

Rafael Guarato*

Os Conceitos de “*Dança de rua*” e “*Danças Urbanas*” e como eles nos *Ajudam a Entender um Pouco mais Sobre Colonialidade (Parte II)*

The Concepts of “*Dança de Rua*” and “*Danças Urbanas*” and how they *Help us to Understand a Little more About Coloniality (Part II)*

RESUMO

Este texto constitui a segunda parte do esforço em explicar o conceito de dança de rua e suas especificidades em relação à noção de danças urbanas. O propósito consiste em evidenciar como operam formas de colonialidade em dança através da migração entre termos, processo acompanhado de tensões e conflitos que envolvem o processo de feitura da cultura de dançar não desvincilhada das pessoas que dançam, seus valores, comportamentos e conhecimentos.

Palavras chave: dança de rua, danças urbanas, colonialidade, georeferência, abandono.

ABSTRACT

This text constitutes the second part of the effort to explain the concept of street dance and its specificities in relation to the notion of urban dances. The purpose is to show how forms of coloniality in dance operate through the migration between terms, a process accompanied by tensions and conflicts that involve the process of making the culture of dancing not detached from the people who dance, their values, behaviors and knowledge.

Key-word: street dance, urban dance, coloniality, georeference, abandonment.

Continuando...

“Santo de casa não faz milagre” ou a sutileza do poder da colonialidade visto a partir da periferia da periferia do sul do sul global.

No Brasil existe um ditado popular muito conhecido e utilizado que versa: “santo de casa não faz milagre”. Essa expressão é aplicada em situações que descrevem a valoração de pessoas (geralmente distantes) como superiores – mas também é aplicado a ofícios, obras, produtos, serviços, saberes, conselhos – em detrimento de pessoas próximas. De acordo com o ditado, o milagre é sempre realizado por alguém distante, fora do ambiente acolhedor metaforizado como “casa”. Aparentemente desprovido de conteúdo político, esse ditado nos revela e nos faz reforçar cotidianamente, um modo de existir que tende a desvalorizar o que está próximo e familiar: os pensamentos com os quais convivo cotidianamente, a rua que habito, a cidade onde moro ou o país em que vivo. E, ao mesmo tempo dessa desvalorização do próximo, ocorre proporcionalmente a valoração fetichizada de outros pensamentos, outras ruas, outras cidades e outros países.

Mas não são quaisquer pensamentos, ruas, cidades ou países que promovem essa sedução. Essa “valoração fetichizada de outros” ocorre segundo as premissas daquilo que o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992) chamou de colonialidade do poder, que são as maneiras pelas quais se articulou e estruturou, ao longo dos últimos cinco séculos, o poder do saber ocidental, como ferramenta para servir à dominação global. Tal poder, seguindo o raciocínio de Quijano, criou lugares autorizados e reconhecidos como emissores de conhecimento e a negação desse reconhecimento a outras pessoas.

Porém, Quijano (1992, p. 12) confere especificidades ao modo de reconhecer e exercer a desvalorização promovida por essa colonialidade do poder, para o autor “(...) la estructura colonial de poder produjo las

discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como ‘raciales’, ‘étnicas’, ‘antropológicas’ o ‘nacionales’, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas.” Por esses aspectos é reconhecível que no presente, a maioria das comunidades/nações exploradas permanecem sendo as que sofreram o processo de colonização.

As premissas de Aníbal Quijano se fizeram consenso na formação do grupo de pesquisadores(as) intitulado *Modernidad/Colonialidad*ⁱ, que, ao longo das últimas duas décadas e meia, anunciam a necessidade política e epistemológica de praticarmos processos decoloniais, tendo em vista que os efeitos da colonização permanecem atuantes em nossos modos de sentir, agir e pensar, sendo essa permanência denominada como colonialidade.ⁱⁱ Portanto, os esforços teórico/práticos que recebem o rótulo de “decoloniais”, possuem como característica geral, a crítica às relações intersubjetivas que interferem e por vezes moldam o trabalho, a autoridade e o conhecimento, conectados a descrições sobre o mercado capitalista global e à discussão de raça/etnia. Dada essa configuração, o eixo dos debates decoloniais tem como pressuposto elementar a demonstração de que a colonialidade articula um discurso de raça e controle do trabalho (MALDONADO-TORRES, 2007).

E na articulação entre raça e controle do trabalho, a América-latina funcionou como primeiro modelo para o padrão de domínio internacional atual. O estabelecimento das diferenças entre conquistadores e conquistados pautado na ideia de raça, serviu de parâmetro para justificativas amparadas em explicações de ordem estritamente biológica, mas que serviram para separar etnias no binômio superioridade/inferioridade. A América-latina foi o protótipo capaz de servir para aplicar o europeu (e, posteriormente, o homem branco, heterossexual e religioso cristão estadunidense) como superior e o resto como inferior. Esse “resto” recebeu ao longo dos séculos, rótulos raciais identitários como: mestiço, mulato, moreno, negro, índios que foram associados a hierarquias, lugares e papéis sociais. Deste modo, a invenção da ideia de que existem raças e de uma nova forma de tratamento de superioridade e

inferioridade alicerçado na classificação de fenótipos, surgiram com o processo de colonização que fez da América-latina seu primeiro local de implementação.

Essa dominação pautada no racismo – também no gênero e, em classe social – se fez/faz como uma dominação que é simultaneamente material e intersubjetiva, ou seja, a colonialidade exerce seu poder por meio do controle das subjetividades (QUIJANO, 2000), que ficou conhecido como eurocentrismo e compreende processos sutis que consistem em impor às comunidades que viveram o processo colonial, um anseio e desejo em si ver como o dominador, ou, na medida do possível, em si parecer com ele. Esse processo encobre, silencia, esquece, invisibiliza, abandona a possibilidade de outras perspectivas autônomas de existência. É nesse sentido que “Santo de casa não faz milagre”.

