca de Neve e Chocolate na primeira metade da década de 1980. Se tomarmos essa referencia como a "autêntica" dança de rua, aí sim a turma somente foi vencida pelos padrões dos festivais, onde o Balé de Rua e o grupo de Santos conseguiram sobre-sair. Por isso o Jazz de Rua continuava a insistir em um possível retorno às raízes quando diz "volta lá pra trás irmão, volta lá que ta tudo lá atrás"[354]. O que está lá atrás é a glória da época em que o Jazz de Rua era imbatível. Mas "voltar lá pra trás" significa negar o processo próprio da cultura popular que é a dança de rua, que desde seu início foi fundamentada na diferença, na inovação. Foi assim que o Jazz de Rua conseguiu se destacar, pela diferença provinda de incorporações de elementos múltiplos.

Creio que o impasse possa ser explica no presente momento, por meio da compreensão de duas possíveis categorizações para investigação, as quais foram apresentadas por Marcelo Castilho Avellar[355], que seriam o que ele chama de categoria sociológica e categoria estética. Para Marcelo essas são as duas formas possíveis de conceber a dança de rua. Vamos a elas. Por *categoria sociológica* entende-se que não é possível associar a dança de rua com dança contemporânea, pois a dança de rua como categoria sociológica está vinculada à inserção social. Mas se a dança de rua for tida como *categoria estética*, aí sim é possível perceber a apropriação de estruturas de dança de rua por criadores de dança contemporânea.

Pode ter complicado um pouco, mas na verdade é no seio dessa discussão que se encontra a alternativa que traça o fio da meada do presente trabalho. Creio que no caso da dança de rua não há como separar o social da vida dessas pessoas com a pratica da dança e sua apresentação e visibilidade. Toda dança é sociológica, é gerada na sociedade, por sujeitos vivos e reais, que sentem, vivem, experimentam, sofrem. O que poderia ser questionado aqui é o significado de se praticar dança de rua, para que

---

[353] - AREF, Mamede. Op. Cit., 29/11/2006
[354] - Ibidem.
[355] - AVELLAR, Marcelo Castilho., 10/04/2007.

praticar, quem pratica e porque pratica? Pelo que pude assimilar na investigação é que a dança de rua praticada pelo Balé de Rua não é reconhecível pelos membros dos antigos grupos como dança de rua pelo fato de que os locais em que se dança, a forma que se dança e porque se dança são diferentes à realizada antes de 1997. Não se trata apenas da execução de um trabalho e sua estrutura estética, também temos que perceber como se dá a vivencia desse trabalho no seio da dança de rua, como as pessoas agora se relaciona.

Mas Avellar, ao defender apresentar as duas formas possíveis de analise da dança de rua de forma maniqueísta, não a faz por acaso, ele ancora seu discurso em definições claras, como a dança contemporânea, para Marcelo, rompe completamente com a dança de rua, pois a dança contemporânea joga com elementos distintos, misturas díspares. Ora, não é isso o que a dança de rua sempre fez? Desde seus primeiros indícios ela lida com múltiplas referencias, incorporando algumas e rejeitando outras. Para o crítico, nos trabalhos de dança contemporânea que utilizam elementos da dança de rua, é perceptível durante as apresentações verificar quando está sendo realizado movimentos apropriados da dança de rua e quando não o é. Isso porque apesar de estarem num mesmo trabalho, eles continuam em universos separados, "você vai ter o tempo todo elementos de dança de rua organizados segundo uma lógica espacial, temporal e corporal que é contemporânea, eles vão estar se sobrepondo o tempo todo"[356] Em outras palavras não há uma mistura nos trabalhos, os movimentos são executados separadamente.

Isso porque Avellar crê que, com o processo de apropriação dança contemporânea utiliza certos passos, movimentos, formas de organizar o espaço e tempo que faz-nos associar à dança de rua, o que ele chama de "Estruturas que a gente associa à dança de rua" [357], mas que, para Marcelo, não é dança de rua, pois a dança de rua tem que estar associada à inserção social. Não é por esse viés que os praticantes da dança de rua rejeitam o balé de rua como um grupo que não faz dança de rua, pois a principal inserção que a dança de rua realiza é de autoconfiança, status, reconhecimento para os seus praticantes no meio em que se vive, dentro da própria comunidade. E é notável que a dança que o Balé de Rua realiza insere seus praticantes não só na comunidade como nos festivais e em qualquer lugar que eles forem, pois estão dentro dos moldes estéticos estabelecidos para uma "boa dança", com "boas" vestimentas,

---

[356] - AVELLAR, Marcelo Castilho., 10/04/2007.
[357] - Ibidem.

"boas" músicas, "boas" temáticas. Por esse viés, a inserção realizada pelo Balé de Rua pode, e deve, ser vista como uma extrapolação das fronteiras de inserção que a dança de rua tinha limitado a certos padrões estéticos.

Eis em que consiste toda essa confusão, a dança de rua é tanto estética como social, uma cultura popular plural, que quando analisada por via estética causa estrondosas definições, pois a dança de rua, tal como seus praticantes, tal como toda cultura popular, estão se inter-relacionando o tempo todo, num processo incessante de apropriação e incorporação, recusa e assimilação, consumindo e produzindo dança. Diante dessa realidade, não há como manter uma manifestação cultural congelada no tempo. Ao olharmos para os dançarinos de dança de rua e que hoje praticam dança contemporânea, percebemos que o aspecto estético fora amplamente modificado pelos sujeitos, mas o significado da pratica da dança continua o mesmo daqueles grupos que participavam dos festivais, eles querem sobreviver da dança e como a dança de rua nos moldes em que estava não os propiciaram isso, as experimentações foram sendo gradativamente incorporadas. O fator social e estético é forjado no dia-a-dia, dançando dança de rua ou dança contemporânea, Lakka, Claudão e os dançarinos do Balé de Rua continuam vivendo nas mesmas localidades que 10 anos atrás, nas periferias, continuam depositando suas expectativas na dança, continuam dançando break. Em síntese, o que pude perceber é que coexistem não só uma dança de rua, e sim várias ao mesmo tempo e convivendo, às vezes, no mesmo espaço. Tal como a fala de Mamede Aref é mal compreendida por muitas pessoas, os sujeitos que hoje fazem dança de rua também não são muito bem vistos pelos antigos dançarinos, como expressa Candango:

> *Para fala a verdade na dança de rua, esses negócio aí eu não acredito muito, porque os cara são tipo assim: os cara são voltado para o lado financeiro de mais né, eles corre onde está dando dinheiro, a maioria perdeu a origem.*[358]

Segundo os diretores do Balé de Rua, eles buscam preservar as "raízes" da dança de rua. Mas essas raízes no caso do Balé de Rua me parece ser qualquer coisa menos a dança da dança de rua em si. Pude perceber que a principal característica que o grupo almeja não se desvincular é a de amar a dança que hoje eles fazem assim como na dança de rua de fins da década de 1980. Se em algum aspecto o Balé de Rua pode ser definido

---

[358] - MACHADO, Gilmar Gomes. (Candango)., 19/07/2005.

enquanto um grupo de dança de rua, isso se encontra não em sua dança, mas no significado em se dançar, como na fala de Fernando:

> *...se o cara tá aqui porque ele vai ter um salário, como um emprego a mais, então ele vai arrumar um emprego em qualquer outro lugar, se ele quer ser um bailarino realmente, ainda principalmente de um grupo de dança de rua, ele tem que ter isso como um ideal e não como profissão simplesmente.*[359]

Mesmo estando em um patamar totalmente adverso à daqueles grupos anteriores, mesmo incorporando valores diferenciados, o Balé de Rua busca "congelar" o sentido de se dançar, o que seria impossível acontecer, de fato não acontece. Haja vista que o que se dança não está desvinculado do porque se dança. Os dançarinos são movidos por interesses, com certeza o Balé de Rua conseguiu em grande medida realizar seus belíssimos trabalhos em dança contemporânea por em um determinado momento apresentar aos seus componentes que essa nova forma de dança, mesmo com todas as resistências, traria benefícios, o tão cultivado sonho de sobreviver de dança viria.

> *Mas aquela época aquela coisa do prazer né cara, de fazer tudo pelo prazer, dançar pelo prazer. Não estou falando que hoje não é né, mas hoje ficou uma coisa mais que né, mais que... tipo assim: é minha obrigação.*[360]

Mas é notável uma modificação na motivação para dançar, o que antes era tido como prazer, pois era aquela forma de se dançar que propiciava isto, hoje alguns dançarinos do Balé de Rua tem a dança como profissão. Mas também seria um errôneo tratar A Cia. De Dança Balé de Rua como uma companhia profissional clássica, onde os bailarinos passam por uma formação acadêmica e após concluírem seus aperfeiçoamentos em uma determinada dança, buscam o mercado da dança através de audições nas companhias de dança do país, isto é, não existe uma identificação do bailarino com o grupo em que se vai dançar, não existe um reconhecimento do bailarino no sentido de aprender a dançar para aquele grupo, como é o caso do Balé de Rua, no qual seus bailarinos foram formados dentro do próprio grupo, principalmente os mais recentes.

Por esse viés, reforço que as relações culturais não devem ser entendidas como tensões entre conjunturas dicotômicas, pois elas nunca foram. A dança de rua nunca foi

---

[359] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.
[360] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.

algo definido e imutável, tal como a dança contemporânea. Mas também não é um processo isento a tensões. Essa é a questão. Os embates surgem a partir do momento em que algumas incorporações favorecem alguns e outros não. Geralmente os que não estão inclusos repudiam as modificações, mas essa inclusão ela não se dá somente em nível de dança por ela mesma ou por dança como meio de conseguir dinheiro, mas como meio de se manter visível, identificável no meio social. Mas aqui é importante ressaltar que o Balé de Rua e Vanilton Alves de Freitas, o Lakka, ao incorporarem diferentes referencias à dança de rua, representada pelas suas produções de dança contemporânea, não mais se caracterizam enquanto cultura popular.

Tal afirmação parte do pressuposto de que as manifestações populares criam códigos, significados compartilhados entre sujeitos pertencentes às camadas populares da sociedade, aos pobres, residentes principalmente, não exclusivamente, nas periferias, criando um modo comum plural, mas que ao mesmo tempo carrega uma unidade comum, que possibilita um reconhecimento com suas práticas culturais. Apesar dos integrantes do Balé de Rua ser em sua grande maioria pobre, o produto cultural que eles criaram não carrega significados para os demais membros das classes subalternas, mesmo lidando com elementos como a Folia de Reis, Congada, Samba, Capoeira, músicas nacionais, o fruto de toda essa mescla não é codificado, compartilhado pelos sujeitos populares, bem como os locais onde o Balé de Rua e Lakka se apresentam estão distintos das periferias, você não encontra o Balé de Rua dançando no bairro Canaã, não se vê Lakka se apresentando no Morumbi, de certa forma as novas necessidade e expectativas incorporadas por Lakka e Balé de Rua não se aproximam daquela rede de valores, significados comuns.



Cia. de Dança Balé de Rua em 2000 com a coreografia Vira-Lata.

É essa a base de divergências, a multiplicidade e diversidade dos praticantes que fez o Balé de rua ser visto como alienado, vendido, mas também é visto como sobrevivência. Com certeza a dança contemporânea é uma forma de dança mais elaborada no sentido de que seus produtores já contem outras experiências[361] em dança antes de iniciar os trabalhos de dança contemporânea. Ao passo que também a dança de rua não carrega nada de ingênuo, instintivo, intuitivo, pureza, espontaneidade, limitada pelo fato de que a maioria de seus praticantes pertencerem à camada popular da sociedade ou por possuírem nem mesmo uma educação formal básica, ao contrário, os trabalhos de dança de rua sempre foram desenvolvidos durante todo um ano de preparo, com pesquisas, assistindo a filmes e buscando musicas novas. Enfim, dançando e experimentando.

Assim, o principal diferencial do Balé de Rua para o Jazz de Rua é estético. Enquanto formas alternativas é que as *maneiras de fazer* do Balé saiu dos circuitos dos festivais competitivos e explorou mais as interlocuções com outras formas de dança, enquanto a Turma Jazz de Rua ficou presa aos festivais[362], e desenvolvendo um resgate das "raízes". Em outras palavras "se o Balé de Rua hoje chegou aonde chegou foi porque ele começou aonde começou"[363], ou seja, ele somente está viajando pelo mundo, graças à existência de grupos como Turma Jazz de Rua, Família Brilho Negro, dentre outros.

3.4 – A decadência dos Festivais.

Isto posto, seria interessante percebemos como o Festival de Dança do Triângulo gradativamente perde seu prestígio no cenário da dança em Uberlândia, ano após ano, ele passou por um processo de atrofiamento, os quatro principais motivos nós já vimos no capítulo anterior, mas teve outro aspecto em afetou em cheio os dançarinos de dança de rua, que foi a transferência no local onde se realizava o referido evento. Após a realização do Festival em 1998, assume mais uma vez o cargo de Secretária de Cultura, em agosto do mesmo ano, Terezinha Aparecida Magalhães de Lima. Realizando várias reuniões com grupos e academias da cidade, nas quais ficou decidido que o Festival de Dança do Triângulo voltaria às edições anuais e não bienais. A periodicidade do evento havia construído um espaço anual de interlocução, trocas de experiências entre artistas

---

[361] - BENJAMIN, Walter, 1996.

[362] - Aqui cabe ressaltar que a Turma Jazz de Rua tentou realizar espetáculos com mais de 30 minutos de dança, os quais foram executados pouquíssimas vezes, devido às dificuldades de conseguir espaço e apoio para realizar tais apresentações.

[363] - NARDUCHI, Fernando., 09/01/2007.

da dança em Uberlândia, tornando o formato bienal inviável. Também nesse período é realizada uma busca para ampliar os recursos para a realização do evento através de projetos nas Leis Estadual de Incentivo à Cultura. Sendo que em 1999 conquistaram verba por meio do Fundo Nacional de Cultura.

Assim, nos anos de 1999 e 2000 foram realizados os XII e XIII Festivais de Dança do Triângulo, mantendo o caráter não competitivo[364]. Mas outro aspecto que interferiu na redução da presença de grupos e espectadores provindos das periferias da cidade, foi o deslocamento do local da apresentação, que desde 1988 era realizada no ginásio do Uberlândia Tênis Clube[365] para o Praia Clube. Por que:

> *Ele foi para lá, ele elitizou. Então as pessoas pobres tinham acesso ao festival, mas não era igual tinha ao UTC, entendeu? Então, ou seja, a arquibancada já não era grande igual aqui mais, a bilheteria, os preços, as pessoas da periferia já alguns não conseguiam pagar aquele valor para poder estar entrando no Praia Clube.*[366]

Esse é o sentimento que os dançarinos de dança de rua vivenciaram, uma "elitização" proveniente do deslocamento no espaço físico. Está coerente o fato de que o novo local eleito para a realização do Festival é menor de que o ginásio do UTC até então. Mas a bilheteria, ao contrário da afirmação de Chocolate, ela não foi alterada, o preço não foi aumentado ao ponto das pessoas mais pobres não terem condições de pagar, aliás, uma prática muito realizada nesses eventos era o empréstimo de crachás, os dançarinos que participavam do Festival recebiam um crachá de identificação. A prática consistia em um dançarino de um grupo entrar no evento, pegar emprestados os crachás dos demais integrantes de seu grupo e sair do local. Do lado de fora era redistribuído entre as namoradas, amigos e parentes dos dançarinos, para que eles entrassem no evento sem precisar pagar o ingresso. Porém votando ao Praia Clube, essa prática dos crachás continuou e o valor da entrada não foi aumentado, mas de fato houve uma redução na quantidade de publico provindo da periferia. A questão é: o que essas pessoas queriam ver? O que se tinha para apresentar? Ou elas gostavam da competição?

