

## ***Habitus e hip hop: do gesto à coreografia*** **Habitus and hip hop: from gesture to choreography**

Gabriela Chultz<sup>1</sup>  
Suzane Weber da Silva<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### **Resumo**

Neste artigo, buscamos descrever de que forma certas incorporações sociais, culturais e de classe tornam-se visíveis através de gestos e podem sugerir escolhas coreográficas. Empregamos como fundo reflexivo uma criação coreográfica com jovens alunos de escola pública, promovendo elementos da dança hip hop como catalisadora gestual. Propomos uma reflexão em dança, mobilizando conceitos de Pierre Bourdieu tais como campo, capital e *habitus*, dando ênfase à relação entre corpo social e o corpo dançante.

### **Palavras-chave**

Corpo social; corpo dançante; gesto; coreografia; danças urbanas.

### **Abstract:**

We seek to describe, through this article, how certain social, cultural and class incorporations become visible through gestures, and may suggest choreographic choices. The article brings as a reflective background a choreographic creation with young public school students, attending elements of hip hop dance as a gestural catalyst. We propose a reflection in dance mobilizing concepts of Pierre Bourdieu such as field, capital and habitus, emphasizing the relationship between social body and dancing body.

### **Keywords**

Social body; dance body; gesture; choreography; urban dance.

---

<sup>1</sup> Gabriela Chultz é atriz e bailarina (DRT:11131/RS) Graduada e laureada em Teatro pela UFRGS, com habilitação em Interpretação Teatral. Mestre em Artes Cênicas, aprovada com louvor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS (Bolsista CAPES). Atualmente Doutoranda em Artes Cênicas pelo mesmo Programa.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Com o interesse nas relações entre o corpo social e o corpo dançante (SILVA, 2009), neste texto buscaremos descrever de que forma certas informações, sociais, culturais e de classe tornam-se visíveis através do corpo e de escolhas coreográficas<sup>3</sup>. O artigo traduz uma colaboração e filiação de pensamento em dança através dos citados conceitos entre mim<sup>4</sup> e Silva. Na pesquisa de Silva (2009, 2010), estudos de caso em dança são perpassados por análises de gesto e de movimento, carregadas por questões relativas aos espaços sociais e artísticos aos quais pertencem os artistas e suas respectivas criações (SILVA, 2010: 47). Inspirada pelos conceitos das sociologias do corpo, a partir de Pierre Bourdieu, Silva adentra nas questões de incorporação de valores sociais na dança contemporânea para pensar corpos e práticas dançantes em constante processo de transformação e troca com suas realidades sociais (SILVA, 2009). Este artigo dá continuidade a essa proposta, de modo a pensar o corpo social e o corpo dançante de forma justaposta, tendo como exemplos de dança o estudo desenvolvido em nível de Mestrado *Coreografando em Larga Escala: corpo social, corpo dançante* (CHULTZ, 2016)<sup>5</sup>.

A pesquisa em questão culminou com uma criação coreográfica com jovens alunos da escola pública Colégio Estadual Julio de Castilhos, em Porto Alegre – Rio Grande do Sul, uma instituição educacional historicamente demarcada por uma tradição política de resistência estudantil. Nossos investimentos reflexivos possibilitaram a aplicação da justaposição e da mobilização de conceitos sociológicos de Bourdieu para o campo da dança, mais especificamente em uma criação e uma reflexão dentro da prática das danças urbanas, em torno da *hip hop dance*.

A aproximação entre o social e o dançante significa, aqui, expandir noções tradicionalmente associadas ao corpo dançante profissional, ou seja, aquele treinado, ou de alto rendimento, abrindo espaço para outras possibilidades, não baléticas ou fortemente especializadas em técnicas de dança. Por outro lado, para o estudo em questão, realizar uma leitura do corpo com lentes especializadas da dança apontou para uma análise do gesto<sup>6</sup>. No entanto, em virtude da especificidade do objeto de pesquisa e do lócus de observação, considerar somente procedimentos de observação tradicionalmente ligados à dança, como os recursos da análise de movimento de Laban, por exemplo, não nos pareceu suficiente, mas complementar.

