

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES**

**LUNA MARIA PACHECO DO NASCIMENTO**

**NO TERRITÓRIO DO PASSINHO: TRANSCULTURALIDADE E  
RESSIGNIFICAÇÃO DOS CORPOS QUE DANÇAM NOS ESPAÇOS  
PERIFÉRICOS**

VITÓRIA  
2017

LUNA MARIA PACHECO DO NASCIMENTO

**NO TERRITÓRIO DO PASSINHO: TRANSCULTURALIDADE E  
RESSIGNIFICAÇÃO DOS CORPOS QUE DANÇAM NOS ESPAÇOS  
PERIFÉRICOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, na linha de pesquisa Práticas e Processos em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Erly Vieira Junior.

VITÓRIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do  
Espírito Santo, ES, Brasil)  
Cynthia de Andrade Bachir – CRB-6 ES-000485/O

---

N244n Nascimento, Luna Maria Pacheco do, 1989-  
No território do passinho : transculturalidade e ressignificação  
dos corpos que dançam nos espaços periféricos / Luna Maria  
Pacheco do Nascimento. – 2017.  
122 f. : il.

Orientador: Erly Vieira Jr.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) –  
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Funk (Música). 2. Dança de rua. 3. Favelas. 4. Corpo humano (Filosofia). 5. Multiculturalismo. I. Vieira Jr., Erly. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77

---

LUNA MARIA PACHECO DO NASCIMENTO

NO TERRITÓRIO DO PASSINHO: TRANSCULTURALIDADE  
E RESSIGNIFICAÇÃO DOS CORPOS QUE DANÇAM  
NOS ESPAÇOS PERIFÉRICOS

Dissertação apresentada por Luna Maria Pacheco do Nascimento ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha Práticas e Processos Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

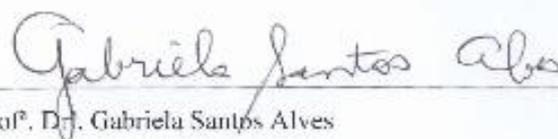
Vitória, 19 de julho de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA



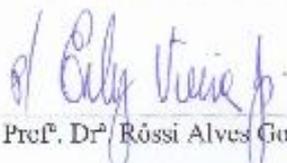
Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior  
Orientador

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr. Gabriela Santos Alves

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr. Róssi Alves Gonçalves

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, Maria, e ao meu pai, Jorge, pelo incentivo, carinho e suporte. Ao meu orientador, Erly, que, desde a graduação me acompanha com disponibilidade e competência ímpares. Ao meu amor, por fazer cada passo ser mais leve. Às colegas e amigas Ana Clara, Marcela e Karina, pelas vivências compartilhadas, congressos e risadas entre uma leitura e outra. À Clarissa, por dividir comigo as dores e delícias da rotina de mestranda. A todos os meus amigos e amigas que torceram por mim e acharam o máximo o fato do Passinho ser o tema da minha dissertação. Aos representantes do meu objeto de pesquisa, que me ajudaram com informações e com a inspiração e fascínio despertados desde o início de tudo: Michel Souza, Jackson Carvalho, Emilio Domingos, Diogo Breguete, Rafael Mike e toda a turma do DTDP, e a todos os exímios dançarinos - profissionais ou não: obrigada e parabéns. À CAPES, pelo fomento necessário nesta jornada, e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades - incluindo todos os professores e funcionários envolvidos no curso -, por acreditar e acolher esta pesquisa.

A Maria Clara, que já é luz, alegria e amor.