---

[364] - Alguns defendem que existia sim a competição nesses eventos e inclusive com premiação. Sim existia, mas foi um prêmio denominado de Prêmio Estímulo, o qual gerou muita confusão no ano de 2000. Isso porque na compreensão dos "especialistas", o prêmio não seria oferecido para o melhor grupo, e sim para aquele grupo que naquele momento precisasse de estímulo, de incentivo, deturpando o significado que os grupos de dança de rua tinham por competição.

[365] - Essa transferência se deu pelo surgimento do time de basquete do Centro Universitário UNIT, atual UNITRI, que reduziu o espaço físico do ginásio. O qual acabou se tornando a "casa" do time de basquete uberlandense.

[366] - ROCHA, Wesley da. (Chocolate). 12/11/2006.

O que levava o grande público sair da periferia para ir aos festivais, era a competição, torcer pelo grupo de sua comunidade, para seu vizinho, pelo companheiro de trabalho, para o irmão ou irmã. Era a competição que movia essa massa de pessoas aos festivais, que a partir de 1996 deixou de ser competitivo. Outro fator que contribuiu para essa redução, é que o Praia Clube é um local historicamente na cidade de Uberlândia, destinado à camada dominante da sociedade, suas instalações, equipamentos, valores, tem como foco outro segmento social que não são as pessoas residentes na periferia.

> *...eu tenho vergonha de passar naquele lugar lá, na porta, eu tenho vergonha de passar, porque? Lá não é minha área, ta certo que eu caibo em qualquer lugar entendeu? Mais ali cara, ali o povo te olha diferente.*[367]

Assim, a maioria soa praticantes de dança de rua na cidade, não sequer freqüentaram as festivais após esse deslocamento espacial, geralmente somente os grupos que iriam participar é que iam aos eventos. O preconceito foi aumentado com para com os dançarinos populares, pois agora eles de encontravam em um espaço que não era sua *área*. Os festivais no Praia Clube perdurariam até o ano de 2002[368], os XIV e XV festivais ainda ocorreram em nível nacional. Entretanto, a partir de 2003, com o XVI Festival de Dança do Triângulo (Mostra Uberlândia) de 07 à 13 de Julho, o evento se divide entre o Teatro Rondon Pacheco e a praça Sérgio Pacheco. Sob o comando do Secretário Alcides Melo da Silva, o XVII Festival de Dança do Triângulo (Mostra Uberlândia) entre 12 à 18 de Julho foi realizado no Teatro Rondon Pacheco. Tanto 2003 como 2004 o Festival de Dança abrangeu apenas os grupos de dança locais, perdendo seu caráter abrangente nacional[369]. Devido à dificuldades em angariar verbas para a viabilização de um festival tal como antes era realizado, adotou-se pela Secretaria Municipal de Cultura a *Mostra de Dança* local, mas as oficinas e cursos permaneceram.

No ano de 2005 houve uma mudança de governo, onde assumiu como Prefeito Municipal Odelmo Leão (2005-2008), nomeando como Secretária de Cultura Mônica Debs Diniz Recife. A gestão mudou, mas o Festival permaneceu o mesmo. Em 2005 a realização do XVIII Festival de Dança do Triângulo, também como Mostra Uberlândia entre 07 à 11 de Setembro no Teatro Rondon Pacheco forneceu ainda mais desilusão aos

---

[367] - SILVA, Valdinei Silva dos. (Dinei / Diamante)., 14/05/2005.

[368] - Ano em que assume, de novo, a Prefeitura da cidade de Uberlândia Zaire Resende (2001-2004), assumindo a Secretária de Cultura Lídia Maria Meirelles, que ficaria no posto até o ano de 2003.

[369] - Histórico do Festival de Dança do Triângulo fornecido pela Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia.

dançarinos, passando a impressão de que o poder público "ao meu ver eles fazem para falar que não teve nada". Isso porque não se tem competição, não tem pessoas de fora para participar o evento, o espaço para a apresentação é mínimo, bem como para quem vai assistir. Em síntese, o Festival de Dança do Triângulo havia se tornado um local onde passou a ser realizado as famosas apresentações de fim de ano das academias da cidade, aonde apenas pais e parentes, às vezes um amigo, vão para assistir as apresentações. Já o ano de 2006 eu nem seu como explicar o que aconteceu, dessa vez foi na Praça Tubal Vilela, ente 06 e 10 de Setembro. Segundo os funcionários da S.M.C não foi um Festival e sim apenas um evento para os grupos que quisessem pudessem se apresentar em praça pública, ou seja, no ano de 2006 o Festival de Dança do Triângulo não aconteceu. De qualquer forma, arraigada na hegemonia dos festivais, a dança de rua após 1995 não pode ser analisada independente dos festivais, suas produções são, em certa medida, resultado dos conflitos estabelecidos em tal espaço.

3.5 – O caos na dança de rua uberlandense.

Após todas as considerações aqui apresentadas, Uberlândia vive um processo de decadência dos grupos de dança de rua. O desencadear de tal acontecimento é aqui tido como a junção dos fatores: falta de espaço, padronização da dança de rua com a predominância do estilo do grupo Dança de Rua do Brasil e o crescimento da Cia. De Dança Balé de Rua.

No período anterior aos festivais, os grupos encontravam reduto para sua prática nas danceterias da cidade, Black Chick, Casa da Calçada, Pedal, Help Chopp Show e a Flash Danceteria abria espaços para realização de concursos de dança de rua. Também nos colégios, associações de moradores, quadras esportivas e o Cirquinho eram realizadas esses eventos competitivos, locais onde os dançarinos não só se apresentavam como competiam. Os festivais foram até o ano de 1995 minando essa estrutura dos concursos localizados nesses outros espaços, nesse sentido percebe-se que o Festival de Dança do Triângulo havia assumido no decorrer de 4 anos o papel de referencia para os grupos de dança de rua em Uberlândia, alterando os costumes, tinha conquistado o status de principal local, era considerado o ápice da atividade cultural na cidade. A dança de rua ficou, de certa forma, dependente do Festival, ele passou para primeiro plano para a atuação dos grupos, haja vista que nesse espaço tinha premiação, propaganda, um grande publico, uma ampla estrutura montada, jurados "especializados" e mídia.

> *Então na verdade eles ensaiavam mesmo pra essa história do, do Festival de Dança do Triângulo, num... num tinha outra coisa pra eles dança do decorrer do ano, era uma apresentaçãozinha e outra, alguma coisa nu cirquin, mas o que movimentava, movimentava todo mundo, que fazia todo mundo ta lá assim presente mesmo, o grupão, a galera, era u festival.*[370]

Com o fim dos festivais em moldes competitivos, os grupos não dispunham mais daqueles espaços que anteriormente haviam concursos destinados à competição, eles também não tinham dinheiro para financiar viagens para outros festivais competitivos do Brasil. Algumas boates continuaram a existir, mas a maioria delas desapareceu no decorrer da década de 1990, a única que continuou até por volta do ano de 2001 foi a Flash Danceteria.

Por meio do Festival os praticantes de dança de rua criaram laços tênues com a ação do Estado e quando o Festival começa a desmantelar aquela estrutura convidativa para os grupos ele deixa de ser interessante e atrativo. A decisão de mudar o modelo do Festival de competitivo para mostra (1996) é totalmente repudiada pelos grupos de dança de rua, com exceção do Balé de Rua de Fernando Narduchi. A concepção intelectualizada de que a dança como arte deve ser apenas mostrada e não competitiva não faz parte do cotidiano dos praticantes da dança de rua, a qual está profundamente entrelaçada nas relações sociais.

O grupo vindo da cidade de Santos também contribuiu para esse processo, através de suas sucessivas vitórias, ele alcançou o título de referencia para os grupos que quisessem vencer as competições, aquela forma de dançar passou a ser vista como a mais viável para se conquistar o primeiro lugar. "No momento em que eu quero ganhar um concurso e o modelo existe, a tendência que eu tenho de copiar o modelo aumenta, e com isso o processo de transformação natural é esclerosado"[371]. Aqui Avellar apresenta como o estilo do grupo Dança de Rua do Brasil tornou-se modelo dominante, do que seria a "boa" dança de rua, levando vários grupos a tentar aproximar sua forma de dançar daquela. Segundo Marcelo, esse processo de pasteurização da dança de rua, causou um atrofiamento na "transformação natural". Esse conceito se refere às pequenas transformações que os grupos de dança de rua vinham experimentando no decorrer dos anos, o qual foi interrompido por uma nova forma hegemônica de se praticar dança de rua.

---

[370] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.
[371] - AVELLAR, Marcelo Castilho., 10/04/2007.

Marcello Castilho Avellar e Mamede Aref compartilham a noção de que os grupos possuíam uma tendência "natural" de transformações e que os festivais teriam atropelado esse desenvolvimento. Ora, não podemos falar que sem os festivais a dança de rua teria sido melhor ou pior, o que sabemos é que houve os festivais e os grupos entraram nesses espaços de competição que alterou a dança de rua, é isso que temos. Não é que o festival acelerou ou modificou uma suposta "evolução da dança de rua", ao contrário, os festivais são partes constituintes da dança de rua. Os grupos não foram obrigados a participarem desses eventos, eles não chegavam para dançarem acorrentados ou algemados, muito pelo contrário, eram os próprios dançarinos que se inscreviam. O que aconteceu foi que nesse processo de diálogo, intervenção na ordem hegemônica da dança na cidade, onde os diálogos entre formas dominantes e emergentes tiveram um resultado, a instalação de uma ordem de afirmação de modelos, isso de fato ocorreu.

Após o grupo de Santos, Vélox as pessoas começaram a procurar as academias para cursar dança de rua. "ninguém ensinava dança de rua, as pessoas tinham grupos de dança de rua"[372], ou seja, não havia um local específico para freqüentar aulas de dança de rua, qualquer pessoa que não tinha acesso à essa dança poderia iniciar um grupo a partir das apresentações de dança de rua que ele já tenha visto. A forma existente da dança de rua na cidade de Uberlândia antes desse processo é vista pelos que viveram aqueles anos com nostalgia.

> *Ou, uma coisa que era mais da hora cara, mais da hora, você ia no Festival de Dança, você ia nos outros lugares, era da hora demais, você via a Turma Jazz e Rua dançar era uma coisa, quando você via o Brilho Negro era outra coisa, era diferente, era diferente demais, quando você via o Balé de Rua, era aquela coisa muito diferente, aquele estilo próprio de cada grupo.*[373]

Interrogado acerca das transformações ocorridas na dança de rua, uma manifestação popular, Avellar disse que, "nós vivemos num mundo em que se elas forem bem sucedidas, elas perdem o que lhes é essencial" [374], esse essencial para Marcelo é uma suposta originalidade, um formato único e estático. Mas creio que a pergunta que cabe aqui é a seguinte: as manifestações populares, entre elas a dança de rua, perdem o que é essencial para os "especialistas" ou para quem pratica? Pois o

---

[372] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.
[373] - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.
[374] - AVELLAR, Marcelo Castilho., 10/04/2007.

essencial para os jurados é a execução estética de movimentos e gestos, evolução espacial e temporal, concepção coreográfica, as quais no dia-a-dia são constantemente variadas, o essencial não é puro, ele é dinâmico, seus praticantes não vivem isolados, eles se relacionam com outras ordens, com outras essências disponíveis no meio social em que vivem. Se for possível falar em uma essência da dança de rua, ela se encontra no "estar vivo", se mostrar diante a sociedade, ser reconhecido como gente, aplaudido, idolatrado e essa forma de aparecer era realizada através da dança de rua. Que gradativamente foi adquirindo um status e uma esperança de se viver da dança, mas no prazo de 4 anos essa expectativa foi frustrada também pela ascensão do Balé de Rua. Mesmo assim, o que se rompeu foi o caráter financeiro, a ilusão de ganhar *dim dim* com a dança, mas ela continua sendo um meio de "estar vivo"

No caso do Balé de Rua ele é posto aqui também como um podador de expectativas, um causador de desencanto pelo fato de que ele conseguiu alcançar certo reconhecimento fora do circuito dos grupos de dança de rua da cidade, ele não havia conquistado respeito daqueles sujeitos, pois nunca foram vistos como um grupo de dança de rua de peso como o Brilho Negro e a Turma Jazz de Rua. Isso porque os referenciais onde o Balé de rua se apoiava para montar suas coreografias não eram os mesmos dos demais grupos e sim as referencias dos jurados, com os quais Fernando Narduchi tinha contato direto, como exemplo de Romeu e Julieta e Nostradamus. Desde sua formação a preocupação central do Balé de Rua sempre foi "originalidade e inovação"[375], independente do que seja. E de fato o Balé de Rua sempre realizaram em seus trabalhos algo de diferente e inovador, o que fez com que o grupo conseguisse seu espaço[376], mas não entre os dançarinos de dança de rua dos demais grupos, não se

---

[375] - FREITAS, Vanilton Alves. (Lakka)., 01/04/2006.

[376] - A Cia. De Dança Balé de Rua a partir de 1998 passou a se apresentar na condição de convidado em diversos festivais e eventos do Brasil, sendo que a partir de 2002 passou a excursionar pela Europa. Cito aqui algumas matérias a esse respeito: AQUINO, Dulce. Uberlândia produz a melhor dança de rua. In: **Jornal Correio** / Revista, 21/07/1998. p.16; AVELLAR, Marcelo. Momentos sublimes e puro humor. In: **Jornal O Estado de Minas** / Cultura. 12/09/2003. p.2; GUERRA, Sabrina. A dança de Uberlândia em Paris. **Jornal Correio** / Revista. 13/01/2004; _____. Coreógrafo uberlandense recebe bolsa-auxílio. In: **Jornal Correio** / Revista. 11/02/2005. p.C-6; KATZ, Helena. Baú e Vira-Lata, os destaques de Uberlândia. In: **Jornal O Estado de São Paulo** / Artes Cênicas. 24/07/2000. p.D-8; _____. Grupo mineiro prepara-se para Bienal de Lyon. In: **Jornal O Estado de São Paulo**. 30/07/2002. p.1; KLARISSA, Ana. Dança da solidariedade. In: **Jornal Correio** / Revista, 28/12/2000. p.C-1; MOREIRA, Gustavo. Dança geométrica da emoção. In: **Jornal Correio**. 28/03/2003. p.C-2; NAVES, Janaína. Balé de Rua Brilha na Europa. In: **Jornal Correio** / Revista. 23/09/2002. p.B-3; SILVA, Emilene. Profissão: bailarino. In: **Jornal Correio** / Revista, 15/09/2000. p.C-1.

enquadrando naquelas redes de costumes comuns[377], não se caracterizando como uma cultura popular.

Esses foram os três motivos que para mim contribuíram para a bancarrota da dança de rua na cidade de Uberlândia nessa ordem de acontecimentos, mas todos os três com o mesmo grau de importância, num espaço de tensões vivas na disputa pela hegemonia, que culminou no desaparecimento daquela estrutura de sentimento, alteraram os costumes compartilhados. Ressalto que esses fatores contribuíram, mas não se trata de culpá-los, não existe culpado, todos os praticantes da dança de rua participaram desse processo.

3.6 – Dança de rua já era, o negócio agora é hip hop.