Nos estudos de dança que se dedicam às análises historiográficas, a pesquisadora Emily Wilcox (2018), que pesquisa dança e as relações sociais na China, chamou a atenção para a importância do lugar quando estudamos dança em relações transnacionais. Também a francesa historiadora da dança Isabelle Launay (2017) realizou importantes denúncias ao caráter discriminatório e racista que a dança historicamente compreendida como arte, fez uso para se solidificar ao longo dos séculos. Na América Latina, merecem destaques os esforços iniciais da teórica da dança Susana Tambutti (2013 e 2018) em localizar os efeitos colonizatórios que a dança exerce no imaginário, na escrita e na história da dança cênica na Argentina. Nesse mesmo país, a historiadora da dança Eugenia Cadús (2019, p. 147) tem se empenhado em oferecer textos dedicados à aproximação entre historiografar dança e o pensamento decolonial, nos advertindo que “(...) este cambio debe ser epistemológico y no meramente de enunciación.” Todos esses estudos nos demonstram que devemos estar atentos às tentativas de universalizar a dança, pois são plataformas de controle e perpetuam concepções que ocultam o domínio eurocêntrico e/ou estadunidense.

Entretanto, as investigações mencionadas se encontram preocupadas com a dança adjetivada como “cênica” ou “arte”. Assim como, a matriz do pensamento decolonial trata de relações internacionalizadas e supostamente

estanques, nas quais, o mal é facilmente identificável: possui cor branca, sexualidade heteronormativa, exercido pelo gênero masculino, religiosidade de matriz cristã e advindo de lugares específicos, preferencialmente do amplo território geográfico generalizado como Europa e/ou dos Estados Unidos. Contudo, como conseguiremos diagnosticar a colonialidade para colocarmos em prática fazeres e políticas decoloniais em situações em que não é possível reconhecer a colonialidade do poder identificada e diagnosticável como pressupõe o grupo *Colonialidad/Modernidad*? Outro problema que emerge dessa mesma preocupação é salientado pela teórica cultural francesa erradicada no Chile, Nelly Richard (1993, p. 212), de como evitar “(...) la esencialización de sí mismo como el Otro de la colonización a la que recuer el sujeto colonizado en una pose invertidas, su búsqueda esencialista de una identidad profunda y verdadera (auténtica) sellada por un mito de origen(...)”?

Essas questões são apresentadas não com o intuito de desqualificar os debates realizados pela perspectiva decolonial, mas de advertir que a estrutura explicativa ofertada pelo grupo *Modernidad/Colonialidad*, ao propor uma teoria para ser aplicada em toda América Latina, se pressupõe como portadora de uma elasticidade intercontinental. Portanto, temos de nos perguntar: até que ponto o debate decolonial ajuda a entender a dança de rua/danças urbanas? Quais dos seus argumentos são válidos quando postos à prova com a empiria local? Levando em consideração que se trata de danças realizadas majoritariamente por pessoas afrodescendentes, estando estas ocupando o lugar de protagonistas, é possível pensar relações de colonialidade fora do binarismo étnico?

O pressuposto que alicerça meu pensamento, parte do princípio de que as violências e processos de domínio e subordinação apresentam aspectos mais sutis do que os previstos pelos teóricos do grupo *Modernidad/Colonialidad*. O exercício da colonialidade do poder não se encontra disposta somente em lugares identificáveis ao primeiro olhar – e reconheço que na maioria dos casos, o primeiro olhar permanece sendo suficiente para o diagnóstico. O que a

mudança de dança de rua para danças urbanas e a crítica ao termo “urban” nos evidencia, é que *as pessoas performam a colonialidade*. Isso nos ajuda a compreender que a permanência da colonialidade é muito mais complexa do que supõe o movimento *Colonialidad/Modernidad* e suas análises estruturais. Assim como nos ajuda a explicar que, o combate à colonialidade tem se demonstrado pouco eficiente ao longo do último século nas américas, porque mesmo quando o opressor primário se esvai, mantemos relações de colonização entre nós mesmos. Num esforço permanente de distinção entre os iguais, quando estamos entre “iguais”, nos esforçamos em nos diferenciar, criar hierarquias, tensões, disputas; inventamos novas e alternativas hegemonias a partir de premissas que fazem uso da colonialidade.

Minha hipótese é que, tanto para a adesão ao termo danças urbanas em detrimento ao termo dança de rua, quanto ao recente debate envolvendo o termo “urban”, nos questiona sobre como é possível fazeres elaborados por afrodescendentes serem considerados mais importantes que outros fazeres afrodescendentes? As comunidades afro-diaspóricas estadunidenses e brasileiras lidam com condições que se assemelham devido às heranças do colonialismo. Mas, se ambos grupos étnicos são submetidos às mesmas condições de opressão e racismo, como é possível existir uma outra hierarquia não anunciada? E que hierarquia é essa e como ela se organiza? Para responder a essa pergunta é importante que façamos outra: quantos afrodescendentes brasileiros conhecemos e que são referências para afrodescendentes estadunidenses? Em estudos anteriores, aqui apresentado com maior frequência, encontramos entre as comunidades periféricas brasileiras uma predisposição em tratar personalidades, artistas, dançarinos afro-estadunidenses como a idealização de seus fazeres, vestimentas, gestos, gírias, músicas e danças. E o oposto dificilmente é encontrado.

Entretanto, segundo Maldonado-Torres (2007, p. 132), a raça é um dos definidores da “diferença colonial”:

Esto es, algunas identidades denotan superioridad sobre otras. Y tal grado de superioridad se justifica en relación con los grados de humanidad atribuidos a las identidades en cuestión. En

términos generales, entre más clara sea la piel de uno, más cerca se estará de representar el ideal de una humanidad completa.

Seguindo o pensamento de Maldonado-Torres, existe uma “atitude imperial” (2007, p. 135) que permite identificar e tornar dispensáveis os sujeitos coloniais. Ou seja, o colonizado quando racializado, passa a ser tratado como despossuído de humanização, instaurando uma diferença sub-ontológica (ou diferença ontológica colonial), que marca a diferença entre o ser e o que está abaixo do ser. Assim, o colonizado, quando racializado, torna-se não só utilizável, ele é dispensável. Entretanto, o estudo aqui apresentado nos demonstra a permanência de relações coloniais (o que vem dos Estados Unidos é sempre melhor do que fazemos aqui) que permanecem em pessoas de grupos étnicos historicamente segregados. Portanto, estamos lidando aqui com relações nas quais o aspecto da desumanização analisado por Maldonado-Torres desaparece, pois, um negro estadunidense não pode negar humanidade ao negro brasileiro, sob a ameaça de negar humanidade a si mesmo. No entanto, a colonialidade permanece e é operada pelo afrodescendente estadunidense sobre o afrodescendente brasileiro. Este é um humano, mas uma espécie de humano com menor importância, com menos habilidade, menos capacidade epistêmica, menos poder de irradiar e ressoar sua fala e seus saberes. A exceção é quando estes estão ancorados na mãe África (portanto, inerente também aos negros estadunidenses), como a religião de origem ioruba ou em questões raciais contra o inimigo comum que operam o racismo contra negros.