---

<sup>3</sup> No estudo, nos limitamos ao pensamento das sociologias do corpo com ênfase no pensamento de Bourdieu. Neste artigo, não nos aprofundamos em aspectos culturais e de gosto em termos de América Latina, o que poderia ser feito através de Canclini (2013), por exemplo; nem nos aprofundamos em aspectos relativos ao papel das culturas de massa e à juventude. Embora sejam essas questões pertinentes, não couberam no recorte da pesquisa – ver Chultz (2016).

<sup>4</sup> Como veremos, as discussões disparadas a seguir estão articuladas ao estudo intitulado *Coreografando em Larga Escala: corpo social, corpo dançante* (CHULTZ, 2016), orientado pela Professora Dr.<sup>a</sup> Suzane Weber da Silva. No artigo aparecerá o uso da primeira pessoa do plural, para enfatizar as reflexões conjuntas entre orientadora e orientanda, e também o uso da primeira pessoa do singular, para indicar ações realizadas por mim, Gabriela, enquanto estudante de Mestrado, naquele momento, e autora da pesquisa. Para ver imagens da criação, consultar o link [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_Lt-S-0d8o&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=c_Lt-S-0d8o&t=19s).

<sup>5</sup> Gostaria de agradecer à equipe de trabalho envolvida no projeto, alguns sendo membros do Grupo My House: Marco Rodrigues, Jean Guerra, Jackson Brum, B-boy Julinho R.C e Aluísio Azevedo, todos bailarinos e educadores fortemente engajados com diversos aspectos da cultura de arte urbana.

<sup>6</sup> Embora eu utilize aspectos da sociologia para um suporte reflexivo, meu *background* de pesquisadora e dançarina observadora foram fundamentais na coleta e análise de campo. A escolha pelo gesto revela um pertencimento que se identifica ao universo da dança.

Percebemos, assim, que criações como *Coreografando em Larga Escala* suscitariam procedimentos de análise do gesto muito específicos, buscando ler o gesto social e propô-lo, progressivamente e criativamente, como dançante. Propomos, portanto, duas leituras, duas categorias de análises: a primeira advinda da pesquisa de campo, análise dos corpos e dos gestos sociais dos alunos; a segunda advinda da própria coreografia criada, análise de corpos e gestos dançantes. São sobre essas duas etapas que iremos escrever e refletir a seguir.

### Do Colégio ao gesto

A pesquisa de que trata este artigo traz aspectos da etnografia enquanto metodologia e, também, faz uso da fotoetnografia (ACHUTTI, 1997)<sup>7</sup> como etapa dos procedimentos de criação coreográfica, de captura de gestos, no sentido de que os métodos e resultados advindos desse recorte podem ser utilizados de forma artística e reflexiva (tanto no processo de criação quanto na análise posterior). Irei me deter sobre esse procedimento para explicar como se deu a primeira análise do gesto nessa investigação, em diálogo com certos conceitos de Bourdieu.

Além das noções básicas da fotografia – sensibilidade do filme ou ISO, quantidade de luz (abertura do diafragma), tempo de exposição (velocidade do obturador) –, outras noções acompanharam as escolhas fotográficas, e são certamente reflexos das minhas aptidões enquanto bailarina e coreógrafa do projeto em questão, realizando recortes, projetando focos, capturando gestos e, por fim, organizando as imagens na forma de fotonarrativa ou, como também poderia chamar, de fotocoreografia.

Por meio das minhas fotografias, registradas no trabalho de ir a campo, contextualizei um terreno de pesquisa específico, o Colégio Estadual Júlio de Castilhos. O gestual trabalhado na coreografia foi, nesse sentido, fruto das observações e fotografias do campo pesquisado, da minha presença constante dentro do Colégio, momento que antecedeu o processo de oficinas e criação com os alunos<sup>8</sup>. As fotografias do estudo, tiradas durante o segundo semestre do ano de 2014 no Colégio estão dispostas em meu trabalho de maneira lógica e agrupadas em três partes. Cada conjunto de fotografias organiza-se conforme um dos conceitos relacionais de Bourdieu, respectivamente: campo, capital e *habitus*. Mostrarei a seguir alguns exemplos de fotografias, ainda que fora do contexto de fotonarrativa, e suas articulações conceituais.