Como o Festival de Dança do Triângulo e a Secretaria Municipal de Cultura se mostraram impotentes para cumprir todos aqueles sonhos depositados na dança de rua, padronização da dança e sentimento de privilégios ao Balé de Rua, seu praticantes vão buscar outras vias, alguns buscam o break, outros o rap, alguns insistem na dança de rua, basquete, bandas e grupos de samba e pagode. Todavia, concomitante a esse processo ocorrido com a dança de rua na década de 1990, a cidade de Uberlândia, principalmente aqueles dançarinos, passam a assimilar a cultura hip hop, com destaque para a dança, o break[378]. Já em fins da década de 1980, alguns dançarinos de dança de rua começam a praticar o break, poppin', lockin' e b.boy, mas essa dança ficou restrita aos grupos, principalmente os b.boy, pois os dançarinos desenvolviam essas formas de dança para inseri-las nas coreografias dos grupos e para rachar das boates. Desta forma, o break, dança característica do hip hop, aparece na cena uberlandense por intermédio da dança de rua. Mas o advento de pessoas ligadas somente ao break irá acontecer no início da década de 1990 e se fortalecerá após o ano de 1995.

Isso posto, não se pode afirmar que foi na segunda metade da década de 1990 que a breakdance passou a ser praticada em Uberlândia, tendo em vista que tal dança já vinha sendo executada desde o início dos anos de 1980. O que aconteceu foi a

---

377 - THOMPSON, Edward Palmer, 1998.

378 - Destaco o break por dois motivos: o primeiro é pelo fato da presente pesquisa focar a dança. O segundo é porque embora mesmo após o surgimento de diversos grupos de rap e grafiteiros na cidade, o break até o final do século XX continuava a ser a principal das manifestações artísticas do hip hop em Uberlândia, devido a existência de espaços e musicalidades propícias para tal prática, como as danceterias noturnas dentre as quais podemos citar o Black Chick e a Flash danceteria, as quais funcionavam aos finais de semana e os Encontros de Break. Bem como a existência de um movimento de dança de rua na didade impossibilitou um imediato fortalecimento do hip hop, o qual ganha força no cenário nacional com as músicas de rap: Racionais, thaide, Mc Jack, Código 13, Dj Raffa, Os Magrelos, Sampa Crew, Cambio Negro, GOG, cuja musicalidade privilegiava as letras, enquanto os grupos de dança de rua enfocavam o ritmo, dando preferência ao Miami e o Kool e não ao rap.

intensificação do exercício da breakdance na cidade, fruto do aumento no número de ensaios e de uma dedicação exclusiva a tal dança, o que por sua vez não implica dizer que inexistia bons b.boys anteriormente, como é o caso de Barrinha, vindo do Rio de Janeiro e tido por muitos como o primeiro break boy da cidade, Agnaldo, Branca de Neve, Mamede Aref, Nego John e o mais reverenciado: Nego Loiro, todos integrantes do grupo Turma Jazz de Rua, Luizim olho de vidro (que atualmente é DJ), Sapecado. Esses foram os precursores do break em se tratando dos movimentos de chão, principalmente os conhecidos como *power move*, os dançarinos da cidade destacaram principalmente os movimentos: Moinho de Vento, Aero Flare, Giro de Cabeça e Pião Japonês.

Nas rodas de b.boys o que prevalece são os dançarinos individuais, não existe grupos, às vezes uma turma de amigos contra outra. Existe um formato para se dançar break, sendo que as variações nessa dança não podem negligenciar os chamados movimentos básicos. A principal característica do break é o duelo, a disputa, a batalha para ver quem é o melhor. Quando o Festival deixou de apontar um vencedor, ele tornou-se não mais motivador para aqueles jovens.

> *Intão até 95 rolo, depois num teve mais premiação mais lá no Festival de Dança do Triângulo. Aí u pessoal desanimo né! Porque eles quiria dança pra pode ganha um primeiro lugar, levá um troféu pra casa (...) Aí agora ce vê hoje só uns gato pingado.*[379]

Mas é a partir de meados de 1990 que algumas pessoas passaram a treinar somente a breakdance, com a defasagem dos grupos de dança de rua, vários dançarinos passam a se dedicar ao break surgindo então uma safra de b.boys com um alto nível de aperfeiçoamento, tendo nomes de destaque como Samuel, Alan, Gladistone, Caetano, Fabrício, Bazé, Tipé, Tuzinho, Book, William, finado Jorlan, Pébão, Vanuso, Flavin, Som, Camonha, Carlim, Calango, Euripinho, Claudão, Bionicão, Sandrão, Lelegume, Candango, Ostim, Kim, Quiqui, Chapisco, Diamante / Dinei, Cloudes, Jacaré, Chiquinho e outros mais. Também é nesse circuito que surgem os grupos especificamente de b.boys como o Grupo DMB (Defensores do Movimento Break) e Filhos do Gueto[380]. Uma característica que é inerente aos praticantes do break, é a

---

[379] - SANTOS, Carlos Aparecido dos. (Carlim Grafiti)., 15/05/2006.

[380] - Posteriormente, com a junção desses dois grupos será formado a Udi Força Break. Crew que permanece até os dias atuais.

dedicação. Também, não é por menos, uma vez que se trata de uma dança que exige muito do corpo, tanto em relação à força física, como em elasticidade, pois

> *O break é o seguinte, si você não ensaia no mínimo, no mínimo 3, 4 vezes por semana, 2, 3 horas, das sete às dez né! 2, 3 horas por dia é... pelo menos 3 ou 4 vezes por semana se num, se num desenvolve, se num, num vira nada. Eu quase ficava sem vim almoça em casa pra mim fica lá u dia inteiro, u dia inteirim, dia inteirim...*[381]

O espaço utilizado era sempre improvisado em quadras, praças dos bairros, varanda de casas ou até mesmo em um papelão colocado sobre o asfalto, em algumas vezes no próprio asfalto. Mas na maioria dos casos os ensaios eram realizados em pequenos espaços públicos, os quais recebiam um tratamento especial, sendo muito bem limpo e encerado para que os movimentos pudessem ser executados, como por exemplo, o *Pisim*, que era situado nas ruínas de uma construção na divisa dos bairros Jardim das Palmeiras e Planalto, onde crianças e jovens no início da década de 1990 se reuniam para dançar. Ocorreu também, nessa mesma época, na quadra do bairro Industrial, que ao anoitecer tornava-se palco para b.boys dos bairros próximos, acontecendo o mesmo por toda cidade, e sem exceção, esse espaço era muito bem tratado, nas palavras de Diamante: o quadradim era mais limpo que nossa casa. [382]

A competitividade foi e ainda é a força motriz da dança de rua e do hip hop em Uberlândia. A vontade de ser o primeiro no Festival e nos concursos de dança de rua ou até mesmo de ser o melhor dançarino dentro de um grupo, é encontrado também na pratica do break, onde dançarinos (b.boys) organizam uma roda composta de sujeitos que em sua grande maioria são breakers e ali realizam verdadeiras *batalhas de break*, como são conhecidos os duelos, nos quais os dançarinos, geralmente um por vez, entram na referida roda e executam movimentos e intimando outro para competir, dando início a uma batalha de dança.

Nesse confronto cada b.boy se autodenomina "o melhor", ocorrendo frequentemente desavenças ou até mesmo brigas no desenrolar do "racha". Daí ser comum nas falas dos dançarinos de break a narrativa de duelos seguidos de "atritos", em decorrência também à espontaneidade da própria roda, pois dificilmente foram realizados confrontos marcados para acontecer, ao contrário, ao se ter à disposição um

---

[381] - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.
[382] - SANTOS, Valdinei Silva dos. (Diamante)., 14/05/2006.

aparelho de som, logo se abria a roda, daí iniciavam-se as intrigas, o falatório e em seguida a dança, sendo que na maioria das vezes os "gladiadores" nem se conheciam, tornando freqüentes falas como: sempre o pessoal quiria bater na gente, corria atrás da gente. [383]

Cleber da Silva, mais conhecido como b.boy Bionicão, destaca que o acontecimento de empurra-empurra, ameaças, falatório sempre foi algo inerente ao desencadear de uma roda de break, mas brigas de fato dificilmente ocorriam nas rodas de b.boy, porque *nóis fazia as roda naquele estilo né irmão! Era a paz, a paz que reinava.* [384] Em outras palavras, mesmo estando inserido nos praticantes da breakdance[385] um espírito de competitividade, fruto de sua própria origem, nota-se a existência de um respeito mútuo no interior da roda, onde breakers se enfrentam, gritam, ameaçam, sem partir para agressão física. É claro que esta questão não é tida como dogma por todos, sendo que vez ou outra *o pau quebrava*.

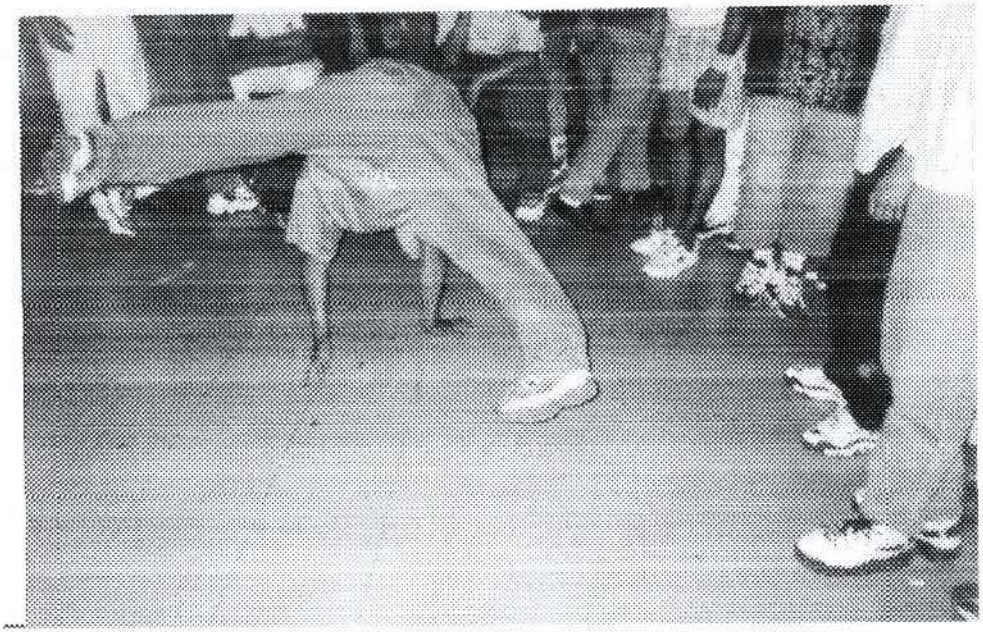
As rodas compostas de b.boys geralmente eram mais pacíficas, pois todos os b.boys antes e depois de racharem cumprimentam um ao outro, é uma relação mais individualizada, de b.boy para b.boy. A circunferência das rodas eram maiores devidos os movimentos executados, principalmente *power moves* necessitarem de um espaço maior, o que distanciava os gladiadores, além de que quando um b.boy perdia o controle do movimento e acertava a perna em alguma pessoa, imediatamente ele pedia desculpas. Mas quando as rodas que envolvia pessoas da dança de rua, que dançavam break e hip hop ou lockin' e poppin', as rodas eram menores e iam reduzindo de acordo com que a disputa ia esquentando, o que deixava os competidores mais próximos um do outro e facilitando o contato físico. E na maioria das vezes eram no mínimo duplas que participavam dos rachas. Se ocorresse contato físico era o início da briga, pois ele era sempre intencional. Na maioria das vezes que saía conflito entre b.boys, era porque eles faziam parte de algum grupo ou na hora do racha ele estava do lado de algum grupo.

---

[383] - Ibidem.

[384] - SILVA, Cleber da. (Bionicão)., 23/03/2006.

[385] - O break surgiu como meio de transposição dos conflitos entre gangs dos subúrbios das cidade norte americanas para o âmbito da dança. Informações detalhadas poderão ser encontradas em: HERSCHMANN, Micael M. **Abalando os Anos 90. Funk e Hip Hop**: Globalização, Violência e Estilo Cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; GUARATO, Rafael., 2005; ROCHA, Janaína/ DOMENICH, Mirella/ CASSEANO, Patrícia. **A Periferia Grita**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001; SILVA, José Carlos Gomes da., 1998.



B.boy Alanzinho em performance na Flash Danceteria por volta de 1998.

Mas independentemente da ocorrência de brigas ou não, o caráter competitivo do hip hop é tido por grande maioria de seus integrantes como fator positivo. Isso porque existe uma busca por parte de seus integrantes em desenvolver um bom trabalho, seja no rap, no break ou no grafiti e recheado por um toque de rivalidade, desembocando em uma desenfreada e incessante corrida pelo aperfeiçoamento com o objetivo de superar os demais. Existe todo um ritual para um b.boy entrar na roda, eles tiram as carteiras dos bolsos, relógio, chaves, aquecem e alongam os seus corpos e isso faz com que todos fiquem olhando aquele sujeito antes mesmo de sua performance na roda.

Ao investigar os bairros periféricos de Uberlândia, como é o caso do Tocantins, Planalto, São Jorge e Seringueiras, verificamos que independente de possuir ou não acesso ao centro da cidade e/ou bairros onde se localizava danceterias voltadas ao funk, rap, existia uma sociabilidade competitiva entre dançarinos residentes em um mesmo bairro. Carlim Grafiti destaca que:

> *Sempre a disputa entre nóis memo aqui né, us muleque daqui, ninguém vinha pra cá insiná nóis intendeu? Aí nóis era no break tal, nóis punha carpete na, na rua pra aprende a roda... na grama, machucava u ombro, cabeça e o incentivo maior era entre, era nóis memo intendeu? Aquele negócio de, disputa, um quiria ce mais, intão sempre tinha o nº.1, o nº. 2, quem que era o último. Intão aquilo ali*

> *incentivava, até nóis cunhecê o Flash, Flash lá no Roosevelt, ou lá era doido..*[386]

Tal como a dança de rua, os dançarinos de break freqüentavam a ambiente das boates, lembrando que a maioria desses dançarinos fez parte dos grupos de dança de rua Nesses locais eram realizados rachas, sendo que os dançarinos buscavam melhorar seus desempenhos durante a semana para que ao chegar o próximo final de semana pudessem surpreender na roda com movimentos de difícil execução, o que resultou em um aumento no nível dos dançarinos de Uberlândia, que era percebido em viagens para cidade da região, Goiânia e São Paulo, onde acontecem encontros e batalhas de break.

> *Por causa dessa rivalidade, os cara treinava igual doido (...) se de repente um cara fizesse um movimento melhor qui a gente ou que a gente ainda não fazia, nóis treinava igual doido, coisa qui as veis o pessoal gastava 5, 6 meses para aprender, a gente lutava pra vê si conseguia pega dum sábado nu outro. Pra quando chegasse nu sábado que vem, chegasse lá e faze esse movimento pra queima us cara.*[387]

Posto isso se torna crucial ressaltar que a peculiaridade do hip hop uberlandense encontra-se na dança de rua, haja vista que é uma prática cultural em que sujeitos históricos utilizaram, e ainda utilizam, elementos da breakdance característicos da cultura hip hop, mesmo não tendo conhecimento, inicialmente, de que a dança que faziam continha o break. Foi principalmente a partir da percepção de que "dança de rua não deu camisa para ninguém aqui" [388], que grande parte de seus praticantes passaram a se dedicar ao movimento hip hop em geral, sendo que os praticantes do break passam a reivindicar a nomenclatura dança de rua para representar[389] tal prática.