Deste modo, quando estão suspensas as questões culturais em relação à cultura de matriz africana ou questões sobre o racismo, existem outras diferenças, tensões, domínios estabelecidos entre pessoas negras no processo da diáspora africana. Portanto, a desvalorização do afrodescendente brasileiro pelo estadunidense e do afrodescendente brasileiro por outros afrodescendentes brasileiros, quando o comparam aos afrodescendentes estadunidenses, não se faz sobre a premissa do discurso

racial. Então, quais são as características existenciais ou imaginários simbólicos que permitem ao brasileiro se reconhecer com certa frequência como inferior? Reconhecer-se como inferior quer dizer reconhecer que possuem menos poder de si afirmarem como anunciadores de conhecimento, isto é, para efetivação desse poder entre grupos marginais, também são operados dinâmicas e imaginários simbólicos herdados da colonialidade, através de termos como autoria, herança, legado, fundamento, que geram uma espécie de endividamento histórico com conhecimentos advindos do norte global e permite o aparecimento de discursos coerentemente articulados e alicerçados na ideia de uma diferença natural entre sujeitos (mas não mais pautada na raça), mas na “geopolítica do conhecimento” (MIGNOLO, 2002), que instrumentaliza a existência de sentimentos de superioridade e inferioridade.

Também parte do grupo *Modernidad/Colonialidad*, o semiólogo argentino Walter Mignolo (2002) destacou a “geopolítica do conhecimento” como um dos elementos constituintes das diferenças coloniais. De acordo com Mignolo, a georeferencialidade dos locais de onde supostamente emanam o conhecimento, trouxe e reforçou uma poderosa herança imaginária: a de que o centro é geograficamente localizado, identificável e carregado de uma “identidade colonial”, tendo sido capaz de formatar sensibilidades. Deste modo, a localização de países europeus como França e Alemanha; da Rússia entre fins do século XIX e primeira metade do século XX; e dos Estados Unidos ao longo do século XX como geocentralidades do conhecimento em dança adjetivada como “cênica”, são exemplos de heranças coloniais georeferenciadas, pelas quais se faz presente a colonialidade do poder.

Seguindo o pensamento de Mignolo, podemos postular que é sintomático reconhecermos que, enquanto as danças eram nomeadas como dança de rua e seus fazeres eram reconhecidos por seus fazedores como conhecimento próprio, as cidades que eram destaques como centro de irradiação dessa forma de dança não foram Rio de Janeiro ou São Paulo. Cidades do interior, como Uberlândia e Santos, eram polos daquela dança,

bem como, a cidade de Curitiba. Com a mudança do termo dança de rua para danças urbanas, rapidamente a cidade de São Paulo assumiu o posto de referência, acionando o fluxo georeferenciado pela colonização segundo o qual, outros lugares somente passariam a ser referências quando demonstrassem terem contato com a cidade de São Paulo ou com cidades estadunidenses. Ou seja, as danças urbanas instauraram no Brasil o mesmo fluxo de onde emana e como escoar o conhecimento em dança, seguindo a plataforma história estabelecida pela colonização, da relação entre colônia e metrópole e entre o centro da colônia e a marcha para o interior do país. Nesse segundo modelo – diferente do primeiro – o interior do país somente pode ser reconhecido com “saber” quando demonstra capacidade de replicar os dizeres das capitais.

A diferença colonial é reconhecida nas possibilidades políticas dos locais de enunciação. Há uma diferença colonial entre os discursos da dança de rua (hibridizada num primeiro momento e depois colonizada pelos festivais) e das danças urbanas (colonizada pela cultura periférica estadunidense). Cada sociedade ou grupos sociais em seu tempo, inventam seus imaginários e seus mecanismos de hierarquia e justificativas para tais diferenças. O que estou propondo é que, após termos passado pelo processo colonial na condição de colonizados, as consequências desse processo interferem em como nos vemos e nos relacionamos com países, danças, pessoas e instituições que exerceram, exercem ou exercerão papéis de colonizadores - mesmo quando não se enunciam como tais -, resguardadas suas diferenças coloniais e imperiais; e que esse traço deixará marcas que serão também constituidoras das relações entre as pessoas do lugar, mesmo que pertencentes aos grupos étnicos, identidades de gênero ou classes sociais historicamente marginalizados.

De tudo isso, retiramos algumas lições:

1- Que a teoria decolonial ofertada pelo grupo *Modernidad/Colonialidad* opera por generalização na identificação dos partícipes, criando grupos macro, contribuindo para análise de hegemonias

dominantes e aqueles que sofreram com essas hegemonias dominantes em temporalidade de longa duração;

2 – Que nenhuma teoria dará conta da empiria que analisamos, e por isso, temos de estar atentos em reconhecer até que ponto, teorias gerais podem ser aplicadas em situações específicas;

3 – Os pressupostos decoloniais nos oferece uma perspectiva estruturante da qual, a princípio, nenhum de nós estamos isentos, mas caberá a cada um de nós reconhecermos quais são nossas diferenças coloniais para não recaímos em essencializações.

A intracolonialidade do poder e o quê as danças urbanas nos ensinam sobre isso

Indo em direção à etapa final deste texto, é importante retomarmos a reclamação de Marcelo Cirino de não ser esquecido, para que a dança de rua não seja esquecida. Mais importante do que entender as mudanças dos termos dança de rua para danças urbanas, me interessa demonstrar como são operacionalizadas as práticas que fazem com que alguns grupos de pessoas e suas danças sejam abandonados da história. A princípio, o próprio Frank Ejara (2020) nos oferece um exemplo:

(...) todo lugar que estava ‘dança de rua’ eu ia lá e apagava (...) as pessoas que estavam ao meu redor viram aquilo e começaram a usar também. E aí acabou chegando nos festivais. Não sei se foi por minha causa, se foi indireto, se foi direto (...) outra coisa importante: não era a minha intenção.ⁱⁱⁱ

Mesmo salientando não ter sido a intenção, Ejara nos deixa explícito o seu modo de operar, que consistia em “eu ia lá e apagava”. Ao invés de explicar que, aquilo que havia se convencido a ser tratado como dança de rua, em nosso país, era algo distinto das danças que Ejara possuía conhecimento. O dançarino atuou por substituição, sendo tal prática também exercida por outros dançarinos que se dedicavam a técnicas e estéticas

Rafael Guarato – Os conceitos de ‘dança de rua’ e ‘danças urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte II)
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

específicas e não se reconheciam na hibridação realizada pela dança de rua.