## RESUMO

Lida com o objeto de pesquisa o Passinho, forma de se dançar funk originária das periferias do Rio de Janeiro, que acabou, nos últimos anos, se tornando um movimento de grande destaque na cena cultural brasileira. Utiliza estudos multidisciplinares que ajudam a basear a compreensão do fenômeno e suas implicações sociais, culturais e midiáticas, em busca da construção de um caminho bibliográfico que sustente a territorialização do movimento a partir do ímpeto dos corpos dos dançarinos, atravessando também as periferias urbanas do Rio de Janeiro e o ambiente midiático. Para tanto, a metodologia utilizada foi de pesquisa bibliográfica (GIL, 2002) no nível comunicacional vinculativo (SODRÉ, 2014). Os temas gerais abordados ao longo dos capítulos do texto são algumas questões em torno do corpo que dança aplicáveis ao objeto de pesquisa, o ambiente cultural que deu origem ao fenômeno, a descrição do objeto de pesquisa, assim como seu lugar histórico em meio ao movimento do funk carioca, e algumas considerações sobre a repercussão midiática em torno do Passinho.

**Palavras-chave:** Passinho; corpo; favela; território; hibridismo.

## ABSTRACT

Has as its research object Passinho, a way of dancing funk from *favelas* in Rio de Janeiro, which, in recent years, has become a movement of great prominence in the Brazilian cultural scene. It uses multidisciplinary studies that helps to understand the phenomenon and its social, cultural and media implications, in order to construct a bibliographic path that supports the territorialisation of the movement from the bodies of the dancers, also crossing the urban shanty towns of Rio de Janeiro and the media environment. The methodology used was bibliographic research (GIL, 2002) and the binding level (SODRÉ, 2014). The general themes addressed throughout the text are some questions about the dance body applicable to the research object, the cultural environment that gave rise to the phenomenon, the description of the research object, as well as its historical place in the context of the funk movement Carioca, as considerations about the media dimension around the Passinho.

**Keywords:** Passinho; body; slum; territory; hybridity.

*[...] Essa gente de luz ironicamente vive onde nasce a escuridão, dançam sobre ruínas para que a esperança nunca perca o compasso, por isso, nenhuma arma tem poder de apagar esse clarão que brota do coração.*

*Sérgio Vaz*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1. O CORPO, A PERFORMANCE E A DANÇA</b> .....	19
1.1 O CORPO QUE DANÇA: SIGNIFICADOS E LUGARES .....	19
<b>1.1.1 O corpo como primeiro território de poder e de libertação</b> .....	24
1.2 A IMPROVISAÇÃO COMO PERFORMANCE: O CORPO COMUNICATIVO .....	30
<b>2. CARAS E CORPOS DO PASSINHO</b> .....	36
2.2 O LUGAR DO PASSINHO NO MOVIMENTO FUNK CARIOCA .....	36
2.3 A ESTÉTICA DO PASSINHO .....	53
2.3 PRINCIPAIS MOVIMENTOS, ATORES E VARIAÇÕES .....	60
<b>3. AS TRANSTERRITORIALIDADES DESLIZANTES DO PASSINHO</b> .....	65
3.1 O PASSINHO E A TRANSCULTURALIDADE .....	65
3.2 UM TERRITÓRIO GLOBAL HETEROTÓPICO: O PASSINHO NA FAVELA .....	73
<b>3.2.1 As negociações cotidianas</b> .....	78
3.3 A FAVELA E A TRANSTERRITORIALIDADE .....	83
3.4 O PASSINHO COMO FERRAMENTA DE NARRATIVIDADE MIDIÁTICA .....	88
3.5 ANÁLISE DE APARIÇÕES DO PASSINHO NA GRANDE MÍDIA .....	92
<b>3.5.2 O Programa Esquenta! e duas narrativas sobre a violência</b> .....	96
<b>3.5.3 O percurso midiático do Dream Team do Passinho: da Coca-Cola ao Jackson Five</b> .....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113

## INTRODUÇÃO

Há os que o amam e há os que o odeiam. O funk carioca, em seu sinuoso percurso desde os anos 80 até agora, vai e volta aos ápices na cena musical brasileira, muda, se reinventa, renasce repleto de novidades e volta a brilhar. Enquanto se destaca como um dos principais gêneros musicais ouvidos nas periferias brasileiras, sua relativa visibilidade nos programas de televisão, de rádio e na programação das casas noturnas nos últimos anos faz com que seja comum detectar a presença do ritmo nas mais diversas pautas, conversas e gostos musicais. Aqui, evocaremos como objeto de estudo o Passinho - forma de se dançar funk originária na periferia Rio de Janeiro – bem como algumas de suas características estéticas e socioculturais e as formas de sociabilidade e atuação simbólica da dança entre um público específico – por meio de estudos inseridos em alguns dos temas e desdobramentos do campo da Comunicação.