Somado às danceterias, encontram-se os Encontros de Break. Tal evento era realizado no Teatro de Arena da Praça Sérgio Pacheco no Centro da cidade em todo primeiro domingo de cada mês, local este que se tornou o ponto convergente de eventos relacionados ao hip hop entre os anos de 1996 e 2001. O primeiro encontro foi realizado no ano de 1996 e exclusivamente voltado para a dança, utilizando uma aparelhagem de som precária, o famoso 3 em 1[390]. Todavia, existe um conflito iminente

---

386 - SANTOS, Carlos Aparecido dos. (Carlim Grafiti)., 15/05/2006.
387 - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.
388 - SANTOS, Carlos Aparecido dos. (Carlim Grafiti)., 15/05/2006.
389 - CHARTIER, Roger, 1990.
390 - Que consiste em um aparelho de som voltado para o interior de residências, contendo toca-fitas, rádios Am e FM e um toca-discos.

entre os praticantes do break acerca do pioneirismo na realização de tais eventos. Os principais sujeitos que o disputam são: Mamede Aref e Samuel da Silva. Isso porque nos dias 8 e 9 de fevereiro de 1992 foi organizado por Mamede Aref o 1° Encontro Regional de Arte de Cultura de Uberlândia[391], onde fora realizado apresentações de grupos de dança de rua, b.boys e cantores de rap da cidade de região. Mas esse acontecimento fora realizado apenas uma vez. Mas foi o primeiro encontro que abarcou integrantes do hip hop.

No entanto credito a Samuel da Silva a realização dos primeiros encontros especificamente voltados aos break e ao rap por volta de 1996, posto que antes havia uma mistura de grupos de dança de rua com as manifestações do hip hop, o encontro promovido por Mamede foi mais abrangente. Dada a inserção dos grupos de rap, os encontros passaram a deter um público voltado não só para a dança como também para a música, que a partir de então gradativamente "rouba a cena" do hip hop em Uberlândia.

Os encontros de break realizados a partir de 1996, que depois contaram com o apoio de Mamede Aref e Reinaldo Tomé Paulino, eram tidos para os dançarinos de dança de rua como um simples espaço de sociabilização entre seus praticantes. Quem gostava de rachar nos encontros eram os b.boys, Para os b.boys, pois ali era a dança era efetuada à luz do dia, facilitando a percepção dos dançarinos dos movimentos realizados pelo seu oponente, enquanto nas boates a iluminação atrapalhava tal observação, o que não rebaixa o nível de importância das danceterias, eram nelas que rolava até a divulgação dos encontros. Apesar dos b.boys preferirem os encontros, eram as boates que ofereciam a motivação para os treinos. Os dançarinos de dança de rua dificilmente dançavam nas rodas, geralmente eles faziam, quando faziam, rodas menores de poppin', lockin' e jazz. Ou melhor, break, hip hop e jazz.

Também a prática do break, rap e grafiti na cidade de Uberlândia encontraram, e continuam encontrando, inúmeras dificuldades, barreiras impostas pelo preconceito e pela ordem vigente. A esse respeito menciono um acontecimento que proveio da realização de um evento de hip hop ligado ao movimento negro da cidade, o qual iria ser executado no sempre Teatro de Arena e contava com um empréstimo do som da Secretaria Municipal de Cultura para o evento. Mas no dia do encontro o som não foi

---

[391] - "Dança de rua começa a ganhar maior público". **Jornal Correio do Triângulo** / Cultura, 11/02/1992. p.11; "Dança deixa os palcos". In: **Jornal O Triângulo** / Variedades. Nº. 8106, 06/02/1992. p.10.

enviado. Daí os organizadores tentaram acionar a mídia uberlandense para cobrir a falta de amparo do poder público de Uberlândia. Vejamos o relato de Reinaldo:

> *...fez uma sacanagem comigo, que a gente chamou todas as mídias né, que foi uma sacanagem é... foi da época da própria Terezinha Magalhães que era Secretária da Cultura. Porque na praça tinha mais de 200 pessoas na praça esperando pá acontecer o show, a gente não tinha o som (...) não foi um erro da organização e sim da Secretaria de Cultura, que não levou o som e que a gente tinha um ofício tudo, respondendo que o som tava garantido, que a gente podia preparar o evento que a Secretaria de Cultura mandaria montar o som e ficaria responsável por manter o técnico funcionando aquele som, e não foi. E naquele mesmo momento eu liguei para todas as emissoras para ir lá dar cobertura e nenhuma emissora foi.*[392]

Talvez possamos imaginar que tal fato não era interessante para as emissoras, que talvez tivessem coberturas mais "interessantes" a serem feitas. Mas não foi esse o motivo que segundo Reinaldo, levou as mídias televisivas locais a não darem visibilidade ao fato. Continuemos com a fala:

> *...Aí isso foi no domingo, aí na segunda-feira eu fui na Secretaria de Cultura, assim que nós entramos na sala da secretária de Cultura, a primeira coisa que ela falou foi assim: 'ainda bem que os meus amigos me ligaram antes de ir antes na praça'.*[393]

Aqui notamos que foi por meio de uma intervenção da própria secretária de cultura do Município de Uberlândia que as emissoras locais não foram até o Teatro de Arena para noticiar um acontecimento que poderia prejudicar a imagem do poder público local. Aqui é possível notar que o próprio órgão municipal que deveria dar subsídio às manifestações culturais no circuito citadino uberlandense, não o faz. São vários os relatos de integrantes do movimento hip hop da cidade que expressão suas insatisfações com o poder público local. Interessante observar também que enquanto os integrantes dos grupos de dança de rua passaram a não mais crer na atuação da Secretaria Municipal de Cultura principalmente pelo histórico de Fernando Narduchi nesse processo, culminando em uma total descrença aqueles artistas para com a atuação desse órgão, levando os dançarinos a se afastarem da S.M.C, por outro lado percebe-se que os integrantes do hip hop na cidade buscaram inúmeras vezes esse apoio do poder

---

[392] - PAULINO, Reinaldo Tomé., 01/07/2005.
[393] - Ibidem.

público local, e dificilmente conseguiam, como declara Candango, ex-b.boy e atual vocalista do maior grupo de rap da cidade, o Original C:

> *Eu te falo que pra mim consegui um som lá, que eles tem mofando lá no almoxarifado, eu te falo que eu tenho que fazer trocentos oficio, tem que ficar lá implorando e tem que tê jogada política pra mim consegui um som para fazer um evento de rap entendeu?*

Esse é o grande empecilho encontrado por integrantes do movimento hip hop e da dança de rua hoje: a falta de incentivo. Se nem mesmo o poder público local fornece subsídios a tais manifestações, conquistar tal façanha nas empresas privadas tornou-se uma missão impossível. Isso também se deve à falta de informação por parte desses artistas populares acerca do que é possível conseguir e principalmente como é possível conseguir

> *passar a informação dentro do formato adequado ao que eles querem. Só que o pessoal da periferia, do movimento hip hop não sabia, quer dizer eles não sabe nem desse espaço, nem sabe que eles tem que se adequa, de uma certa forma, pra consegui. Há pra mim consegui uma matéria, uma divulgação no jornal, tem que escreve de tal forma, e manda pra lá de tal forma, num oficio, e-mail, tudo, a pessoas que não tem acesso a isso. Quer dizer, não tem acesso a um Fax, não tem acesso a um computador pra manda e-mail, não tem acesso pra manda release; ele nem sabe que que é release pra manda release pras rádios, pras TVs, não sabe. Então como é que ele vai ocupar esse espaço?*[394]

> *...a gente tem que correr atrás aí, atrás de internet aí, navega. E mesmo assim fica difícil, porque não é qualquer um que tem acesso a internet, essas coisas, não é qualquer um que sabe liga um computador ali e pá, saí lá dentro,a fundo e pega tudo.(...) mas como é que você vai saber? Ninguém sabe de nada, ninguém sabe de nada.*[395]

Ausência de uma apolítica cultural por parte do Município de Uberlândia. Esse é o mote da questão, pois através da pesquisa pude verificar uma contradição entre a existência de exigências, formatações e padrões para os artistas populares pleitearem financiamentos para suas atividades culturais e o não fornecimento de informações a esses praticantes dessas manifestações culturais que pudessem auxiliá-los nesse processo. Uma forma sutil e invisível de discriminação, de exclusão e marginalização

---

[394] - PAULINO, Reinaldo Tomé., 01/07/2005.
[395] - FERREIRA, Cleiton de Souza. (Mano CD)., 09/07/2005.

dessas atividades realizadas predominantemente por sujeitos pertencentes ás periferias da cidade.

Diante da falta de incentivo presente na cidade as esperanças vão sendo frustradas, o desejo de ganhar a vida fazendo o que gosta encontra as dificuldades do dia-a-dia. A mistura entre hip hop, dança de rua e a sociedade de Uberlândia cria por vezes idealizações e desilusões. Assim alguns sujeitos perderam parte do estímulo e da vontade que tinham em levar adiante o aprendizado de toda uma vida dedicada à dança de rua e ao hip hop, como declara Mamede Aref:

> *Então assim... eu não ganhei nada, não ganhei nada, Uberlândia não me deu nada, tudo que eu aprendi... eu aprendi com pessoas que também aprenderam, porque a gente não teve referencia, a gente... se espelhou em alguém, em alguma coisa, mas realmente alguém pra ensinar a gente não teve (...) não tenha esperança no homem, não tenha esperança em nenhum sistema, em nada... não confia no sistema, e não confia em homem, e não confia em ninguém não irmão, é você e Deus, aí você vai ver o resultado.*[396]

Um fator que alteraria, de novo, a cena da dança de rua e do hip hop na cidade foi o fechamento das boates[397], que em 2001 se consumou com o encerramento das atividades da Flash Danceteria e Poison. Agora falta não só locais para apresentação dos grupos, como para sair e se divertir também, ou melhor: rachar. É claro que a maioria dos integrantes do hip hop e da dança de rua em Uberlândia provem de famílias sem muitos recursos financeiros, atravessam dificuldades, crises familiares permanentes, alguns são verdadeiros bandidos, malandros, ladrões, assassinos e mesmo inserido nessa relação, dificilmente ocorriam "atritos" nas rodas de break entre pessoas usuárias de drogas, trabalhadores, desempregados, assaltantes, mas "*vira e mexe*" aconteciam verdadeiras pancadarias. No entanto um dos fatores que possibilitou uma enorme redução no número de freqüentadores tanto das boates, quanto dos encontros é a em relação às armas de fogo.

No final do século XX ocorre um aumento no número de pessoas que passam a adquirir, irregularmente, armas de fogo em Uberlândia com o intuito de promover assaltos, acertos de conta ou até mesmo em busca de uma "proteção", gerando um medo constante naqueles sujeitos que saíam de casa para se divertir e tinham que voltar para

---

396 - AREF, Mamede, 2005.

397 - Ressalto que entre os ano de 1995 e 2000 teve o surgimento de algumas danceterias localizadas no âmbito dos bairros, como foi o caso da Ponte Aérea no Planalto, 2 Grau e Skinão no São Jorge. As quais foram interditadas devido ao alto número de ocorrências policiais ligadas à criminalidade: drogas e assassinatos.

casa, geralmente a pé, de madrugada. Sem contar que do resultado de uma roda, a partir de então, poderia sair um tiroteio.

> *Ou isso aí embaço. Eu lembro que na época que eu ia, saía pancada, mais era tudo no tapa, o cara dava pescoção no outro lá assim, corria atrás, dava rodo e batia, chutava, ruxiava o olho do cara tudo cara, mais beleza. O cara ia embora com olho roxo, mais ia embora vivo, né! Agora, qualquer coisinha os cara chega, mete fogo, mata. Aí começou a ficar perigoso de verdade.* [398]

O aumento na quantidade de armamento e drogas circulando entre pessoas próximas ou até mesmo entre os dançarinos, tornou os espaços por eles freqüentados, em locais que a qualquer hora um poderia ser morto. Os donos de tais espaços foram passo a passo abaixando as portas de seus estabelecimentos para esse público, o medo passou a tomar conta. Até mesmo dançarinos da década de 1980, que hoje possuem suas famílias constituídas, evitam que seus filhos freqüentem tais locais, como acontece com Jaltair: "Hoje estou com 42 anos de idade, tenho minha família, tenho meus filhos e não deixo os meus filhos fazerem o que os meus pais me deixaram faze na minha geração." [399]. Outro exemplo disso é Silvio Sisterolli, o Silvinho da Flash, que por mais quase 15 anos manteve o espaço aberto e que hoje não gosta nem se falar sobre o período, tanto é que não quis ser entrevistado para a presente pesquisa, acuado, com receio de que pudesse retornar os vários processos que o mesmo sofreu por conta da boate mencionada.

Sem festival, sem concurso, sem boates. Esse é o cenário vivenciado pela dança de rua e b.boys hoje na cidade de Uberlândia, vários desses praticantes encerraram suas atividades por volta desse período, pouquíssimos continuaram, restando aos que pararam de dançar, as lembranças, a nostalgia de um passado que não volta mais, como nesse próximo trecho é possível captar tais indícios, quando Ebim remete numa mesma frase aos festivais e às boates, quão eram importantes esses espaços...

> *No tempo era muito legal porque fazia muita amizade, encontrava vários grupos de dança, tirava um racha, gostava de torra os neguim na roda. Formava os grupos para participar dos Festivais; foi a melhor época da vida quando tinha boate.* [400]

---

[398] - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.
[399] - TEÓFILO, Jaltair Rodrigues., 08/01/2006.
[400] - FERREIRA, Weberson de Souza. (Ebim)., 30/06/2005.

Nesse fragmento Ebim relata que "encontrava vários grupos de dança" tanto nas boates como nos festivais, os rachas, as disputas eram durante todo o ano, pois se um grupo de amigos não consegue vencer outros grupos em aspectos coreográficos coletivo, recorriam a outra via, que era os rachas nas boates, onde avalia-se o talento individual dos dançarinos. Mas hoje "as coisas ta meio difícil, porque não tem lugar mais pra onde o pessoal sair." [401].

3.7 – Uma dança para Deus?

Porém, quando parecia ter acabado, olha a descontinuidade da cultura popular atuando traveis, nesse mesmo período, por volta de 1999/2000, um deslocamento espacial do break na cidade que antes se localizava nos bairros e grupos, agora é encontrado principalmente nas igrejas. Vários dançarinos tornam-se religiosos, principalmente evangélicos. Essa nova mudança de local causou um sentimento nos seus praticantes que não acompanharam esse processo, de esvaziamento. Não esvaziou, ao contrário, no caso do break de chão aumentou o número de praticantes, mas agora está deslocado espacialmente, no seio das igrejas evangélicas. A dança de rua também passa a ser encontrada nesse novo espaço, mas com bem menos expressividade que o break de chão. Como podemos perceber na fala de Samuel:

> *Então na verdade o movimento hip hop hoje morreu, ficou só na memória daqueles que curtiram os bons tempos, aqueles que curtiram os bons tempos sabe que foi da hora, mas já era (...) quem é daquela época e estava presente naquela época ali, até a atmosfera do negócio era diferente. Aquilo ali num volta não.*[402]

Volto a enfocar: o hip hop não morreu, apenas ele não se encontra mais nos mesmos lugares que antes. O que não volta é as danceterias e os rachas semanais vivenciados até o ano de 2001 e as pessoas que freqüentavam aqueles ambientes, as redes de amizade estabelecidas por meio da dança. Hoje o hip hop está meio que escondido, mas continua ser encontrado nos mesmos locais de sempre, nas periferias. Como a rapaziada do bairro Seringueira, da crew Manos do Hip Hop, no Mansour e Luizote, onde o Break Beat comandado pelo bailarino da Cia. De Dança Balé de Rua treina, a galera do Tocantins e Guarani liderados pelo b.boy Clods, os primos popper's Wellington Ribeiro e Jefferson Talles e o b.boy Marlon (Bazé) do bairro Presidente Roosevelt são alguns exemplos.