A pesquisadora Laís Torres (2015) ao conversar sobre o assunto das mudanças de termo com o dançarino de *popping* André Bomfim, conhecido na cena do hip hop como Jaspion, obteve a seguinte resposta:

[...] dança de rua que era o termo que o Dança de Rua do Brasil usava pra chamar aquilo que eles faziam que não era dança de rua, não era street dance, não era urban dance [...] então muitas academias até hoje [...] usam o termo street dance ou dança de rua pra designar o estilo que é 'faz qualquer coisa aí' [...] que não existe um padrão de movimentação [...]. (JASPION, Apud., TORRES, 2015, p. 34)

De um modo de saber específico de dançar, que assumiu características próprias nas periferias brasileiras, a dança de rua para ser apagada, precisou ser descredibilizada. E é isso que Jaspion (2015) tentou explicitar quando define os fazeres da dança de rua como “faz qualquer coisa aí”. O esforço em tratar fazedores de dança de rua como não sabedores, ignorantes e leigos, foi parte crucial para o advento do termo danças urbanas no Brasil. E o debate se concentrou em como no nosso país foram tratadas historicamente as informações de danças que surgiram em outro país, nos Estados Unidos. A dança de rua, em seu fazer, utilizava-se de movimentos, gestos, passos, vestimentas de diferentes danças como *jazz*, *funk*, *popping*, *locking*, *bboying*, *hip hop dance* dentre outras, sem se sentir obrigada a reproduzir na íntegra, as técnicas e estéticas específicas. E, por isso, elaborava resultados finais de dança diversos. Diferente disso, as danças urbanas compreendem que o modo de nos relacionarmos com as danças estadunidenses deve ser regida pela lógica da obediência, seguindo suas regras e relevando a importância das ideias de fundamento, legado e herança.

Por isso, Vanessa Garcia dos Santos (2016, p. 69), se sentiu a vontade para afirmar que o estabelecimento do termo dança de rua teria sido um equívoco histórico, pois “os praticantes não sabiam como nomear aquela nova forma de dançar que surgia”, atribuindo isso à “falta de informação” sobre o hip hop. Assim: “Apenas com o decorrer do tempo é que foi possível evidenciar esse erro e propagar a informação de maneira correta.”

(Idem, p. 70). Esse movimento também foi relatado pela pesquisadora Ana Cristina Ribeiro Silva (2014, p. 20):

Constatamos que, um mesmo movimento recebeu vários nomes de uma região para outra, até as informações começarem a serem disseminadas de uma forma mais precisa através do contato com pioneiros que os criaram por meio de cursos no Brasil e no exterior, pela internet e, a partir deste conhecimento seus praticantes puderam iniciar um processo de utilização dos nomes originais (em inglês) ao invés dos anteriormente designados.

Dentro das técnicas e estéticas agrupadas sobre o termo guarda-chuva de danças urbanas, o dançarino ou dançarina brasileira/o somente se destaca ou é reconhecido como um sabedor, quando se insere numa genealogia estadunidense da dança à qual se vincula. Foi assim que passaram a ser reconhecidos no Brasil, personalidades que emergiram como responsáveis por “trazer”^{iv} essas danças dos Estados Unidos para o Brasil, como uma espécie de transportadores do legítimo conhecimento que somente existe nos Estados Unidos. Deste modo, o que mudou da dança de rua para as danças urbanas, não foi necessariamente o que foi transmitido de heranças entre periferias estadunidenses e periferias brasileiras, mas uma mudança em como se recebe aquilo que é transmitido. Os adeptos das danças urbanas passaram a tratar as informações sobre dança e a controlar os modos possíveis de dançar, orientados por um pensamento racionalizado, acumulativo e genealógico em que apenas um local está autorizado a emanar a sabedoria.

O problemático desse processo é que esse modo de proceder, reforça uma ideia de dependência do sul em relação ao norte global, ao mesmo tempo que relega as histórias e trajetórias de criação por aqui realizadas, falseadas de mudanças terminológicas. Como reconhecido por Eugenia Cadús (2019, p. 150), para a colonização estética e de práticas “(...) se crea un canon y genealogías determinadas. Se legitima una danza, una tradición y un origen por sobre otros”. E o esforço incessante realizado ao longo dos últimos 15 anos pelas pessoas que seguiram os princípios das danças urbanas, consistiu em fazer crer que somente elxs são os representantes

legítimos da tradição estadunidense, inserindo-se em genealogias específicas. Assim como nos foi contada a história da dança adjetivada como “cênica”, norte centrada, emergiu uma narrativa sobre a história do hip hop e das danças afro-diaspóricas estadunidenses, com seus ídolos, heróis, regras e auras. Nessa história que passou a ser disseminada no século XX, com auxílio da internet, a dança de rua deixou de ser algo específico, híbrido e caracterizador de um modo de dançar, para ser compreendido como uma forma de erro e não-saber.

No entanto, algo de curioso ainda paira no ar. Se os Estados Unidos galgou gradativamente a ser reconhecido como lugar de onde emana o saber, porque a terminologia eleita para substituir dança de rua não foi o termo *street dance* e, sim, danças urbanas? É importante salientarmos que entre dançarinos estadunidenses periféricos das décadas de 1970 e 1980, era comum o uso da expressão “street dance” e não uso de “urban dance”, quando queriam se referir ao conjunto de danças diferentes como *popping*, *locking* ou *bboying*. Tal informação pode ser verificada na música “Street Dance” (1972) da Fatback Band no álbum *Let's So it Again*; na música “Street Dance” (1984) da banda Break Machine no álbum *Break Dance Parthy*, ambas formadas por artistas negros estadunidenses. A expressão “street dancer’s” também é utilizada pelo dançarino latino Adolfo Gutierrez Quiñones, conhecido pelo codinome Shabba Doo, ao interpretar o dançarino Ozone no filme *Breakin'* (1984), bem como, por diferentes dançarinos de *popping*, *locking* e *bboying* no documentário sobre danças do hip hop na costa oeste estadunidense em 1983, intitulado *Breakin' "n" Enterin'*.