---

<sup>7</sup> O estudo citado demonstra inspiração pela proposição do fotógrafo Eduardo Achutti, que, ao explorar narrativas fotográficas contextualizadas por dados culturais, forja tal conceito. Em seus estudos Achutti (1997, 2002) constrói uma longa sequência de fotografias, compondo uma ideia de texto visual, de valia igual ou superior ao texto escrito, para retratar os campos de pesquisa – *Vila Dique* para a pesquisa de Mestrado, e a *Bibliothèque Nationale de France* para o Doutorado –, fazendo transcender o que se entende por antropologia visual. Elaboro uma estrutura semelhante em meu Memorial reflexivo-crítico de criação de Mestrado. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/140952>

<sup>8</sup> Processo detalhado no referente Memorial reflexivo-crítico de criação de Mestrado e registrado em partes através do documentário: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_Lt-S-0d8o&index=1&list=PLJrZ-dRbkLSMfRO7LyWuzompU2UZf3Eq&t=18s](https://www.youtube.com/watch?v=c_Lt-S-0d8o&index=1&list=PLJrZ-dRbkLSMfRO7LyWuzompU2UZf3Eq&t=18s)



Fig.1. CAMPO: um espaço com suas próprias regras e interesses. Arquivo de Gabriela Chultz.

Dentre as reflexões sobre as poéticas presentes em minha proposta coreográfica, comento a relação entre espaço social, contexto e criação artística atravessada pelo conceito de campo, proposto por Bourdieu (1983). Tomei, assim, o Colégio enquanto campo, como um determinado espaço social e microcosmo escolar, tendo aqui nesse exemplo uma pequena mostra a escola pública de segundo grau. O ato de observar os alunos, para os objetivos artísticos, esteve condicionado a esse espaço de análise, às relações que ali se estabeleceram e aos gestos extraídos daquele terreno.

A noção de campo que nos propõe Bourdieu (1983) refere-se a uma diversidade de microcosmos de vida social que se tornou progressivamente autônoma através de um longo processo de modernização. Para o autor, a sociedade moderna construiu um longo processo de discriminação de inúmeros campos, o que resulta em uma estratificação de atividades e interesses. Cada campo possui uma autonomia relativa e reflete valores, interesses e regras próprias. A dança, enquanto atividade e prática, situa-se no campo das artes. E pensando em suas especificidades dentro das artes, podemos vislumbrar o campo da dança, no qual atuam diferentes forças e tensões de legitimação e visibilidade dentro e fora do campo de pertencimento. Diferentemente do esporte, em que as regras devem ser claras e previamente ditadas, Bourdieu (1988) apresenta o campo social como um jogo de forças entre dominantes

e dominados segundo regras práticas e dinâmicas. Como exemplos, temos o campo literário, o político, o religioso, o artístico, o universitário, o escolar, entre outros.

O gestual trabalhado pela coreografia foi justamente o gesto cotidiano marcado pelo contexto histórico-territorial, que se conecta ao campo onde está inserida a escola pública no Brasil. Para tanto, levei em consideração, para a criação coreográfica, particularidades como o tipo de instituição (pública, escolar), a localidade (Brasil, América Latina, Rio Grande do Sul, Centro de Porto Alegre), a comunidade (jovens estudantes de 15 a 18 anos e de classe social baixa) e questões históricas (da instituição em relação à cidade). Peculiaridades arquitetônicas<sup>9</sup> também foram levadas em conta, já que são significativas para compreender o contexto histórico e de resistência política do Colégio, além de servir como cenário da intervenção dançante.