---

[401] - FERREIRA, Cleiton de Souza. (Mano CD)., 09/07/2005.

[402] - SILVA, Samuel da., 16/05/2006.

Mas hoje os principais locais de concentração são sem sombra de dúvidas as Igrejas, com destaque para o *Sal da Terra*[403] que adota uma política de que a sociedade é *Tribal*, coexistindo diversas "tribos", cada qual com suas características. O hip hop seria, no entender dessa instituição, uma dessas "tribos", sendo necessário encontrarem novas formas para dialogar com os sujeitos que dela participa. Daí o surgimento do rap gospel, muito presente hoje na cidade. Mas a principal ação de tal instituição religiosa foi a abertura de um espaço com datas fixas na semana para a prática do hip hop, mas é notável o predomínio do break, é o *Hip Hop Manifesto: Missões Urbanas*, localizado no Centro da cidade, na Praça Clarimundo Carneiro nº: 71. Detalhe é que nem todos os freqüentadores desse espaço vão à Igreja ou são batizados. Arrisco a dizer que a maioria deles somente vão por falta de opção, por não terem outro local onde se tenha uma mínima infra-estrutura que seja para os ensaios. Mas de toda forma é o local onde hoje se concentra as principais atividades relacionadas ao hip hop na cidade de Uberlândia. Não se trata de uma ação imposta pelas instituições religiosas da cidade, os dançarinos conceberam tal aproximação viável. Diamante / Dinei acha "legal assim que as igreja estão influenciando muito a galera, porque geralmente era marginal, vagabundo, seu drogadão, a Igreja da força."[404]

Os principais responsáveis que mantiveram a prática do break na cidade durante essa transição para as igrejas foram principalmente os b.boys: Mamede, Chiquinho, Adriel, Sandrão, Jacaré, Cão, Barata. Coloco esses como responsáveis por ter sido eles que já detinham um conhecimento a respeito de tal dança e com suas apresentações motivaram novos adeptos à prática do break. Também é nesse meio tempo entre 2001 até os dias atuais que esses dançarinos de break passaram a obter maiores informações acerca de tal dança e do hip hop em maneira geral, através de um novo surto da breakdance em âmbito mundial, sendo realizadas batalhas nos mais diferentes países, da Korea e Japão à África do Sul e Bolívia. Sempre, sempre, em todos os vídeos de break que passaram ser adquiridos[405], existe uma forma parecidíssima de se dançar,

---

[403] - Destaco essa instituição como pioneira, mas é possível encontrar tal iniciativa quase em todas as Igrejas evangélicas da cidade como Quadrangular e Universal do Reino de Deus, Missão Vide. As quais detêm filiais espalhadas por vários bairros da cidade, principalmente os periféricos.

[404] - SANTOS, Valdinei Silva dos. (Dinei / Diamante)., 14/05/2005.

[405] - Ressalto a importância da Rede Mundial de Computadores, a Internet, nesse processo e o contato com b.boys de outros estados, principalmente São Paulo, por meio dos quais os dançarinos obtiveram vídeos de batalhas e documentários, dentre os quais menciono: **Batalha Final**: São Paulo, 2000 a 2004; **Battle of the Year**. 1997 a 2006. Fitas VHS e DVD; **Freestyle Session**. 1999 a 2005: EUA. Filmagem amadora; **Freestyle Session Korea**. Korea. DVDs. **Korea Express**: expression crew. Korea, 2003. Filmagem amadora; **Red Bull BC One**. Alemanha, 2005. DVD editado do evento; **Red Bull Lords Of The Floor**: EUA, 2001/2002. Fita VHS editada.

independente de onde fosse o dançarino, eram os passos básicos do break. Até o final do século XX, os b.boys de Uberlândia desconheciam a existência, e obrigatoriedade nos campeonatos, desses passos básicos[406]. Apesar da galera do break da cidade executar a maioria desses passos, era dada uma ênfase aos power move, os giros.

Entretanto esse diálogo entre praticantes do hip hop e dança de rua com as igrejas da cidade não se deu somente pela falta de espaço, foi devido principalmente ao caos em geral que tais manifestações passaram com o passar dos anos em Uberlândia. É quando a igreja surge como um local onde se pode depositar o que restou de suas esperanças. Esse foi o caso de Mamede Aref, que "hoje não me apego em ninguém e em nada, a única referencia que eu tenho é Deus, porque deus nunca me decepcionou..." [407]. De qualquer forma, foi nesse ambiente das igrejas que os b.boys tiveram contato com informações mais específicas acerca do hip hop, não se trata de atribuir às igrejas esse papel, o que afirmo é que coincidiram tais fatos. Assim, os b.boys usam também a designação de dança de rua para se referirem ao break.

Mas algo curioso que talvez leve à aparência de que *o hip hop morreu*, é que no ambiente das igrejas encontramos uma grande porcentagem de novos praticantes de break que não são, necessariamente, oriundos das camadas populares da cidade. Isso é perceptível na própria dança em si, não é a mesma coisa ver um b.boy da periferia que freqüenta as igrejas para dançar e ver ao seu lado um sujeito que não dispõe de elementos que o possibilitem identificação com aquela dança, que carrega todo um significado social compartilhado, é um verdadeiro "peixe fora d'água", um break "para inglês ver", permanece apenas a estética da dança, os passos, mas sem os significados, essa dança deslocada nem sequer atrai a atenção dos demais b.boys, o que os dançarinos membros das comunidades que dispõe de dispositivos para decifrar toda a complexidade em que se insere o break fazem, é uma troca: ensinar aqueles novos praticantes, e utilizar seu espaço para treinar. Com exceção daqueles que já praticavam break no interior das boates, praças, rodas e que em um determinado momento se converte à religião, tornando-se adepto à instituição, esse continua a carregar todos aqueles modos de vida, valores e significados comuns da cultura popular.

---

[406] - Denomino por passos básicos o Top Rock, dança introdutória. Up Rock ou Brooklyn Rock que simula uma briga entre os dançarinos em duelo, executado em 5 tempos com um contratempo no terceiro movimento; o Foot Work (trabalho com os pés), apelidado em Uberlândia de sapateado,pode ser realizado em 6, 4 ou três tempos, os chamados steps; freezes que são os congelamentos de movimentos e os Power Move (movimentos de força). A esse respeito ver em: **Old School Dictionary**: Poppin', Lockin' e Breakin'. VHS 75 min.

[407] - AREF, Mamede., 25/05/2005.

Também a ausência de boates culminou na perda da realização dos rachas semanais, aqueles entre grupos rivais ou entre turmas de amigos diferentes, que propiciavam uma busca pelo aperfeiçoamento. Situo isso porque até por volta de 2000, 2001 os rachas não eram marcados,

> *Você rachava com o fulano, fulano entrava, o outro fulano entrava, ou seja, não era uma coisa assim, eu e você, como é hoje, eu não marcava um racha para amanhã, nem para domingo que vem ou para sábado, eu chegava lá, já tinha o rodão, cada um mandava, sabe?*[408]

É claro que já havia algumas desavenças, recados, ameaças, mas os rachas não eram combinados em datas. As pessoas iam às boates, festas e iniciavam os duelos, os dançarinos tinham que estarem sempre preparados para rachar. Hoje o que acontece com as disputas, é que elas passaram a ser agendadas, fazendo com que os b.boys se dediquem aos treinos de forma mais acentuada, quando estão próximos à competição. Mas de qualquer forma, as pedras colocadas no caminho desses indivíduos pela sociedade uberlandense não foram suficientes para conter o movimento na cidade, pois estes sujeitos passaram a encontrar meios alternativos para realizar encontros direcionados ao hip hop e à dança de rua.

Em um quadro geral percebi que durante a década de 1990 ocorreu uma "boom" do rap e do funk internacional, que invadiu boates e danceterias das mais variadas no mundo inteiro. No Brasil tivemos a grande vendagem alcançada pelo grupo Racionais Mc's de São Paulo, ultrapassando a marca de 1.000.000 (Um Milhão) de cópias com o Álbum *Sobrevivendo no Inferno (1997),* com matérias a respeito do hip hop em nível nacional em revistas de grande circulação como a Caros Amigos, Revista Veja e principalmente a especializada no gênero, Rap Brasil, programas em rádio e tv de todo país, no caso especifico de Uberlândia ocorreu o oposto. A princípio, clip's, novelas e filmes que chegaram na cidade via grande mídia, foram os principais motivadores para uma enorme gama de jovens dançarem e adrem início a uma dança que posteriormente ficou conhecida como de rua. Na cena nacional, tudo não passou de um modismo. Mas para aquelas pessoas que continuaram a buscar informações e inovações, passou a ser um sentido a mais para viver.

Temos hoje um grande público em Uberlândia que consome e produz material referente ao hip hop, em suas diversas formas, só que através de vias alternativas ao

---

[408] - SANTOS, Valdinei Silva dos. (Dinei / Diamante)., 14/05/2005.

grande mercado da cidade, por meio de Cd's piratas, fitas de vídeo que são reproduzidas caseiramente ou compradas por meio informal, mesmo os eventos de artistas renomados nacionalmente, não são veiculados pelos grandes meios de comunicação de massa local.

As principais lojas de Cd's da cidade, não comercializam o gênero rap, tal como as lojas de roupas não disponibilizam vestimentas referentes à estética do hip hop. Esses produtos somente são encontrados hoje em dois estabelecimentos: na C & Lândia, localizada na av: Afonso Pena nº 52 no Centro da cidade, a qual é mantida pelos irmãos Juarez e Gilmar, integrantes do grupo Original C e a Ketús, situada na rua: João Pereira da Silva, antiga 9, nº 532 no bairro Sta. Mônica, sustentada por Reinaldo Tomé Paulino, ex-locutor de rádio, num cômodo de comércio em frente sua casa.

3.8 – Dança de rua hoje: uma possível injeção de ânimo .

Retornando ao objeto motivador da presente pesquisa, a dança de rua nesses novos tempos tem enfrentado uma realidade adversa ao passado. É impressionante a quantidade de pessoas que se encontra nas ruas e que afirmam ter participado dos concursos de dança, de ter dançado nos grupos mais renomados da cidade, sendo que de fato nunca fizeram dança de rua, o significado da dança de rua nas periferias ainda está carregado de glamour. Assim, dizer que você fez parte disso é uma forma de conseguir ser respeitado na quebrada, e ser admirado, narram experiências[409] de outros. Como ressalta Jorge Som:

> *Todo mundo que quer contar papo, fala que já ganhou concurso lá? Sabe, o cara conta que já ganhou concurso lá na época (...) Então muita gente fala que já ganhou concurso lá, mas não foi todos que fala, senão todo mundo ganhava, não tinha nem jeito.*[410]

Apesar de existir um sentimento mútuo, de todos os entrevistados em voltar a dançar dança de rua, principalmente movido a certo rancor e insatisfação ao advento do Balé de Rua que extraviou a dança de rua dos seus moldes anteriores à 1998 e com o aparecimento do filme "*You got served*", que recebeu a tradução "*Entre nessa dança: hip hop no pedaço*"[411], onde prevalece o chamado "New School", uma nova forma de se dançar hip hop, muito presente em filmes como recentes como "*Step Up*", traduzido

---

[409] - BENJAMIN, Walter, 1996.
[410] - PIRES, Jorge Dias. (Jorge Som)., 08/01/2007.
[411] - **You got served** (Entre nessa dança - Hip Hop no Pedaço). Direção: Chris Stokes. EUA: Columbia Tristar, 2005. 1 DVD (94min), NTSC, son., color.

para o português pelo título *Ela dança, eu danço*[412], "*Save The Last Dance*", ou melhor: *No balanço do amor*[413], e em vídeo-clips de Britney Spears, Justin Timberlake, Beyoncé, Christina Aguilera, onde essa nova forma se assemelha muito com a dança de rua praticada em Uberlândia desde a década de 1980, novamente o massivo surge como meio de mediação do popular[414]. Também vídeos de b.boys, gerou um reboliço na cidade, dos mais jovens aos mais velhos para dançar dança de rua, mas esbarram nas dificuldades do dia-a-dia, no serviço, família, falta de informação. Mas a chama do desejo de voltar a dançar continua viva.

> *...hoje eu estou parado, eu Joãozinho da Família Brilho Negro estou parado, e que minha maior vontade é de voltar a dançar e a minha maior torcida é que a dança de rua não acabe nunca, porque se um dia acabar e eu estiver parado, eu vou voltar ela.*[415]

Com certeza é difícil, até para os entrevistados, pronunciar no mínimo 6 grupos de dança de rua atuantes hoje na cidade de Uberlândia, enquanto nas décadas de 1980 e início de 1990 existiam no mínimo 30 grupos[416], o que leva seus praticantes a firmar que "aqui em Uberlândia, particularmente, a dança praticamente inexiste."[417] Encontrei alguns grupos que atualmente praticam dança de rua na cidade, não foi fácil, pois eles se encontram localizados, limitados aos ensaios e pouquíssimas apresentações, que quando acontecem são, na maioria das vezes, nos próprios bairro onde residem seus integrantes, grupos como Dogmas, Cia. De Dança de Uberlândia com destaque para Erick e Kissuki. O Strutura de Rua de Edinho, a volta dos ensaios do grupo Comando Negro com o auxílio de Weberson de Souza, o Ebim, os Manos do Hip Hop no bairro Seringueiras formado por novos dançarinos como Alisson Aparecido dos Santos e Manuel Filho da Silva, sendo coordenado pela senhora Ormezinda Abadia dos Santos Ferreira (mãe de Alisson).

---

[412] - **Step Up** (Ela dança, eu danço). Direção: Anne Fletcher. EUA: Touchstone Pictures / Eketahuna LLC / Summit Entertainment, 2006. 1 filme (98 min), DVD, son., color.
[413] - **Save The Last Dance** (No balanço do amor). Direção: Thomas Carter. EUA: Cort/Madden Productions / Paramount Pictures, 2001. 1 filme (112 min), DVD, son., color.
[414] - MARTIN-BARBERO, Jesús., 2003. p.180.
[415] - AMORIM, João Batista Alves de. (Joãozinho)., 15/12/2006.
[416] - Esses dados foram obtidos através de uma estatística entre grupos que deixaram de existir e grupos que surgiram durante o período aqui referido. Mas consegui contabilizar a existência de mais de 70 grupos de dança de rua durante todo o período pesquisado. C.F: quadro em anexo.
[417] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú)., 26/10/2006.



Capa do filme Entre nessa dança (2005).



Capa do filme No balanço do amor (2001).

Em 2006 foi formado um grupo composto por crianças, ensaiadas por Emerson Alves da Silva, o Chorrá do Brilho Negro, no bairro Patrimônio que se chama *Strit Dance*. Esse grupo é para mim a síntese da dança de rua de Uberlândia, mescla o jazz e hip hop praticado pela Turma Jazz de Rua e Brilho Negro, o kool / smurf do princípio do Balé de Rua e do Smurf Dance, os deslocamentos espaciais de inicio da década de 1990 com intervenções de jovens b.boys a modelo das crews de break em batalhas mundiais mais recentes, uma nova maneira de fazer. Ensaiam em um espaço mínimo, onde mal cabem os componentes, com chão de cimentado grosso, sendo necessário a utilização de papelão para que as manobras possam ser realizadas, com muito pouca variedade de músicas para os ensaios, contam com vários expectadores que vão para assistir os treinos.