Essas evidências nos conduzem a pensar a escolha de “urban dance” ao invés de “street dance” como um ato político, tendo em vista que o termo dança de rua era uma tradução literal de *street dance*. Contudo, o fazer da dança de rua no Brasil assumiu características próprias, capaz de demarcar uma distância com os fazeres estadunidenses. Por esse motivo, manter o termo utilizado por dançarinos estadunidenses, que era *street dance*, quando transposto para realidade brasileira, permaneceria fortalecendo o fazer de dança que era reconhecido como dança de rua e não as técnicas e estéticas

que o termo danças urbanas pretendia reunir. O que quero enfatizar, aqui, é que a mudança do termo configurou uma disputa pelo poder entre fazedores populares, que constitui em disputas pela sub-hegemonia (GUARATO, 2008). O termo sub-hegemonia nos auxilia a compreender as disputas por poderes menores, em escalas menores e entre comunidades específicas. Ele nos permite reconhecer que os setores marginalizados não lutam somente contra as elites e grupos hegemônicos, mas que entre si e em grupos sociais reduzidos, existe uma disputa clandestina pelo poder no interior de grupos específicos, um poder pelo qual os grupos dominantes na estrutura macro da sociedade, não se interessam (ou ainda não se interessaram).

São as “lutas invisíveis”, que acontecem fora do olhar controlador panóptico, fora dos auspícios e preocupações da dita “civilização”, as lutas pelas quais quem se interessa são os marginais. É sobre elas que desejo aprofundar nesse momento, por meio da compreensão de como nas relações específicas entre as margens, as heranças coloniais se fazem atuantes e permitem a edificação e funcionamento de sub-hegemonias. É nesse contexto que faz sentido o seguinte relato de Marcelo Cirino (2020a):

(...) essas informações alguns conseguiram porque foram buscar e trouxeram para o Brasil. Mas ao invés de mostrar o caminho, [...] vieram atacando, recriminando o que já estava acontecendo a anos. Então, se apropriou de alguns conhecimentos para atacar. [As pessoas que aprenderam disseram:] isso que você faz é misturado, desconsiderando o que eu fazia porque elas foram para os Estados Unidos.”

E no processo de disputa pela sub-hegemonia de danças populares do tempo presente, ou seja, entre grupos de pessoas marginalizadas socialmente em busca de reconhecimento social, a presença e acionamento da colonialidade do poder e sua georeferencialidade exerceram papel fundamental. A dinâmica do colonizado em se esforçar para adquirir e obter informações sobre as tradições do outro, de modo que o colonizado possa se apresentar como alguém que não somente consome a tradição norte centrada, mas que a admira e a dissemina em outros locais, tornando ele mesmo, um novo agente e colonizador estético em outras geografias ao inserir-se em genealogias

específicas. E, ao mesmo tempo, por em funcionamento a lógica segundo a qual “(...) os conquistadores também procuraram destruir os sistemas incorporados de memória, não só eliminando-os, mas também os desacreditando” (TAYLOR, 2013, p. 68). Assim como os escritos coloniais, os anúncios de danças urbanas se empenharam em tratar a dança de rua como algo desaparecido ou se esfoçavam para efetuar esse desaparecimento.

Existe nesse conflito pela sub-hegemonia de danças nas periferias urbanas, uma paradoxal relação de uma “atitude colonial” que funciona em conjunto com uma “atitude imperial”, mas em menor escala e com menor capacidade de exercício de domínio pleno. Dentro de uma sociedade racista, generificada, dividida por classes e orientada pelo capital, as oportunidades cotidianas são escassas. Portanto, quando uma narrativa, mesmo que colonial, oferece condições mínimas de visibilidade ou reconhecimento social a pessoas de comunidades marginalizadas (que possuem menos condições de escolhas no meio social), elas demonstram pouca resistência para se inserirem numa genealogia, e a agarram e a defendem com veracidade. Contudo, há mais elementos atuantes nesse processo do que a busca pelo reconhecimento social.

A socióloga baiana Patrícia de Santana Pinho (2005, p. 38) examinou como os estudos sobre afro descendência no Brasil carregam uma implícita “noção evolucionista de negritude.” Para Patrícia Pinho existe dentro da academia, assim como nos movimentos políticos e de militância, um tratamento de “negritude estadunidense” como sinônimo de “negritude moderna”, sendo reconhecível a existência de uma hierarquia no reconhecimento de objetos e simbologia do Atlântico Negro^{vi}. O estabelecimento e propagação do termo danças urbanas se beneficiou de uma construção histórica diferenciada no estigma de comunidades marginais localizadas no Brasil e das comunidades marginais estadunidense. O negro estadunidense quando apresentado ao brasileiro, ele vem repleto de uma “aura” de primeiro mundo, replicando a dinâmica de relações típicas do “estadunidense evoluído” e do “brasileiro arcaico”.

E o exemplo mais nítido dessa relação está na vinculação entre danças

urbanas e danças vinculadas à chamada cultura hip hop. No Brasil, o termo danças urbanas agrupa também as danças do hip hop. Portanto, a adesão ao hip hop foi crucial para o aparecimento de ‘danças puras’, com origem e proprietários lastreáveis. Existe uma espécie de *hiphopcentrismo* nas danças urbanas pautado na celebração do hip hop, segundo a narrativa elaborada pela Zulu Nation.^{vii} A própria ambição de chamar de “danças do hip hop” e a globalização dessa manifestação popular, introduziu um universalismo ao qual é possível aderir. A cultura hip hop elaborou sua própria narrativa linear e universal – aos modelos da historiografia ocidental tradicional –, e, por isso mesmo, um discurso que não consegue enxergar as diferenças coloniais.^{viii} A assunção de uma história única do hip hop demonstra a intenção de rejeitar as diferenças em prol de um discurso unificador. Portanto, apesar de marginal, o hip hop é um discurso criado sobre a prática segundo moldes espistêmicos universalizantes da lógica historiográfica dominante – a mesma que nos conta a história do balé. Ele é um “universal abstrato” em nome dos periféricos urbanos.