Para além da concepção coreográfica, as informações sobre o espaço tornaram-se parte dos processos administrativos e criativos do estudo, das estratégias de ação, criando mecanismos relacionais. Estar presente na escola e compreender as regras internas desse espaço social oportunizou-me o *ticket* de entrada enquanto artista e pesquisadora dentro desse terreno de pesquisa. O fato de não estar associada como professora da escola, e sim como alguém que está realizando uma pesquisa própria e ligada à Universidade, foi, ao mesmo tempo, um desafio e uma conquista.



Fig.2. CAPITAL: corpo em acumulação. Arquivo de Gabriela Chultz.

<sup>9</sup> O Colégio Estadual Júlio de Castilhos está localizado em uma grande avenida no centro de Porto Alegre (Av. Bento Gonçalves), e sua arquitetura é composta por grandes janelas, que sempre permitiram ver e ser visto.

A minha longa estada enquanto pesquisadora nesse espaço social foi um modo de compreender as regras internas desse microcosmo escolar secundarista e parte dos interesses culturais, sociais, identitários e, de algum modo, artísticos desses estudantes – interesses que, de modo geral, são pouco valorizados, sobretudo nesse último aspecto, associados à arte. Além disso, estávamos no primeiro semestre do ano de 2013, um pouco antes da grande combustão de manifestações estudantis que começaram em Porto Alegre, associadas inicialmente ao aumento do preço da tarifa dos ônibus, e logo se multiplicaram por todo o país, vinculadas a movimentos sociais.

Bourdieu (1986), expandindo a noção de capital econômico, associado à posse de riquezas materiais e financeiras, cria outros valores que estabelecem e formam relações sociais importantes e dinâmicas na sociedade. Desse modo, o autor aponta outros capitais que serão mais ou menos relevantes para a inserção de indivíduos em determinados campos. Como exemplo, tem-se o domínio do saber, da cultura, da retórica: capital adquirido, que se apresenta “em estado incorporado”. Segundo Silva (2009: 1), o campo da dança contemporânea, em relação às artes como um todo, configura-se como um microcosmo social artístico e irá absorver certos valores, sobretudo em relação ao corpo, reforçando modelos legítimos (produto do social) ou, em oposição, propondo outros modelos menos reconhecidos ou menos padronizados. Nessa perspectiva, assume-se que um dos capitais mais valorizados na dança é o corporal, evidenciado na pesquisa em questão através de uma criação coreográfica com ênfase no gesto social.

Para a elaboração coreográfica, foram notados os pertencimentos visíveis e valorizados por meio do corpo: um corpo que não está no palco, mas mostra-se todos os dias. Sua performance é a do dia a dia. Ao pensar que, assim como o capital econômico acumula bens financeiros, o capital cultural também acumula certos bens, como títulos acadêmicos, por exemplo; no caso do capital social, temos o conjunto de relações sociais e amizades. Quanto ao capital corporal, pergunta-se quais seriam seus bens acumulados, já que sua compreensão é relativa e, como propõe Silva (2009: 4), acumula aspectos específicos que adquirem valor em determinado tempo e espaço.

Para meus objetivos de pesquisa e de criação, compreender o capital corporal foi como olhar os retratos posados dos alunos, presentes na fotonarrativa. Ao realizar uma espécie de fotoentrevista<sup>10</sup>, foi possível verificar características como dimensões, forma, aparência dos corpos, além de notar a incorporação de certas práticas corporais, fossem elas artísticas, esportivas ou escolhas estéticas. A incorporação de certos valores da Cultura *Hip Hop* e também da cultura *Pop* são igualmente evidentes nas fotografias. O capital corporal foi um conceito analisado de forma singular em cada aluno, reforçando que o ambiente do colégio propunha uma amostra diversa de corpos e identidades e, contraditoriamente, também uma unidade em termos de idade e classe social dos estudantes.