Há também os grupos liderados por bailarinos da Cia. De Dança Balé de Rua como Break Beat (Luizote / Mansour) por Jardel Santos Silva, Grupo Balé de Rua Esperança (Esperança) e R-49 (Tocantins) sob o comando de Alexandre Bento da Silva (Alex), o Nação Balé de Rua liderado por Marcos Paulo Bertoldo, vulgo Camelo, além do grupo que ensaia na própria sede da companhia, situada na rua: João Pinheiro esquina com a Curitiba no bairro Brasil, sendo que todos eles já assimilam de uma forma ou de outra, as inovações efetuadas no Bale de Rua.

Mas o que realmente está causando um bafafá na cidade é um possível retorno do grupo Família Brilho Negro, por meio dos dançarinos Paulo Henrique da Silva (PH), Gleidstone Borges (Presuntinho), juntamente com o Testa e Galileu. Mas credito aqui a volta do grupo Os Intocáveis no ano de 2006 sob liderança de Luciano Domingos Pereira, o Biju, um dos fundadores do grupo e que sempre atuou também como

coreógrafo, pois retornou a ativa tanto para satisfazer aquela simples vontade, o prazer de seus integrantes em dançar, não mais se preocupando em fazer "coreografia para agradar a crítica"[418] quanto para tentar "resgatar" a dança de rua na cidade de Uberlândia, conseguindo o prestígio dos praticantes de dança de rua, como afirma Diarréia: "eu admiro os Intocáveis que ta aí até hoje né cara, na batalha também né, os cara também é antigão."[419]

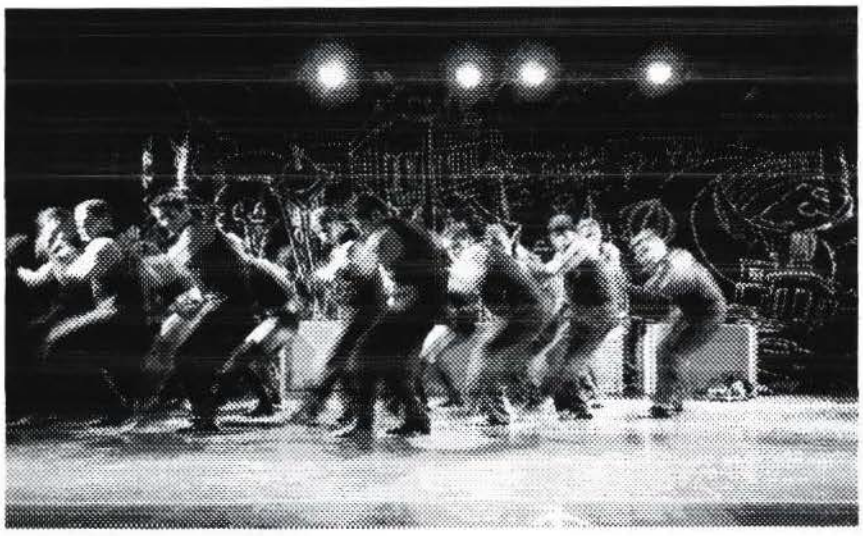
Biju, que viveu e presenciou grande parte da historia aqui apresentada, percebe uma defasagem em qualidade e quantidade da dança de rua na cidade. Dai a existência desse discurso em buscar voltar a fazer uma cena de dança de rua em Uberlândia, "custe o que custar eu vou faze esse resgate da dança de rua"[420]. No entanto, os praticantes não são os mesmos, os grupos não são os mesmos, durante seus mais de 20 anos de existência, a dança de rua apropriou-se e foi apropriada por diferentes formas de dança, conforme aqui extensamente investigado, as quais influenciaram diretamente nas expectativas, na criação de sonhos. Hoje os Intocáveis mantém alguns daqueles significados comuns, apresentam-se nas periferias, seus membros são quase todos pobres, mas ensaiam em academia, competem apenas em festivais. O rompimento dos costumes comuns[421] anteriores aos festivais modificou as necessidades e expectativas, as quais gradativamente foram se alterando cada vez mais, fazendo com que a prática da dança de rua hoje não concentre, como antes, uma rede de significados compartilhados. Todos os grupos de dança de rua da cidade pleiteiam participar de festivais, já surgem com tal intuito, inseridos não mais nas ruas, mas em espaços fechados, salões, academias de dança, quadras, presenciam uma realidade adversa, uma vez que "antigamente não tinha isso pra ninguém. Era pra todos na rua, na calçada ou no quintal de casa né! Aquele cimentado grosso."[422]

Uma particularidade dessa dança hoje na cidade, e que muito dificilmente um grupo possa surgir e realizar grandes apresentações sem um auxílio financeiro, pois a maioria de seus praticantes continuam a não gozar de meios para se auto-financiar. Também e possível a firmar que grande parte dos dançarinos nem se quer tentaram buscar esses recursos, a maioria "não era apegado com essa questão burocrática"[423]. Talvez pela crença em que apareceria outro Narduchi que teria contato, que saiba redigir

---

[418] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú)., 26/10/2006.
[419] - SILVA, José Marciel. (Diarréia)., 16/01/2007.
[420] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú). Op. Cit., 26/10/2006.
[421] - THOMPSON, Edward Palmer, 1998.
[422] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.
[423] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho)., 15/11/2006.

um projeto ou coisa que o valha ou também pela falta de acesso a meios de possíveis fomento, como já foi explanado. Hoje existem pouco mais possibilidades de conquistar apoio financeiro, principalmente através das leis de inventivo à cultura, existentes em âmbitos municipais, estadual e federal, as quais são ancoradas, majoritariamente, na renuncia fiscal.



Cia. de Dança Os Intocáveis, 2006.

Mas essas novas vias de supostos apoios ainda não alcançaram a maioria desses dançarinos, os quais em grande parte desconhecem tal meio de fomento, tornando inviável a afirmação de Biju de que "coisa hoje já muda de figura completamente."[424] Com exceção do Balé de Rua que dispõe de recursos financeiros desde o ano 2000 por meio de leis de incentivo e patrocinadores, somente o grupo Os Intocáveis que no ano de 2006 conseguiu aprovar uma projeto da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, os demais praticantes não tiveram e continua não tendo acesso. As vezes pode existir meios que pretendem patrocinar ou apoiar um grupo de dança de rua, ao mesmo tempo em que um grupo de dança de rua pretende receber tal iniciativa, mas a falta de formação e informação se apresenta como empecilho *mor*, e "essa realidade não foi só do Brilho Negro, foi de todos os outros grupos."[425] As vezes conseguiam um ou outro apoio, patrocínio nunca.

Candango afirma que: "se falar que pagou 1 picolé para mim é mentira."[426] Até parece meio engraçada tal declaração, mas não nos enganemos, estamos falando de uma

[424] - PEREIRA, Luciano Domingos. (Bijú)., 26/10/2006.
[425] - FILHO, Luiz Antônio de Oliveira. (Luizinho). Op. Cit., 15/11/2006.
[426] - MACHADO, Gilmar Gomes. (Candango)., 19/07/2005.

realidade excludente vivenciada durante anos por diversos sujeitos históricos. Exclusão provinda da forma de se vestir, do local em que se mora, da forma de se pronunciar carregada de gírias, da atitude e insatisfação que brotam nos olhos dessas pessoas, mas principalmente pelo estigma impregnado na dança de rua e seus praticantes de coisa de bandido de marginal, que encontrou terreno fértil nas inúmeras ações: brigas, violência, espancamentos, palavrões, pauladas e pedradas, que para seus praticantes faziam parte de uma rede compartilhada de significados comuns, contribuíram para formação de uma representação pejorativa da pratica da dança de rua. Que nada mais é que uma forma de projetar através da dança popular momentos de alegria, irreverência, tensões sociais, raiva, instantes de inversão da ordem vigente, gerando cenários plurais, onde o ator principal passa a ser os pintores, pedreiros, mecânicos, frentistas de posto, encanadores, vendedores, transvertidos de artistas, com possibilidade de aproveitar situações alternativas de glória e visibilidade social.

A dança de rua de que falo, não está apenas nesse passado próximo que tratei durante todo o texto ou ao que ela simboliza no presente para aqueles que a praticam, ela não se esgota de maneira alguma a esses circuitos, ao contrário, pode ser encontrada nos bairros, nas ruas, mas também nas academias e festivais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desse estudo, desejo que a manifestação cultural popular dança de rua possa ter sido tornada mais palpável, conceitualizada e concretizada em palavras e frases, não mais localizada como uma categoria exótica, do apenas bonito de se ver e não de compreender, e sim situada num emaranhado de relações sociais, uma dança vangloriosa, que expressa, critica, resiste, pressiona, adapta-se a realidades vivenciadas, experimentadas no cotidiano de pessoas que encontram meios alternativos de sobrevivência, de reconhecimento, um meio de estar vivo.

Desde seus primeiros moldes, a dança de rua em Uberlândia sempre teve uma dimensão de criação muito ampla, o processo de assimilação e incorporação é contínuo, sendo que a principio, também referente ao hip hop na cidade, as informações chegavam via grande mídia, entretanto os sujeitos não deixaram de praticar e reelaborar o que até então tinham assimilado. Passado o êxtase da era *discou*, os veículos de comunicação em massa nos anos 1980 deram as costas para o movimento hip hop, tanto em âmbito local quanto nacional. Mas durante a década de 90 a grande mídia nacional passou a realizar concessões para com o movimento, fato esse que não ocorreu na mídia local de Uberlândia, a qual, segundo adeptos dessas praticas, não demonstra interesse na manifestação, o que não impossibilitou a massificação da dança de rua e do hip hop em Uberlândia.

Percebemos a existência de um fenômeno de massa, referente a dança de rua e ao hip hop, na cidade de Uberlândia, ou seja, surgiu uma manifestação cultural que se massificou sem ser "imposta" pelos tradicionais meios de comunicação de massa. Pois a partir de alguns elementos aqueles jovens na década de 1980 forjaram algo novo, bem como os poucos produtos fornecidos pela grande indústria cultual relacionados à dança não alcançaram essas pessoas na cidade mineira. A dança praticada nas ruas, durante as décadas de 1980-90, e o hip hop hoje na cidade se tratam tanto de uma cultura popular[427], quanto de massa. Logo ela apropria e é apropriada e consumida pelos diversos segmentos da sociedade.

Então, como explicar um fenômeno de massa, sendo que o mesmo não participa, ativamente, dos veículos de comunicação de massa? Penso que tais praticas populares apresentam elementos culturais variados, gerados por condições de vivência de diversos

---

[427] - O hip hop é popular na medida em que esboça uma experiência artística acessível às pessoas, pertencentes as camadas mais populares de uma sociedade, que possuem experiências identificadoras ao que lhes é apresentado.

sujeitos históricos, propiciando novas formas de representações, construindo suas estruturas de sentimento, e que não precisam ser necessariamente veiculados pela mídia para atingir um grande número de pessoas. As redes de convivência, parâmetro de status, reconhecimento e prestigio forjado nos bairros, grupos, apresentações, ensaios, boates, concursos e festivais se mostraram bem mais eficientes em relação à dança de rua.

Compartilho a idéia de que a Indústria Cultural não tem o poder de causar uma homogeneização cultural, pois cada indivíduo detém particularidades diversas que não são submetidas ao processo de massificação cultural, tendo a Indústria Cultural que se adaptar às exigências, carências e necessidades das pessoas, as quais são heterogêneas.

> *É preciso questionar as teorias que pensam a Indústria Cultural como uma instituição absolutamente coerente que busca transmitir um conjunto de valores pré-estabelecidos(...) longe de buscar a homogeneização de valores e a visão de mundo em escala planetária, hoje a tendência mais importante do funcionamento da Indústria Cultural é justamente uma tentativa de se adaptar à heterogeneidade de seus diversos públicos, segmentando-se ao extremo para satisfazer gostos diferentes e para possibilitar trocas culturais entre grupos bem determinados*[428].

Assim, ao tratarmos de Indústria Cultural, cada caso deve ser analisado de forma específica, tornando-se fundamental investigar as ideologias e práticas de indivíduos participantes do processo. Seria uma tese equivocada, afirmar que os sujeitos históricos são passivos ao processo de massificação cultural, haja vista que cada ser humano detém sentimentos, sonhos, crenças, valores, ideologias, enfim, particularidades diversas que impedem uma homogeneização cultural, afastando assim a visão apocalíptica[429]. Tendo em vista a complexidade nos inúmeros atos de incorporação, o fruto das apropriações culturais gera tensões, sendo impossível estabelecer uma concepção prévia e ordenada sobre o amanhã da dança de rua.

A história da dança de rua em Uberlândia envolve uma complexa relação entre o popular e massivo e erudito, nacional e estrangeiro, local e global, modernidade e tradição, baseado na mixagem cultural, situado no meio urbano, onde penetra elementos ditos "certos", como temas sofisticados, a rua envolvendo a nua e crua realidade vinculada aos sonhos criados. Grosso modo, atua por meio de mediações com os mais

---

[428] - VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Popular Carioca. IN: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.3, n. 6, 1990. p. 250.
[429] - ECO, Humberto. **Apocalípticos e Integrados**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

diversos estilos e padrões. Sinto-me tranqüilo para afirmar que a dança de rua e o hip hop em Uberlândia deve menos aos meios do que à identificação realizada por indivíduos que compartilham as experiências impregnadas em seus elementos artísticos, criando uma nova identidade baseada na realidade urbana.

A dança de rua não e apenas uma assimilação de gestos para formar uma coreografia, ela fez e faz parte da formação dos sujeitos que a praticaram, bem como ela própria foi feita disso, a dança de rua se formou juntamente com seus praticantes, uma relação de cumplicidade, de companheirismo. Essa e a relação do dançarino de dança de rua com sua pratica, dai toda a dedicação, dai todo o sofrimento, dai toda elaboração de sonhos, dai todos os desencantos. Aqui fica uma sensação de insuficiência desse pesquisador, pois compreendo que não respondi a todas as questões, bem como não tive a capacidade de conseguir transpor em palavras aquela dança, mas tentei, fiz o máximo que pude, tentei explicar de forma mais aprofundada aquelas questões que para mim contribuíram para as transformações da dança de rua e como estas foram vivenciadas pelos seus praticantes. Um salve a todos e até a próxima.

FONTES

1 - ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA

1.1 - Atas da Câmara Municipal de Uberlândia

DISCURSO URBANO. Uberlândia: **Ata da sexta sessão da 1° Reunião Ordinária de 1977**. Realizada em 26 de Setembro de 1977. Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

NASCIMENTO, Dorivaldo Alves do. **Favelas.** Ata da Câmara Municipal de Uberlândia. Quarta Reunião Ordinária de 1978. Realizada em 21 de Agosto de 1978. Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

1.2 - Jornais

"1 Concurso de break dance". In: **Jornal Correio de Uberlândia**. Ano XLVII / N°.: 13.963, 07/09/1984. p.5.

"II Festival de Dança do Triângulo começa logo mais às 21 horas no UTC". In: **Jornal Correio de Uberlândia**. N°.: 14.915, 02/07/1988. p.5

"Andarilho, um perigo em nossas estradas". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** N°. 12.829/Ano: XL, 03/12/1976.

"A prostituição e o direito primitivo". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** N°. 12.244/Ano: XLI, 12/08/1977. p.7.

AQUINO, Dulce. Uberlândia produz a melhor dança de rua. In: **Jornal Correio** / Revista, 21/07/1998. p.16.