Deste modo, edifica-se uma hierarquia entre qual periferia é mais legítima que a outra. E os parâmetros que rege essa hierarquia são similares aos que regem o meio artístico ou acadêmico-científico. Existem regras que são balizadas por: a) elevado grau de racionalidade e sistematização; b) as estéticas, fazeres e sabedores são tratados como transparentes em si mesmos e fundados em discursos de autoridade e definindo centralidades; c) pressupõe existir com sistemas inteiros e verdades absolutas. A adesão ao hip hop ou às danças urbanas equilibra ao convite para ser “exclusiva” daquele cliente. E como destacou a travesti e pesquisadora Amara Moira (2018), há consequências do aceite dessa relação que desde o princípio é desigual, que consiste em manter a desigualdade, a opressão e o controle.

Uma vez aceito o convite e assumindo o manto das danças urbanas, dançarinos e dançarinas se sentiram confortáveis em destratar e desprover de conhecimento outros dançarinos e dançarinas, tendo esses que sofrer as consequências por não saberem – quero dizer, por não assumirem os saberes

norte centrados segundo os parâmetros colonizatórios - e o preço a ser pago foi/é a descredibilização. Tudo isso não se fez de modo coercitivo e declarado em termos objetivos como eu estou aqui descrevendo. O exercício da *intracolonialidade* atua em relações por dentro de culturas ou grupos específicos como suporte para o advento de sub-hegemonias, faz-se por uma *sedução assediante* que reduz a possibilidade de conflitos e utiliza o roteiro da colonização que “estimula fantasias de participação” (TAYLOR, 2013, p. 93).

É esse roteiro do encontro originário, entre um sabedor e um não sabedor, que permite a pessoas afro-estadunidense mesmo que marginalizadas nas sociedades em que vivem, reivindicarem para si a autoria e propriedade, agindo de modo imperial e declarando às pessoas afro-brasileiras que “você não sabem”. A colonialidade do poder é o que permite que no interior de grupos sociais, encontremos pessoas mais aptas a ocupar o lugar de inferiores e outras mais aptas a ocupar o lugar de superiores em relação umas às outras. E, nesse processo, chama a atenção o aparecimento de falas como a do dançarino de dança de rua Cleiton de Souza Ferreira (Mano CD – in memoriam), em 2005:

(...) a gente tem que correr atrás aí, atrás de internet aí, navegar. E mesmo assim fica difícil, porque não é qualquer um que tem acesso a internet, essas coisas, não é qualquer um que sabe ligar um computador ali e pá! Sair lá dentro, a fundo e pegar tudo. (...) mas como é que você vai saber? Ninguém sabe de nada, ninguém sabe de nada.^{ix}

Com o advento das danças urbanas e do hip-hop, instaurou-se uma relação de dívida e de inferioridade epistêmica de brasileiros em relação a estadunidenses. Inaugurou-se uma busca que não tem fim por parte do colonizado: uma busca pelo reconhecimento frente ao colonizador.^x Entretanto, a percepção dessas nuances entre conhecimentos que transitam entre periferias, faz-se de difícil percepção devido às relações identitárias que as pessoas estabelecem com estéticas marginalizadas. Isso ocorre porque a adesão ao saber que se apresenta de modo mais organizado e sistematizado das danças urbanas e do hip hop, oferece a oportunidade de si reconhecer como parte de

Rafael Guarato – Os conceitos de ‘dança de rua’ e ‘danças urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte II)
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

um grupo marginalizado mais amplo, que ultrapassa as fronteiras da rua, da cidade e do país onde habito, produzindo uma comunidade internacional que se reconhece por mazelas sociais similares. Como destacado pela pesquisadora estadunidense Halifu Osumare (2002, p. 42) sobre a globalização das técnicas e estéticas da dança *breaking*:

Visto dentro desse contexto, a dança *breaking* globalizada é um meio potencialmente subversivo de transgredir culturalmente o estado-nação, bem como, de transcender os aspectos de controle e racialização do capitalismo. O Corpo Intercultural é onde a apropriação pode ocorrer na rua e nos clubes, por praticantes de todas as nacionalidades, atraídos por uma poderosa estética improvisadora de matriz africanista.

De modo paradoxal, o auge das danças da diaspórica afroestadunidense é acompanhado de um duplo processo: de um lado, ele se beneficia do poder do imperialismo cultural estadunidense como um todo; e de outro, a adoção por adroscendentes brasileiros e pessoas residentes nas periferias do Brasil, de uma cultura negra que apresentava orgulho de seus fazeres, portanto, representava uma afirmação étnica em meio a um país racista como o Brasil. Portanto, a *intracolonialidade* é multifacetada e eminentemente ambígua, fazendo interagir aspectos de caráter colonial como parte de táticas para iniciativas de libertação social. Por isso, é importante sempre buscarmos compreender que não existe “A” dança de rua, “As” danças urbanas ou “As” danças do hip hop de modo tão objetivo como esses nomes sugerem. No interior de cada uma dessas categorias marginais ocorrem outras mil caças, conquistas e violências que podem estar orientadas por um *modus operandi* de aspecto colonizador.

Lembrando as preocupações com a permanência de relações colonizatórias no interior dos países que sofreram o processo de colonização, apontadas pelo sociólogo mexicano Pablo Gonzáles Casanova (2006a e 2006b)^{xi}, examinar a *intracolonialidade* possibilita reconhecer os processos em que as dinâmicas culturais estabelecidas por grupos não-hegemônicos, são conduzidas segundo os parâmetros hegemônicos que caracterizam a

Rafael Guarato – Os conceitos de ‘dança de rua’ e ‘danças urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte II)
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

monopolização do capital e imperialismo, que permite explorar e oprimir territórios, comunidades, etnias, segundo premissas que são mantidas pela colonialidade. A *intracolonialidade* também nos demonstra que os regimes de colonialidade denunciados pelo grupo *Modernidad/Colonialidad*, bem como o colonialismo interno de Casanova, não desfrutam de análise empírica de como estes atuam no cotidiano das pessoas comuns no presente. Ou seja, quando pessoas de grupos sociais, étnicos ou de identidades de gênero semelhantes relacionam entre si, quais são as políticas ou ações adotadas e que se identificam com procedimentos do poder hegemônico? A identificação destas nuances pode nos ajudar a compreender que a hegemonia permanece hegemonia não somente pelas instituições que ocupam, mas também por conseguir perpetuar em grupos não-hegemônicos, um modo de pensar e agir hegemônico.