---

<sup>10</sup> A fotoentrevista é uma técnica que implica usar, em visitas sucessivas, as fotografias já tiradas como meio de propor e/ou balizar novas entrevistas e, com isso, ao mesmo tempo em que se vai aprofundando o trabalho, vai-se fazendo a restituição dos dados. (ACHUTTI, 2004 : 287)

Assim, foi possível descrever características predominantes e coletivas de acordo com as finalidades da investigação: todos jovens, entre 15 e 18 anos; tatuagens, *piercings*, bonés, camisetas de bandas, de times de basquete, ou com frases em inglês. Tais características são exemplos de escolhas relativas à identidade e a pertencimentos sociais. Alunos negros, e por vezes negros e gays, destacavam-se como representantes de grupos dentro da escola, o que lhes conferia uma espécie de popularidade, poder e referência. De forma representativa, os alunos nunca haviam experimentado uma aula de dança e tampouco desenvolviam práticas corporais artísticas ou esportivas no momento, embora demonstrassem grande interesse.

Por outro lado, a pesquisa localizou uma pequena parcela de alunos que tinham contato com algum segmento das danças urbanas. Esses alunos participaram das oficinas e representaram um estímulo ao grande grupo, já que se prontificaram em demonstrar alguns passos e ajudar os demais colegas. Por fim, os esforços investigativos centraram-se em inventar conexões, tais como a forma de andar e a postura corporal, a atitude e modo de ser relacionado ao modo de dançar. Nesse primeiro momento, já foi possível capturar certo gestual específico, certas preferências de vestimenta e outras singularidades que compuseram um discurso de corpo social e, ao mesmo tempo, de corpo dançante. Ou seja, havia ali um exemplo de capital corporal dançante, capital específico ao campo dança no viés do *hip hop*.



Fig. 3. *HABITUS*: princípio gerador de tendência e de práticas distintas. Arquivo de Gabriela Chultz.

A noção de *habitus* refere-se à incorporação de determinada estrutura social (BOURDIEU, 2011), fazendo-se presente no corpo e através de escolhas coletivas. É relevante para a investigação a elucidação de que o *habitus* configura-se como um sistema permeável, um produto de uma história que pode guardar relação de mão dupla. O indivíduo é produto do social, do coletivo, ao mesmo tempo em que é capaz de se colocar como produtor de valores.

No entanto, de modo geral e na perspectiva de Bourdieu, o indivíduo é parte do coletivo, parte da orquestra, mas de “uma orquestração sem maestro” (BOURDIEU, 2011).

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condição de existência produzem os *habitus*, sistemas de disposições duráveis e transponíveis. Funcionam como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas para seus propósitos sem assumir o alvo consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias à realização, objetivamente “regradas” e “reguladas” sem ser de forma alguma o produto de obediência às regras, e, sendo ao mesmo tempo, coletivamente orquestrada sem ser o produto da ação organizadora de um maestro. (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2003: 49, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Na pesquisa em destaque, mobilizamos o conceito de *habitus* enquanto princípio gerador das práticas distintas e distintivas do meio investigado, princípio esse que sugere como um grupo de pessoas pensa, age e sente em possível consenso geral. O *habitus* é, em grande medida, coletivo, e está presente no corpo e na ação, sendo perceptível sua participação na criação dos gestos e dos corpos dançantes do trabalho *Coreografando em Larga Escala*.

Compreender o *habitus* é compreender a dinâmica de um grupo e, para ser parte dele, considera-se primordial o conhecimento das regras e práticas que o regem, tendo como fundo a classe social. Além disso, a mobilização desse conceito na criação em questão estaria fortemente associada às descobertas, às estratégias e aos métodos específicos para atuar no local. Assim como os bailarinos desenvolvem certos *habitus* no microcosmo da dança (SILVA, 2010), estudei a hipótese de que os alunos desenvolveriam também os seus nesse espaço escolar secundarista. Esse desenho de *habitus* se revelaria em um somatório de características, tais como classe social, geração, condições de existência no espaço escolar, momento histórico e político atual, bem como suas posturas e ideias políticas<sup>12</sup>. Pensar o *habitus* dos alunos indica que ele é socialmente orientado pelos gostos e hábitos decorrentes das experiências incorporadas no ambiente do Colégio, já que muitos estudantes relataram o fato de o *Julinho*, apelido carinhoso do Colégio, ser um espaço de aprendizado social e político, e as fotos do estudo revelam esses aspectos através da postura e da atitude dos alunos.