"Arrombador é apanhado em flagra". In: **Jornal O Triângulo**. Ano LX / N°.: 6.204, 23/09/1987, p.5.

AVELLAR, Marcelo. Momentos sublimes e puro humor. In: **Jornal O Estado de Minas** / Cultura. 12/09/2003. p.2.

"Bailarinos de rua brilham hoje n o UTC". In: **Jornal Correio do Triângulo**. N°.: 16.605, 14/07/1994 p.19.

"Centro Cultural Itinerante". **Jornal Correio do Triângulo.** Ano:XLIX/n°.: 14.363, 01/05/1986. Capa.

"Concurso de dança premia os melhores da região em jazz". In: **Jornal Correio do Triângulo.** N°.: 15.968. 17/06/1992. p.8.

"Dança de rua começa a ganhar maior público". **Jornal Correio do Triângulo** / Cultura, 11/02/1992. p.11.

"Dança de rua ganha espaços nobres". In: **Jornal Correio do Triângulo**,02.02.1992. p.8.

"Dança de rua: os melhores serão escolhidos hoje". In: **Jornal Correio do Trângulo.** 07/02/1992. p.11.

"Dança deixa os palcos". In: **Jornal O Triângulo** / Variedades. Nº. 8106, 06/02/1992. p.10.

"Dança urbana do 'Jazz de Rua' leva o popular ao Festival". In: **Correio de Domingo**. Ano: 0 , nº 39, 09/07/1989. P.3

"Explorando fronteiras". In**: Jornal Correio**. Ano 59 – Nº.: 17.594, 20/09/1997. p. 16.

"Festival de Dança desperta atenção do público uberlandense". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** Nº.: 14.917, 06/07/1988. p.2

"Festival de Danças é sucesso em Uberlândia". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** Nº.: 14.920, 09/07/1988. p.4.

"Festival de Dança foi encerrado". In: **Jornal O Triângulo.** Ano 63, nº 7953, 24/07/1991. p.7.

"Festival". In: **Jornal Correio de Uberlândia**. Ano 1, nº 93 Correio 11/07/1990 p.8.

GUERRA, Sabrina. A dança de Uberlândia em Paris. **Jornal Correio** / Revista. 13/01/2004.

_____. Coreógrafo uberlandense recebe bolsa-auxílio. In: **Jornal Correio** / Revista. 11/02/2005. p.C-6.

"Grupos de Dança ganham novo espaço na cidade". In: **Jornal Correio do Triângulo**. nº 15.703, 06/08/1991. p.11.

"Inovação é a marca do grupo". In: **Jornal Correio do Triângulo** / Revista. Nº.: 16.907, 02/07/1995. p. 17.

JORGE. Alexandre. "Ruas sem fronteiras". In**: Jornal Correio** / Revista 09/09/1997.

"Jurados defendem importância da competição". In: **Jornal Correio do Triângulo** / Cultura, 17/07/1991. p.13.

KATZ, Helena. Baú e Vira-Lata, os destaques de Uberlândia. In: **Jornal O Estado de São Paulo** / Artes Cênicas. 24/07/2000. p.D-8.

_____. Dança é repensada em Uberlândia e Joinville. In: **Jornal O Estado de São Paulo / Caderno 2**, 16/03/1995. p.2.

_____. Discoteca, no embalo da noite. In**: Folha de São Paulo / Ilustrada**. 22/08/78.

_____. Grupo mineiro prepara-se para Bienal de Lyon. In: **Jornal O Estado de São Paulo**. 30/07/2002. p.1.

KLARISSA, Ana. Dança da solidariedade. In: **Jornal Correio** / Revista, 28/12/2000. p.C-1.

MOREIRA, Gustavo. Dança geométrica da emoção. In: **Jornal Correio**, 28/03/2003. p.C-2.

"Muitas criticas marcam o III Festival de Dança". In: **Jornal Correio de Domingo**, 09/07/1989.

NAVES, Janaina. Balé de Rua Brilha na Europa. In: **Jornal Correio** / Revista. 23/09/2002. p.B-3.

"O fenômeno street dance consolida-se como arte". In**: Jornal Correio do Triângulo** / Revista. N°.: 16.907, 02/07/1995. p. 17.

"O grupo Jazz de Rua se apresenta na UFU na semana que vem". In: **Correio do Triângulo** / Cultura , 11/05/1991 p.24.

"Onda de assaltos na cidade, violência em todo país". In: **Jornal O Triângulo**. Ano: LX / N°.: 6.208, 29/09/1987. Capa

"Participantes criticam o IV Festival de Dança". In**: Jornal Correio de Domingo**. Ano 1 – N°.: 90, 08/07/1990. p.B-4.

"Primeira eliminatória do Festival de Música Funk". In: **Jornal Correio de Uberlândia.** N°. 12.930/Ano: XLIII. (capa)

SILVA, Emilene. Profissão: bailarino. In**: Jornal Correio** / Revista, 15/09/2000. p.C-1.

"Sucesso do Jazz de Rua marca noite do Festival de Dança". In: **Jornal Correio do Triângulo**. N°.: 15.992, 16/07/1992. p.A.

"'Turma Jazz de Rua' recebeu nora máxima dos jurados". In: **Jornal O Triângulo**. N°.:8238, 16/07/1992. p.3.

2 - ÁUDIOS-VISUAIS.

Batalha Final: São Paulo, 2000 a 2004.

Battle of the Year. 1997 a 2006. Fitas VHS e DVD.

Old School Dictionary: Poppin', Lockin' e Breakin'. VHS 75 min.

Concurso de dança de rua, boate Flash Danceteria, 30/04/1992.

Encontro de Break: Uberlândia. 1998. Filmagem amadora.

Encontro de Break. 2000: Uberlândia. Filmagem amadora.

Freestyle Session. 1999 a 2005: EUA. Filmagem amadora.

Freestyle Session Korea. Korea. DVDs.

Korea Express: expression crew. Korea, 2003. Filmagem amadora.

Old School Dictionary: Poppin', Lockin' e Breakin'. VHS 75 min.

Red Bull BC One. Alemanha, 2005. DVD editado do evento.

Red Bull Lords Of The Floor: EUA, 2001/2002. Fita VHS editada.

3 – DEPOIMENTOS COLHIDOS

Carlos Aparecido dos Santos (Carlim Grafiti): 29 anos, ex-dançarino de dança de rua e b.boy, atualmente trabalha profissionalmente com a arte do grafiti e reside no bairro Tocantins.

Cleber da Silva (B.boy Bionicão): 30 anos, ex-b.boy e integrante da equipe Filhos do Gueto. Hoje trabalha como autônomo no ramo de construção civil e reside no bairro Seringueiras.

Cleiton de Souza Ferreira (Mano CD): 29 anos, Dançarino de dança de rua, porém nunca se integrou efetivamente a nenhum grupo da cidade, dançando exclusivamente em rodas de break. Atualmente atua na profissão de sapateiro e mora no Bairro Martins.

Fernando Narduchi. 50 anos, ex-dançarino de diversos grupos de dança de rua da cidade de Uberlândia, fundador e diretor da Cia. De Dança Balé de Rua. Hoje não mais integra o quadro de funcionários da Secretaria Municipal de Cultura, trabalha exclusivamente pata a companhia de dança. É licenciado em Psicologia com especialização em Administração de Políticas Culturais pela UFMG e mora no bairro Martins.

Gilmar Comes Machado (Candango): 29 anos, ex-dançarino de grupos de dança de rua da cidade, b.boy, fundador, compositor e vocalista do principal grupo de rap da cidade, o Original C. pode ser localizado na Loja C & Lândia, com duas unidades no centro da cidade de Uberlândia. Reside no bairro Mansour.

Jaltair Rodrigues Teófilo: 43 anos, dançarinos das rodas e concursos de funk da Boate Buritti. Atualmente é proprietário e administrador da empresa Casa Real.

João Batista Amorim (Joãozinho / Sucuri do Brilho). 36 anos, diretor, coreógrafo e dançarino do grupo Família Brilho Negro. Trabalha como pintor e mora no bairro Tibery.

Jorge Dias Pires (Jorge Som): 56 anos, ex-proprietário e discotecário da já extinta boate Buriti. Ainda atua no ramo de eventos por meio da locação de aparelhagem de som, mora no bairro Martins.

José Marciel da Silva (Diarréia): 30 anos, assistente de direção e bailarino da Companhia de Dança Balé de Rua. Habita no bairro Roosevelt.

Luciano Domingos (Biju): 30 anos, diretor, coreógrafo e dançarino do grupo Os Intocáveis, atual Companhia de Dança Os Intocáveis. Trabalha como agente penitenciário.

Luiz Antônio de Oliveira Filho (Luizinho): ex-diretor, coreógrafo e dançarino da Família Brilho Negro. Trabalha como Agente Penitenciário e reside no bairro Tibery.

Mamede Aref: 38 anos, D.j, rapper, b.boy, diretor, coreógrafo e dançarino do primeiro grupo de dança de rua de Uberlândia, a já extinta Turma Jazz de Rua e também do grupo Templo Soul. Atualmente mantém a liderança da crew Cerrado B'boys, trabalha como D.J e reside no Centro da cidade.

Marcelo Castilho Avellar. Jornalista do jornal Estado de Minas, crítico de arte e professor na Escola de Teatro da PUC Minas. Participou de quase todas as edições do Festival de Dança do Triângulo na condição de jurado. Reside em Belo Horizonte.

Maria José Moreira de Oliveira Torres: 48 anos, funcionária pública da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Cultural desde sua implementação em 1984. habita no bairro Tabajaras.

Reinaldo Tomé Paulino: 35 anos, ativista do movimento hip hop em Uberlândia, organizando inúmeros encontros de rap na cidade e ex-radialista, ex-presidente no Movimento Negro de Uberlândia (Monuva). É graduado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e mora no bairro Santa Mônica e detém uma loja de acessórios vinculados ao hip hop, a Ketús.

Samuel da Silva. 29 anos, ex-b.boy, rapper e grafiteiro. É proprietário de uma oficina de tira-risco de veículos e estuda teologia.

Valdinei Silva dos Santos (Dinei / Diamante): 31 anos, ex-b'boy, diretor, coreógrafo e dançarino do já extinto grupo de dança de rua Smorf Dance. Mantém sua renda por meio do serviço de Moto Boy e reside no bairro Nossa Senhora das Graças.

Vanilton Freitas (Lakka): 30 anos, ex-b.boy, diretor, coreógrafo e dançarino do já extinto grupo de dança de rua Smorf Dance, atuou na Tuma Jazz de Rua e também ajudou a coreografar o grupo Vélox. É graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente trabalha profissionalmente com dança contemporânea, realizando apresentações pelo Brasil, América Latina e alguns países da Europa. Intercala sua moradia entre Belo Horizonte e o bairro Nossa Senhora das Graças.

Weberson de Souza Ferreira (Ebim): 28 anos, diretor, coreógrafo e dançarino da também extinta Cia. De Dança Comando Negro. Atualmente trabalha com serviço de gráfica e reside no bairro Bom Jesus.

Wesley da Rocha (Chocolate): 38 anos, um dos fundadores da Turma Jazz de Rua, atuando como diretor, coreógrafo e dançarino. Participou também da Cia. De Dança Balé de Rua na condição de diretor e bailarino. Atualmente da aulas de dança de rua no

Centro de Aprendizagem Cultural e em Ongs. da cidade e mora no Centro de Uberlândia.

4 – FILMES

All That Jazz: Direção: Bob Fosse. EUA: Colômbia TriStar, 1979. 1 filme (123 min), VHS, son., color.

Beat Street. Direção: Stan Lathan. EUA: Rhino Orion Pictures, 1984. 1 filme (106 min), VHS, son, color.

Breakin' (Breakdance: o filme). Direção: Joel Silberg. EUA: Entertainment Home de MGM, 1984. 1 filme (90 min), VHS, son, color.

Breakin' 2: Electric Boogaloo. Direção: Sam Firstenberg. EUA: Cannon Pictures, 1984. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

Chorus Line. Direção: Richard Attenborough. EUA: MGM/Columbia, 1985. 1 filme (113 min), VHS, son., color.

Flashdance. Direção: Adrian Lyne. EUA: PolyGram Filmed Entertainment, 1983. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

Grease: Nos tempos da brilhantina. Diretor: Randal Kleiser. EUA: Paramount Pictures, 1978. 1 filme, VHS (110 min), son, color.

Saturday Night Fever (Nos embalos de sábado a noite). Direção: John Badham. EUA: Paramount Pictures, 1977. 1 filme VHS (114 min), son, color.

Save The Last Dance (No balanço do amor). Direção: Thomas Carter. EUA: Cort/Madden Productions / Paramount Pictures, 2001. 1 filme (112 min), DVD, son., color.

Step Up (Ela dança, eu danço). Direção: Anne Fletcher. EUA: Touchstone Pictures / Eketahuna LLC / Summit Entertainment, 2006. 1 filme (98 min), DVD, son., color

The Warriors (Selvagens da Noite): Direção: Walter Hill. EUA: Paramount Pictures, 1979. 1 filme (90 min), VHS, son., color.

You got served (Entre nessa dança - Hip Hop no Pedaço). Direção: Chris Stokes. EUA: Columbia Tristar, 2005. 1 DVD (94min), NTSC, son., color.

Wild Style. Direção: Charlie Ahearn. EUA: Rhino Home Video / Records, 1982. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

5 - FOTOGRAFIAS

Apresentações e ensaios de grupos de dança de rua e b'boys.

Fotógrafos: Beto Oliveira, Rodrigo Zeferino, Mila Petrillo, Paulo Motta, Eugênio Paccelli, Arnold Jerocki e R. Magrone são os fotógrafos da Cia. De Dança Balé de Rua, os demais grupos não tinham um fotógrafo profissional, os próprios integrantes assumiam este cargo.

6 - MONOGRAFIAS

MOREIRA, Helvécio Domingos. **A formação e desenvolvimento dos bairros periféricos em Uberlândia.** Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Monografia, 1991.

COSTA, Maria Cristina da Fonseca. **A resistência da dança de rua em Uberlândia**: rap e funk – 1980/1999. Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Monografia, 2000.

7 - PANFLETOS, INFORMATIVOS E CARTAZES

Cartaz: Equipe Gera Som Promove: Baile Raça. U.T.C. 06/05/1989.

Panfleto. Clube Black & White apresenta: Apresentação de Dança de rua. Teatro Rondon Pacheco. 08 e 09/02/1992.

Cartaz. Promoção Turma Jazz de Rua. Festa: Grand Masters Flash. Flash Danceteria. 12/03/1993.

Panfleto. Help Disco Show apresenta: Tecnopáscoa: a festa. Boate Help.03/04/1994

Cartaz. Teatro Grande Othelo apresenta: Rua e Rap. 01 e 02/07/1994

Cartaz. Dança de rua. 17/07/1996.

Informativo. Mamede e Kabuk. Confraternização dos grupos da UDI. Clube Recreativo Português 09/03/1996.

Informativo. Turma Jazz de Rua apresenta: Sua – Mente – Via – Já – 30 – Minutos. Teatro Rondon Pacheco. 20/03/1997.

Cartaz. I Campeonato de Hip-Hop de Uberlândia. Teatro de Arena. 26/12/1999.

Cartaz. I Campeonato de Hip-Hop de Uberlândia. Teatro de Arena. 23/01/2000.

Cartaz. Movimento Hip-Hop Nacional. Teatro de Arena. 20/02/2000

Panfleto. Mamede produções artísticas apresenta: Show de Rap: Kabala e Reforços Break. 10/03/2000.