Esse modo de *intracolonialidade* exemplificado pelas danças urbanas que não se faz coercitivo, tem historicamente assumido o procedimento de despojar fazeres de legitimidade e reconhecimento, seguindo o paradigma de ordem mundial dominada pelo padrão estadunidense. Nesse sentido, e tomando a dança de rua como exemplo, podemos reconhecer como aspectos que caracterizam o processo de descredibilização de dança:

- 1 – danças que não apresentam sistematizações próprias;
- 2 – danças em situação desigual em nível de organização social e recursos (humanos e financeiros);
- 3 – institucionalização ou vinculação de estéticas específicas a instituições do campo das artes;
- 4 – quando o ensino e qualidade da dança é compreendido como responsabilidade de outros;
- 5 – quando o estabelecimento de personalidades segue genealogias fixas e estabelecidas em cronologia imutáveis;
- 6 – a eleição de heróis e regras seguem critérios e argumentos que provém de outros lugares e portanto, os privilégios são regulados por outros;

Finalzinho do texto e tentando resumir tudo isso

Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” são imprecisos por pleitear designar fazeres que são também imprecisos, ou melhor, dinâmicos. Nesse sentido, a cultura popular e suas danças oriundas do meio urbano são forjadas e transformadas nas diferentes relações que estabelecem com pessoas, lugares, instituições e suas histórias peculiares. O estabelecimento de um termo fixa um determinado momento, localizado em espaço e tempo específicos, que não corresponde à realidade em processo constante. Assim, tanto o conceito de dança de rua como o de danças urbanas, não sustentam uma abordagem única, inquestionável, pois inevitavelmente absorvem e comportam uma multiplicidade de significados e fazeres que se articulam às suas diferentes implicações práticas. Seria muita pretensão reivindicar um paradigma teórico que abarcasse todos os desdobramentos em determinado campo da atividade humana como a dança.

Ambos conceitos possuem sua elaboração realizada a partir de seus fazedores e exercem a função de controle e poder sobre esse fazer e que por isso, não podem ser aplicados sem análise crítica. Os termos “dança de rua” e “danças urbanas” não são apenas nomenclaturas, são disputas feitas por pessoas que dançam ancorados à vivência periférica dos meios urbanos, e que ao serem enunciadas, prejudicam e favorecem pessoas específicas, locais específicos e histórias específicas. E que, ao mesmo tempo, promove o abandono de pessoas específicas, locais específicos e histórias específicas. Portanto, esse debate possui como pano de fundo, um debate pela política de nossa história, que está nos exigindo que tenhamos responsabilidade com as experiências vividas e suas especificidades, e que essas não sejam abandonadas e falseadas por um suposto debate de nomenclatura.

E, ao longo dessas discussões, me parece ser importante não ocultarmos as relações entre norte e sul global, que estão presentes também nas sociabilidades estabelecidas no interior de grupos socialmente marginalizados

e que contribuem para o estabelecimento de diferenças. Estas diferenças não estão orientadas majoritariamente pelos discursos e práticas que inferiorizam etnias ou classes sociais como discurso aglutinador, nos evidenciando que nas situações em que grupos étnicos são semelhantes e constituídos por pessoas integrantes de classes sociais também semelhante, a questão da geografia do poder exerce importante papel no estabelecimento de relações de domínio. E, para compreendermos estes aspectos, devemos estar atentos às relações de produção e dominação com suas próprias hierarquias atuantes e seus beneficiários.

Referências

CARRION, Luanne da Cruz. **Uma dança convergente: O House no Distrito Federal**. Monografia – Graduação em Ciências Sociais. Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

CASANOVA, Pablo González. El colonialismo interno. In: CASANOVA, Pablo González. **Sociología de la explotación**. Buenos Aires: clacso, 2006a, pp. 185-234.

CASANOVA, Pablo González. Colonialismo interno (una redefinición). In: BARON, Atilio A.; AMADEO, Javier y GONZÁLES, Sabrina (Orgs). **La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas**. Argentina: Clasco, 2006b, p. 409-434.

CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. **Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas**, 8(16), 143-166, 2019.

GARCIA, Allysson Fernandes. Dos bailes ao break: uma história da cultura hip hop em Goiânia, 1984 – 1996. In: OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de,; SILVA, Ademir Luiz da. (Orgs.). **Goiânia em mosaico - visões sobre a capital do cerrado**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015, pp. 229-253.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua: corpos para além do movimento**, Uberlândia 1970-2007. Uberlândia: EDUFU, 2008.

LAUNAY, Isabelle. Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas. In: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique. (Orgs.) **Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-França: ida e volta**. Fortaleza: Indústria da Dança, 2017, p. 36-51.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGOUEL, Ramon (coords.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp. 127-167.

MIGNOLO, Walter. The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. **The South Atlantic Quarterly**, 101, n.1, 2002, p. 57-96.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

OSUMARE, Halifu. Global Breakdancing and the Intercultural Body. **Dance Research Journal**, Vol. 34, No. 2, 2002, pp. 30-45.

PINHO, Patricia de Santana. Descentrando os Estados Unidos nos estudos sobre negritude no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol. 20 no. 59, 2005, pp. 38-50.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/razionalidad. **Perú Indígena**, vol. 13, n.9, 1992, pp. 11-20.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Ed.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.

RICHARD, Nelly. Alteridad y descentramiento culturales. **Revista Chilena de Literatura**, No. 42, 1993, pp. 209-215.

SANTOS, Vanessa Garcia dos. **Danças urbanas no brasil: terminologias, profissionalização e festivais**. Monografia – Graduação em Dança. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2016.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Dança de rua: do ser competitivo ao artista da cena**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

TAMBUTTI, Susana; GIGENA, Maria Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org.). **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018. p. 157-179.

TAMBUTTI, Susana. Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina Globalización. La misma danza bajo todos los climas. In: DIZ, María Luisa et al. (Ed.), **Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral**. Buenos Aires: Aincrit Ediciones, 2013, pp. 626–637.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORRES, Laís Crozera. *Danças urbanas no brasil: relatos de uma história*. Monografia – Graduação em Educação Física. Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2015.