Então, a perspectiva principal, que orienta a construção desta dissertação é: **o que o Passinho representa em termos socioculturais e políticos no contexto da periferia carioca e como isso se desdobra midiaticamente?** A pretensão do presente texto é trilhar um caminho conceitual com o objetivo de investigar o processo de territorialização da dança Passinho a partir da dimensão micro (o corpo do dançarino aqui pensado como território) até chegar à dimensão macro, analisando os modos de fazer dos corpos que dançam no território da favela e além dele (como os territórios midiáticos).

Com o objetivo de investigar os processos que possam responder a essa questão, este trabalho busca tecer diretrizes teóricas partindo da hipótese de que o Passinho representa afirmação simbólica que utiliza o corpo como principal ferramenta ao mesmo tempo em que remonta a uma estratégia de sobrevivência e afirmação subjetiva em um território muito particular: a favela carioca. A partir dessa afirmação, pretende-se, mais especificamente, investigar de que formas a esfera midiática incorpora tal relevância sociocultural do Passinho, ou ainda, até que ponto convergem e divergem as subjetividades desses atores da dança e as formas pelas quais tais características são abarcadas, ou até mesmo apropriadas pelos meios de comunicação.

O Passinho é uma dança que faz parte do universo do ritmo funk carioca, descendente de ritmos negros norte-americanos e brasileiros, entre outras influências. O nome do ritmo musical vem dos Estados Unidos, e o funk carioca que toca nas rádios nos dias de hoje já sofreu diversas mutações ao longo dos anos – tanto com relação ao funk americano quanto no que diz respeito ao próprio funk brasileiro que aterrissou no Rio de Janeiro por volta dos anos 70, quando surgiram os primeiros bailes funks cariocas. Mutações que também se deram nas formas mais comuns de se dançar funk: Vianna (1997), na rica pesquisa antropológica conduzida em meados dos anos 80 que deu origem ao livro *O Mundo Funk Carioca*, descreve a forma como os participantes dos bailes da época conduziam seus corpos nas pistas de dança:

Os primeiros grupos de dançarinos logo aparecem na pista e começam a desenvolver suas complicadas coreografias. Os dançarinos solitários são raros. As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente [...]. Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção, quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e o DJ, dançando, em fila, lado a lado com seus companheiros. Cada grupo pode ser constituído por várias filas, uma em frente à outra. Os passos são muito complexos, formando longas sequências coreográficas que se repetem durante muito tempo antes de mudar para outras sequências não menos complexas. As dançarinas têm uma forma toda especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são muito mais duros em seus movimentos. (VIANNA, 1997, p.76)

Da época da pesquisa citada para os dias atuais, vários aspectos mudaram e alguns outros permaneceram entre o comportamento e os movimentos dos dançarinos apreciadores de funk. O Passinho - que, evidentemente, não é a única maneira em que se dança o ritmo na atualidade, mas é um dos movimentos de maior destaque em torno do funk, além de objeto de pesquisa do atual trabalho - é marcado por um estilo de dança mais individualizado e menos preso a passos coreografados, em que os dançarinos (a grande maioria jovens do sexo masculino) realizam movimentos de alto grau de dificuldade com passos muito rápidos, absorvendo as mais variadas influências estéticas – do break ao Frevo. Além disso, a forte presença do uso da Internet entre os dançarinos de Passinho fez com que a dança fosse difundida não

somente nos bailes funks, sobretudo nas redes – em batalhas “virtuais” entre dançarinos, características que serão mais detalhadamente abordadas no segundo capítulo.