Dando atenção à coreografia, a atitude despojada, o modo questionador e forte com que os alunos engajaram-se no projeto foi incentivado pelos movimentos do *Hip Hop*. Não foi difícil notar uma identificação de certos *habitus* da Cultura *Hip Hop* com os *habitus* dos alunos do

---

<sup>11</sup> « Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de dispositions durables et transposables>> fonctionnant comme <<principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre». (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2003:49).

<sup>12</sup> Lembrando que o estudo foi realizado em um contexto social e político com reflexos e desenvolvimentos do “Junho de 2013”, data marcada por uma série de protestos ocorridos no Brasil, os quais iniciaram na cidade de Porto Alegre, contra o aumento das passagens de ônibus do município. Essas manifestações populares seguiram reivindicando melhorias em diversos setores do governo federal e reunindo milhares de pessoas nas ruas de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Fortaleza, Salvador, Belo Horizonte e outras cidades. Mais especificamente, o dia 17 (segunda-feira) de junho de 2013, tem sido lembrado como um marco histórico, início das manifestações, para jornalistas e historiadores, o que pode ser verificado em livros de história recentemente publicados e pesquisas na internet.



Julinho. Ainda que essa identificação possa ser em parte uma reprodução de gostos e valores advindos da cultura de massa, absorvidos, sobretudo, pela comunidade jovem, eu diria que certos *habitus* da Cultura *Hip Hop* e dos alunos do Julinho estão permeados por práticas que indicam um *habitus* que é, em grande parte, de classe.

O conjunto de gostos, de esquemas de percepção, de pensamento e de ações é função do *habitus* de classe. Podemos pensar, por exemplo, nos bairros das cidades brasileiras. Quais as práticas de dança desenvolvidas pelas crianças nos estúdios e nas escolas de dança dos bairros nobres, e quais as práticas de dança que são privilegiadas nos bairros menos favorecidos? Os resultados dessas práticas são construídos pelas possibilidades e pelas imposições da cada classe social. É claro que esses limites são permeáveis, mas de modo geral o corpo dançante traz em si o pertencimento de classe do qual ele faz parte. O *habitus* de classe é uma forma de incorporação da condição de classe e das condições que ela impõe. (SILVA, 2009:2)

Marco Rodrigues<sup>13</sup>, experiente dançarino das danças urbanas, descreve uma situação a ser imaginada, como um esboço de *habitus* das danças urbanas, e especialmente do *Hip Hop*:

Imagine pessoas realizando movimentos, bem sincronizados, rodopiando no chão, ora sob as costas, ombros e ora sob a cabeça ou mãos, parecendo um pião; movimentos de braços que simulam uma ondulação ou como se estivessem recebendo uma descarga elétrica; seguido por uma música com uma batida repetitiva e marcante em uma dança que prioriza a improvisação e a espontaneidade. Vestem calças largas, camisetas compridas, bonés e possuem um ar despojado, em uma postura relaxada, cheia de estilo. Provavelmente, é a arte da Dança de Rua mostrando todo o seu dinamismo em uma pista de dança, ou em alguma esquina, ou em uma sala de aula, ou em uma roda ou batalha. (RODRIGUES, 2006: 10).

Rodrigues (2006) ressalta que as danças urbanas, nascidas na periferia de Nova Iorque, em bairros predominantemente negros, espalharam-se compartilhando a mesma maneira de vestir (roupas largas, tênis, bonés, colares), as mesmas gírias e posturas corporais e gestuais no mundo todo, tornando-se “não só um estilo de dança, como também um modo de viver” (RODRIGUES, 2006: 10). Assim, nesse estilo de dança, faz-se viva a citação de Silva “o corpo dançante traz em si o pertencimento de classe do qual ele faz parte” (2009: 2). No Julinho, encontramos uma parcela que representa esse perfil conforme notas do estudo que estão em consonância com as fotos vistas anteriormente, as notas abaixo estão em diálogo com a citação anterior:

*Naquele final de 2014, os alunos pareciam já terem incorporado as regras de funcionamento do colégio a ponto de subvertê-las. De jeito despojado, a preferência era por ficar ao ar livre, no pátio com os colegas, ou nas grandes sacadas que avistam o movimento da Avenida Bento Gonçalves. Falavam de política, de Brasil, de América Latina e liberação da maconha. Roupas irreverentes e adornos corporais cumpriam muito bem o papel de mostrar como gostariam de serem vistos. Dentro de um mês, uma aluna troca a cor dos seus cabelos três vezes: amarelo, roxo e preto. Nos fones de ouvido, Rap, Hip Hop, Funk estavam sempre sintonizados (CHULTZ, 2016).*

---

<sup>13</sup> Marco Rodrigues, dançarino, coreógrafo e diretor do Grupo My House, participou ativamente do projeto *Coreografando em Larga Escala* através das oficinas.

### Do gesto à coreografia

A prática coreográfica dentro do projeto e sua decorrente análise ocuparam-se primordialmente com as ressonâncias culturais e sociais que os movimentos dançantes evocaram mais do que idealizar uma execução técnica. Na pesquisa em pauta, elegi alguns critérios de análise a serem considerados. Considerei a análise a partir de algumas classificações propostas pelo método de Rudolf Laban (1978), pois entendo que colabora para a compreensão dos padrões de movimentos de determinada prática dançante e das escolhas coreográficas. Porém, empenhei-me principalmente em gerar análises próprias ao contexto em questão, a fim de que seja manifestado o sentido metafórico de movimento e de gesto, retomando as percepções que podemos ter ao olhar as fotografias.

Para adentrar em alguns aspectos da análise de movimentos a partir de Laban, observei os fatores espaço, tempo, peso e fluência. Na realidade, esses são elementos que podem ser avaliados de forma conjunta e que nos informariam as qualidades de *esforço* do movimento (MIRANDA, 2008: 20) conforme as Categorias de Análise de Movimento Laban: *Corpo-Esforço-Forma-Espaço* (Body, Effort, Shape and Space – BESS). Resumidamente, propus a relação de que a qualidade do esforço aponta de forma clara a utilização fragmentada do corpo (acionando diferentes articulações de forma isolada e simultânea), que está situada em um espaço amplo (*kinesferas* pessoais bem aproveitadas em suas tensões transversais) e que confere formas plásticas que se alteram em volumes e extensões, bem de acordo com o que a dança *Hip Hop* propõe.

No objetivo de buscar no gesto a expressão máxima de rastros políticos e tentando criar meios próprios de análise, a pesquisa guiou-se pelas ideias de Susan Foster (2003: 397). De forma resumida, saliento os seguintes pontos a serem considerados por Foster: a análise sobre o papel desenvolvido pelos corpos, suas ações, o que reivindicam, tornando viável a tradução desses significados em palavras; a compreensão dos detalhes do cotidiano e o contexto específico a que o movimento se reporta; a percepção sobre o impacto do coletivo de corpos, das manifestações massivas, e da coreografia enquanto tática organizadora e mobilizadora; a observação das relações que se estabelecem com aqueles que observam tais ações.

Examinando tais aspectos, visualizamos gestos que expressam força e resistência em resposta às condições de vulnerabilidade política e social, e também em direção aos desejos pessoais dos alunos: punhos fechados, marchas coletivas, agrupamentos no espaço. Nessa concepção coreográfica, importou salientar certa teorização corporal – ligada às questões étnicas, de contexto social, de identidade, de gênero, de classe ou sexuais, expressadas pelo gesto. *Qual gesto constrói que corpo?* – pergunta-se Roquet (2011: 13), chamando a atenção de como nenhum gesto pode ser dissociado do seu contexto. Localizo ainda outros gestos que estiveram presentes, nas fotografias e na coreografia, e que se reportam respectivamente à liberdade de expressão (mãos na boca e, em seguida, um grito coletivo); à subversão (gesto de fumar); à jogabilidade jovem e afetiva (estimulando o correr, o abraçar, o carregar no colo por alguns instantes), ao comportamento dos jovens ao serem observados, em seus estados de performance (gestos espontâneos de se “arrumar” – roupa, cabelo – que acompanham suas preparações antes de começarem a coreografia), entre outras características que integram as atitudes do espaço social.