WILCOX, Emily. When place matters. Provincializing the “global”. In: MORRIS, G.; LORRAINE, N. (ed.). **Rethinking Dance History: Issues and Methodologies**. Vol. 2. Londres, Reino Unido y Nueva York, USA: Routledge, 2018. pp. 160-172.

Referências em áudio

CIRINO, Marcelo. **Live Cultura Hip Hop em Ação - Super Live Master**, com Nei Jackson, Marcelo Cirino, Mamede Aref e Nelson Triunfo. 15 Jul. 2020a. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pYhcóhnl4ko> >. Acesso em 17 jul. 2020.

FERREIRA, Cleiton de Souza (Mano CD). Uberlândia, 09 jul. 2005. **Entrevista**.

EJARA, Frank. "Urban": Primeiras considerações (com Frank Ejara, Nice Estrela e Hugo Oliveira) **Pé na Orelha – Podcast (EP54)**. Disponível em: < <https://anchor.fm/penaorelha/episodes/EP54---Urban-Primeiras-consideraes-com-Frank-Ejara--Nice-Estrela-e-Hugo-Oliveira-eff9cb> >. Acesso em 01 set 2020.

¹ Dentre xs diversxs intelectuais que foram compondo o grupo ao longo do tempo, destacam-se Eduardo Mendieta, Santiago Castro-Gómez, Walter Mignolo, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Ileana Rodríguez, Fernando Coronil, Ramon Grosfóguel, Agustín Lao-Montes, Immanuel Wallerstein, Javier Sanjinés, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, José David Saldívar, Lewis Gordon, Boaventura de Sousa Santos, Margarita Cervantes de Salazar, Libia Grueso, Marcelo Fernández Osco, dentre outrxs.

ⁱⁱ Apesar de possuírem muitos pontos em comum, o grupo Modernidad/Colonialidad se fundou em suas diferenças em relação aos denominados Estudos Subalternos protagonizado por intelectuais indianos. Para os intelectuais latinoamericanos, além da subalternidade, existe o aspecto colonial cujas especificidades não foram compreendidas/vivenciadas por intelectuais/populações de países considerados subalternos em âmbito internacional, como é o caso da Índia. O termo colonialidade, portanto, trata de reconhecer e compreender quais foram e ainda são as especificidades do processo colonial nos processos de subalternização latinoamericana em relação ao norte global. Assim como, defende simultaneamente a adoção de estratégias políticas constantes para o acionamento de práticas decoloniais.

ⁱⁱⁱ Conferir: "Urban": Primeiras considerações (com Frank Ejara, Nice Estrela e Hugo Oliveira) **Pé na Orelha – Podcast (EP54)**. Disponível em: < <https://anchor.fm/penaorelha/episodes/EP54--Urban-Primeiras-consideraes-com-Frank-Ejara--Nice-Estrela-e-Hugo-Oliveira-eff9cb> >. Acesso em 01 set 2020.

^{iv} É nesses termos que Luanne Carrion (2016, p. 22) define Edson Guiu e sua atuação no house dance no Brasil, mesmo que Guiu já possuía experiências em dança de rua, antes desse processo de formação e enquadramento de técnicas e estéticas específicas. Assim como Ana Cristina Silva (2014, p. 24) se esforça em destacar “personalidades que foram pioneiras” e trata as informações advindas do hip hop como uma cultura que não se transforma, mas que si amplia, estando em “constante ampliação” (Idem, p. 37). E, deste modo, a nossa história somente existe e faz sentido, quando atrelada a do outro, em grau de dependência, submissão e idolatria do referente.

^v As falas se encontram respectivamente aos 1h: 21’20” e 1h 59’50” da live **Live Cultura Hip Hop em Ação - Super Live Master**, com Nei Jackson, Marcelo Cirino, Mamede Aref e Nelson Triunfo. 15 Jul. 2020a. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pYhc6hnl4ko> >. Acesso em 17 jul. 2020.

^{vi} Seguindo o raciocínio do sistema Atlântico Negro proposto por Paul Gilroy (2013), a autora constatou que a hierarquia consiste num imaginário Segundo o qual “O Brasil importa objetos negros que têm aura de modernidade e exporta objetos negros que têm aura de tradição.” (PINHO, 2005, p. 44)

^{vii} Sobre o hip hop como invenção periférica, ver o texto: “Você disse hip hop? Afinal, o que é hip hop?” (2005) e o mini-documentário de Henrique Bianchini intitulado “O nome ‘Hip Hop Dance’?”. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=yhUvqpKE_DQ >. Acesso em 10. Dez 2020.

^{viii} Um exemplo estilístico desse modo de proceder é a escrita da expressão hip hop com iniciais maiúsculas, pressupondo existir um único Hip Hop, forte, fixo e imutável.

^{ix} FERREIRA, Cleiton de Souza (Mano CD). Uberlândia, 09 jul. 2005. Entrevista.

^x Esse aspecto fica evidente no estudo de Allysson Garcia (2015) sobre a história de dançarinos de breaking na cidade de Goiânia, intitulado “Dos bailes ao break: uma história da cultura hip hop em Goiânia, 1984 – 1996”.

^{xi} Em 1963, Pablo Gonzáles Casanova cunhou o termo “colonialismo interno” no texto “Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo”, publicado na extinta revista América Latina. Mas, foi em 1969 que o autor desenvolveu o conceito no livro com ensaios sobre a “Sociologia da exploração”, (reeditado pela Editora Clasco). De acordo com Casanova, no colonialismo interno, las relaciones de dominio y explotación son relaciones entre grupos heterogéneos, culturalmente distintos” (2006, p. 195). Mesmo aprendendo muito com as explicações oferecidas por Casanova,

compreendo que as relações aqui analisadas não se deram entre grupos socialmente distintos, mas antes, entre grupos socialmente similares, nos quais interferem menos o exercício de poder econômico e político governamental. E, por isso, prefiro falar em intracolonialidade ao invés de colonialismo interno.

***Rafael Guarato:** Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História e Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq) e membro da Red Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza. Além de artigos publicados em diferentes periódicos nacionais e internacionais, é autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019).

Submissão: 25-03-2021

Aprovação: 23-06-2021