Panfleto. Grito da Periferia apresenta: I Festa rap de Uberlândia. Skala Chopp. 07/12/2000.

Cartaz. Memede Aref apresenta: Campeonato Nacional de Hip Hop. Centro Cultural de Uberlândia. 19/07/2003.

8 - REVISTAS

Cadernos de Pesquisa do CDHIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Nº. 33 – Número Especial de 2005 – Ano 18. Uberlândia: EDUFU, 2005.

História e Perspectivas. Poder local e representações coletivas. Uberlândia, UFU/Curso de História, nº 4, 1991.

VEJA. Interior: um Brasil longe da crise. Ano 24 , Nº.: ? São Paulo: Abril, 18 de nov, 1987.

9 - SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE UBERLÂNDIA

9.1 – Textos

CADERNO DO FESTIVAL. Caderno publicado pela Secretaria Municipal de Cultura antes da realização do VII Festival de Dança do Triângulo (1993).

CENTRO CULTURAL ITINERANTE – Projeto Circo. Texto fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura do Município de Uberlândia.

FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO. Excertos de Uma História/ Uberlândia-MG. Texto fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura do Município de Uberlândia.

Histórico do Festival de Dança do Triângulo. Texto fornecido pela Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, na pessoa de Aparecida Perfeito.

9.2 – Áudio-visual

Acervo audiovisual localizado na Oficina Cultural de Uberlândia que se encontra em fitas VHS contendo apresentações de dança de rua no Festival de Dança do Triângulo nos anos de 1988 a 2005.

10 - SITES

<http://www.dancaderua.com.br>

<http://www.grupocorpo.com.br/pt/historico.php>

<http://www.helenakatz.pro.br>

<http://www.planejamento.gov.br/arquivos_down/lrf/publicacoes/guia_orientacao.pdf>

11 - TESES

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo:** música, etnicidade e experiência urbana. UNICAMP. Tese de Doutorado, 1998.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Coleção Leitura; 51).

ALVARENGA, Nízia Maria. Movimento popular, democracia participativa e poder político local: Uberlândia 1983/88. In: **Revista História e Perspectivas**: Poder local e representações coletivas. Uberlândia, UFU/Curso de História, nº 4, Jan./Jun., 1991. p. 103-130.

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece:** Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Corpos sem fronteiras. IN: **Projeto História**: São Paulo, PUC/SP, (25), dez. 2002, pp.145-180.

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

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza: In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. (10° ed.). São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas; v.1). p.114-119.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco & SANTOS, Carlos Meneses Sousa. Uberlândia nas linhas do enfrentamento: a democracia participativa nas páginas da imprensa. In: **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Nº. 33 – Número Especial de 2005 – Ano 18. Uberlândia: EDUFU, 2005. p.231-242.

CERTEAU, Michel. **A cultura no plural.** (4° ed.). Campinas: Papirus, 2005.

_____. **A invenção do cotidiano**. v.1, 3° ed. Trad. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 2002.

_____. **História Cultural:** entre práticas e representações. São Paulo: Difel, 1990.

CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (org.). **Questões para a história do presente**. Bauru: Edusc, 1999.

DANTAS, Mônica. **Dança:** o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e Integrados**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. (4° ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. (3° ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-180.

GUARATO, Rafael. Você disse hip hop? Afinal, o que é hip hop? In: **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. N°. 33 – Número Especial de 2005 – Ano 18. Uberlândia: EDUFU, 2005. p.223-230.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.231-247. (Humanitas: 1° reimpressão revisada).

HERSCHMANN, Micael M. **Abalando os Anos 90. Funk e Hip Hop**: Globalização, Violência e Estilo Cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA, 1994.

KHOURY, Yara Aun. Cultura e o sujeito na História. IN: FENELÓN, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Orgs.). **Muitas Memórias, Outras Histórias.** São Paulo: Editora, Olho D'Água, 2004. p. 116-138.

KLAUSS, Vianna. **A dança**. (2° ed.). São Paulo: Siciliano, 1991.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. Muito Aquém do Paraíso: ordem, progresso e disciplina em Uberlândia. In: **Revista História e Perspectivas**: Poder local e representações coletivas. Uberlândia, UFU/Curso de História, n° 4, Jan./Jun., 1991. p. 38-78.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. (2°. Ed.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MELLO, João Manuel Cardoso de. & NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. (Coordenador Geral da coleção: Fernando A. Novais: org. Lilia Moritz Schawarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, V.4). p.559-659.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (Coleção História & Reflexões).

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral Diferente. **Projeto História**. São Paulo, PUC/SP, nº 14, 1997. p. 25-39.

ROCHA, Janaína/ DOMENICH, Mirella/ CASSEANO, Patrícia. **A Periferia Grita**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

SAMUEL, Raphael. História local e história oral. **REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA**. São Paulo: ANPUH / Marco Zero, v. 9, n. 19, set. 1989 / fev. 1990, p. 219-243.

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

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.3, n. 6, 1990. 244-253.

WILLIANS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ANEXOS

Tabela 1: Alguns nomes de grupos de dança de rua de Uberlândia.

Grupos que surgiram no período dos concursos de Funk.	**Grupos de House.**	**Grupos que iniciaram em Fins de 1980 e início da década de 1990.**	**Grupos que surgiram de 1995 em diante.**	**Grupos comandados por integrantes da Cia. De Dança Balé de Rua.**	**Dançarinos que dão aulas de dança de rua em Ongs. Da cidade.**
Bengala Show	Oficina dos Passos	Conexão do Jazz	Geração das Ruas	Nação Balé de Rua – Marcos Paulo Bertoldo (Camelo)	Wesley da Rocha (Chocolate)
Chick Show	Summer House	The Power Dance	Grupo Fama e Expressão	Grupo Balé de Rua Esperança – Alexandre Bento da Silva (Alex)	Ilmar da Silva (Negritinho)
Warriors	The Garfields	Grupo Criação	Performance Cia. De dança	R-49 – Alexandre Bento da Silva (Alex)	X
Os Boys da Geração 90	Kids Of The House	Ases da dança	Descendentes da Dança	Getsemami Mirin - Jardel Santos Silva	X
Grupo Chick Show	Os Gangsters	Eclipse Dance	Comando Negro	Getsemami Dança Teatro - Jardel Santos Silva	X
Os Mascotes	Os Intocáveis	New York Funk	Vélox	Break Beat - Jardel Santos Silva	X
Os Macanudos	TecnoHouse	Tri Dance Funk	Grupo DMB (Defensores do Movimento Break)	Grupo da Sede (Todos)	X
Turma Jazz de	Palazzo	Amantes da Dança	Filhos do Gueto	X	X

Rua					
Brilho Negro	Overnigth	Anjos da Dança	Genesys	X	X
Funk Music	Cocaine	Máster Of Dance	Strutura de Rua	X	X
X	Space House	Black & White	Dogmas	X	X
X	The Simpsons	Malandros da Noite	Soldados de Cristo	X	X
X	Alcapones	Cia. De Dança Balé de Rua	Cia. De dança de Uberlândia	X	X
X	Os Flinstons	Os Morcegos	Templo Soul	X	X
X	X	Star Dance	X	X	X
X	X	Blow up Boys	X	X	X
X	X	Smurf Dance	X	X	X
X	X	Expressão de Rua	X	X	X
X	X	Ritmo de Rua	X	X	X
X	X	New Edition	X	X	X
X	X	Udi Street Dance	X	X	X
X	X	Ritmo Blue Dance	X	X	X
X	X	Cultura de Rua	X	X	X
X	X	Dragões da Dança	X	X	X
X	X	Anjos do Funk	X	X	X
X	X	The Boy's Dance	X	X	X
X	X	New York Dance	X	X	X

X	X	Os Renegados	X	X	X

Tabela 2: Nomes de alguns praticantes e ex-praticantes de dança de rua.

Brilho Negro – (Flash Black).	**Turma Jazz de Rua.**	**Cia. De Dança Balé de Rua.**	**Vélox.**	**Intocáveis.**	**B.boys e b.girls.**	**Dançarinos das boates e de outros grupos.**
Lusineti dos Santos (Lú)	Mamede Aref	Guilherme Nascimento	Renata Almeida	Deivid	B.boy Shell	José Aparecido (Fi)
Renato José Felipe (Bolacha)	Fransergio	Fernando Narduchi	Rhaniel Santos	Gleive Silva	B.boy Kid	Evandro dos Santos (D' Flash)
Aline Guarato dos Santos (Ferrugem)	Waldirene de Lima (pipa)	Sandra Mara Silva Gabriel	Paulo Roberto Carvalho Cotrin	Luciano Domingos Pereira (Bijú)	Altenir Roberto Mendes (Jacaré)	Ilmar da Silva (Negritinho)
Cleuber de Oliveira Ranulfo (Cremoso)	Dione Alves de Lima (Nego Loiro)	Marcos Paulo Bertoldo (Camelo)	Douglas Carvalho (Samurai)	Paulo Cotrin	Dione Alves de Lima (NegoLoiro)	Manuel Filho da Silva
Silvana Aparecida Ferreira (Billie Jean)	Kupim	Alexandre Bento da Silva (Alex)	Jurandir Ribeiro de Souza		Marco Aurélio Santos Gomes (Pinóquio)	Wellington José Pires dos Santos (Kissuki)
João Batista Alves de Amorim (Joãozinho / Sucuri)	Andréa Silva Costa	Marco Antônio Garcia (Marquinho / Alterado)	Rodrigo Freitas Furtado		Cloifson Luiz da Costa (b.boy Chiquinho)	Gilmar Gomes Machado (Candango)
Ana Núbia	Flor	Erick	Aléx	Ricardinho	Brígida	Nenzinho
Paulo Henrique da Silva (PH)	Cícero (Amarelo)	José Marciel Silva (Diarréia)	Aline Naves		Guilherme Soares (b.boy Lanterna)	Anderson Nai Honorato se Souza (Nai)
Sirlene Cristina Ferreira (Nikilla)	Juliana Silva Costa	Jardel Santos Silva	Luciana Machado		Orlando Rodrigues (São Paulo)	Vanilton Alves de Freitas (Lakka)
Emerson Alves da	Cleiton Rocha dos	Denner Moreira	Luana Rodrigues		Marlon Nascimento	Weberson de Souza

Silva (Chorrá)	Santos (Kakko)				(b.boy Bazé)	Ferreira (Ebim)
Luiz Antônio de Oliveira Filho (Luizinho)	Ismael Gomes da Silva (Branca de Neve)	Cloifson Luiz da Costa (b.boy Chiquinho)	Mattias Bruno França		Henrique Sanchez Oliveira Filho (Barata)	Emerson Alves da Silva (Chorrá)
Gleidstone Borges (presunto)	Alex Feliciano (Macaco)	Edson Quintiliano	Fernanda Martins		Sandro Roberto Ferreira (b.boy Sandrão)	Gleive da Silva (Piloto)
Adriana Francisca Paes (Nô)	Wesley da Rocha (Chocolate)	Júlio César Ferreira	Manim		Claber da Silva (b.boy Bionicão)	Alisson Aparecido dos Santos
Juliano Carrijo Rocha (Gato)	Vanessa Gonçalves Ribeiro (Paçoquinha)	-	Alessandra Arguejos		Nathana Vieira Venâncio (B.girl)	Cleiton de Souza Ferreira (Mano CD)
Marcelo da Silva (rato)	Ana Paula Rodrigues		Leandro Almeida		B.boy Alanzinho	Rafael Guarato
Elizanon Oliveira (Zanon)	Brígida	_	Lázaro Roberto Silva	_	Wellington (b.boy Tipé)	Jefferson Talles (Jeffin)
Wander Rodrigues (Wando)	Cássio Martins (Bond)	_	_	_	Valdinei da Silva (b.boy Dinei/Diamante)	Wellington Ribeiro (Negão)
Testa	Frederico	-	-	-	Adriana	Edinho
Galileu	Agnaldo	-	-	-	Sandra	Rodrigão
Cristiano (Caveira)	Clarice Nunes	_	-	-	B.boy Euripinho	Gleick da Silva
Wesley (Pateta)	Sapo	_	_	_	Adriel Almeida (B.boy Adriel)	William de Souza
-	-	-	-	-	B.boy Quiqui	Fantasma
-	-	-	-	-	Samuel da Silva	Tuzinho
-	-	-	-	-	B.boy Lelegume	Ti William
-	-	-	-	-	B.boy Fabrício	Splinter
-	-	-	-	-	B.boy Marcinho	Jardel do DF
-	-	-	-	-	B.boy Chapisco	Rogério (Book)
_	_	_	_	_	_	Marcelo (Noin)
						Cláudio Henrique

Tabela 3: Nomes das Coreografias dos principais grupos analisados.

	Turma Jazz de Rua	**Brilho Negro**	**Intocáveis**	**Cia. de Dança Balé de Rua**	**Dança de Rua do Brasil (Santos)**	**Vélox**
1984	_	Tridance Funk. De 1984 à 1995 o grupo realizou adaptações das coreografias de Michael Jackson:Thriller, Billie Jean e Smooth Criminal.	_	_	_	_
1985	_	Dançando com Brilho	_	_	_	_
1986	_	Arrebentando & As Incendiárias	_	_	_	_
1987	Dinorah Dance	Passo Cobra & Os Gatos Noturnos(Duo)	-	-	-	-
1988	Dançadêmica	Flash Back	-	-	-	-
1989	Cultura da Cabeça dura	Ritmo Quente	-	-	-	-
1990	-	Boca de Lixo	-	-	-	-
1991	Hipnose Real	Dançando para Viver	_	_	Não Julgai o Próximo pelas Aparências	_
1992	Liberar pobres, podres espíritos	Ritual do Fogo	-	Parece mentira mas é verdade & Dança do Futuro Boxe-Alterado	Antes e Depois de Cristo & Beco 27.	-
1993	Antena de Tv: cultura ou realidade, bom ou ruim	Gangues de Rua no Beco de Satã & Loucura em um Bar	Bem vindos ao Futuro	Placar 0X0	Questão de Alma & Legião da Dança	-
1994	Sou Negro sim senhor	Explosão Jovem	Welcome to the future II	Romeu e Julieta óóóhhh!!	A Essência; Treme Terra & A Essência da Alma.	-
1995	Resgatando as Raízes	Impacto Incandescente	Artemanha da Dança	Nostradamus	A Lenda	-
1996	Big Bang	Ápice Selvagem (Luizinho)	100% Techno	Tatuagem	Os Deuses	-
1997	Portal		Os Intocáveis	Homenagem	Os	Enigma

	Tridimensional	-		ao Corpo	Bárbaros	
1998	1998 – Sua mente viaja em 30 minutos	_	Apocalipse-Juizo Final & I Like Dance	Favela	Homens de Preto	Elemento Urbano
1999	Retrospectiva	_	Pessoas Estranhas	Kyrie	History	Aldeia Global
2000	É assim que se faz (Templo Soul)	-	Ser Um & A Experiência	Vira Lata	Ballet Negro	A Fúria
2001	Amigos de verdade (Templo Soul)	-	Gravidade Zero	E Agora José?	Nossa Cara	-
2002	-	-	Os Emergentes	O Cubo	-	-
2003	_	_	Animais Mecânicos	O Cubo - Nova Versão	_	_
2004	-	-	-	O Bagaço	-	-
2005	Cultura Hip Urbana Hop (Cerrado B'boys)	_	Duo a quem Duer	O Corpo Negro na Dança	_	_
2006	Dançando em Família (Cerrado B'boys)	_	As Máquinas de Deus	_	_	_
2007	-	-	Singularidade	-	-	-