Do Colégio ao gesto e do gesto à coreografia, a fotoetnografia e os conceitos de Bourdieu significaram procedimentos de criação, de análise e de reflexão, por vezes, amalgamados. Juntos, compuseram uma proposta inventiva de composição coreográfica com não bailarinos, a qual se propôs tomar o gesto social (da escola) como traço principal, político e dançante, em direção à justaposição dos conceitos *corpo social* e *corpo dançante*, sugerida por Silva e por mim. A escolha de procedimentos também se verificou apropriada à questão poética: o corpo dançante dentro do segmento das danças urbanas é naturalmente inspirado pelo corpo social, sendo esse o principal discurso a ser dançado, o que esteve em pleno acordo com a proposta coreográfica.

Esboçar um *habitus* do *hip hop* em uma criação no ambiente escolar secundarista e propor uma coreografia em uníssono, e em larga escala, indicou, dentro de ambos os casos, escolhas aparentemente contraditórias: encontrar caminhos e sentido entre o coletivo e a individualidade. No entanto, foram essas as escolhas que permitiram o desafio *reflexivo*, com os conceitos escolhidos, e *político*, de compartilhamento de gestos e de movimentos, juntos em orquestra e, ao mesmo tempo, cada um a seu momento, a sua maneira. O impulso de ser no coletivo esteve conectado a certa resistência política, eco de um emblemático momento brasileiro com grande representação de uma juventude contestadora, que perdura e só aumenta, e que, ao mesmo tempo, faz eco com a história da própria escola.

#### **Rap Julinho Meu Lugar<sup>14</sup>**

Ah, é o Julinho mano.

Muitas histórias

Muitas vitórias

Vamo lá!

Pode crê, eu vou te contar uma história

114 anos o Julinho criando glórias

Formando cidadãos se importando com um futuro bom

Pra todos brasileiros, meu irmão

Mas essa letra é bem pensada

Bem bolada

O Julinho toca o coração da rapaziada

É, é isso aí, vamo lá

**Julinho, meu lugar de paz e amor**

**É lá que encontrei minha paz interior**

114 anos formando cidadãos

Mas, claro, toda história boa tem algum vilão

Memórias positivas, memórias negativas

Sempre formando gente pro desafio da vida

Se liga, mano! Com fé e esperança vamos lá

Quem sabe algum dia o estudo a sua estrela faz brilhar

---

<sup>14</sup> Criação de rap colaborativa entre alunos da escola mediados por mim. O rap foi apresentado como parte da performance coreográfica, antecedendo a coreografia.

## Referências

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial: Palmarinca, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Tomo Editorial, Editora da UFRGS, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The forms of capital*. In Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education. New York: Greenwood, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papyrus, 2011.
- CHAUVIRÉ, Christiane; FONTAINE, Olivier. *Le vocabulaire de Bourdieu*. Paris: Ellipses, 2003.
- CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. *Coreografando em Larga Escala: corpo social, corpo dançante*. Porto Alegre, 2016. Memorial reflexivo-crítico de criação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/140952>. Acesso em: 06 de fev. 2017.
- FOSTER, Susan Leigh. *Choreographies of Protest*. Theatre Journal, Vol. 55, nº 3, p. 395-412, out 2003.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- RODRIGUES, Marco Aurélio Júlio. *Uma proposta metodológica para a dança de rua*. Trabalho de conclusão de curso de Pós-Graduação em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. (2006).
- ROQUET, Christine. *Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo*. O Percevejo online, Rio de Janeiro, Dossiê Corpo Cênico – linguagens e pedagogias, vol. 3, nº 1, PPGAC/UNIRIO, 2011.
- SILVA, Suzane Weber. *Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea*. Porto Alegre: 2009
- \_\_\_\_\_. *The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa*. Porto Alegre: 2010.

*Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em novembro de 2017.*