Ao longo deste texto, pretendemos desenvolver uma pesquisa bibliográfica em torno de temáticas referentes ao objeto de estudo, baseando-nos na hipótese central deste trabalho, segundo a qual a dança Passinho é uma ferramenta utilizada pelos corpos dos dançarinos de modo a remontar heterotopicamente<sup>1</sup> a uma estratégia de sobrevivência e afirmação subjetiva em um território periférico e que esse processo também se dá a partir da esfera midiática. Trilhando um caminho conceitual que aborda temáticas diversas em torno desse pressuposto, como as reflexões que envolvem o corpo que dança e os lugares que alcança, a dimensão transcultural do objeto de estudo, e as questões em torno da dimensão transterritorial do Passinho, tais questões unem-se a essa principal hipótese para desenvolver o desdobramento de que, por meio de sua contribuição artístico-cultural, esses jovens da periferia podem reverter a posição a que, historicamente, foram impostos, e conduzir sua própria representação, ainda que, sabemos, esse processo envolva interesses diversos por parte da grande mídia e do mercado de consumo. Resumidamente, tal desdobramento implica que, por meio da dança, ou seja, utilizando o fazer cotidiano/cultural como tática, esses jovens passam a utilizar o corpo como território de poder no contexto urbano e periférico, propondo usos alternativos à potência corporal. Ainda que esses novos usos, à primeira vista, pareçam não apresentar mudanças políticas suficientemente relevantes segundo os padrões hegemônicos, ou, ainda que as hipóteses desta dissertação não sejam confirmadas, acreditamos que essas abordagens táticas vão abrindo novos caminhos, novas leituras e desdobramentos que são suficientemente relevantes simplesmente pelo seu caráter de resistência, além das ações micropolíticas envolvidas, que não são menos relevantes só por serem desviantes da norma.

A segunda hipótese da qual partimos, assim, é a de que o interesse e cooptação da mídia em relação ao Passinho parecem estar inseridos em uma tendência geral – nas produções do cinema e televisão, e em algumas políticas, projetos e militâncias

---

<sup>1</sup> Foucault apresenta as heterotopias como “espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos” (FOUCAULT, 2001).

de inserção cultural, por exemplo – de uma nova imagem da favela, talvez mais valorizada e mais atrelada à cultura e lazer do que somente à pobreza, vulnerabilidade social, tráfico de drogas, violência e estigmatização. Logo, a imagem do Passinho, - ainda que, comumente, apenas seus atores mais “vendáveis” e homogêneos sejam selecionados pela grande mídia - com seus dançarinos atléticos, alegres, jovens e esteticamente afastados de ideias que possam remeter à violência, é abarcada por essa tendência à glamourização das referências das periferias urbanas brasileiras: o funk “proibidão”, por exemplo, jamais poderia ter tal atenção e apropriação pelos meios de comunicação.

Por outro lado, entendemos que, historicamente, formas artísticas ou culturais populares, produzidas e/ou consumidas por massas ditas “incultas” ou por representantes delas, não raramente são vistas através do olhar enviesado das “elites” e dos representantes do bom gosto, muitas vezes com o eco dos meios de comunicação. Sem cair na armadilha de que a “valorização do popular” é uma forma de sublimação dessas “estéticas pobres”, sabe-se que diversos tipos de jogos de interesses e formas de pensamento cristalizado podem representar uma parte visível da ideologia tanto da inclusão quanto da exclusão, tanto da valorização quanto da desvalorização dessas manifestações culturais populares que teimam em aparecer, mudar, e misturar-se com outras na complexa história cultural brasileira.

A escolha do objeto de estudo é uma implicação natural de nossa proximidade afetiva com o universo do tema, a partir da observação do surgimento e consolidação desse fenômeno, e do fascínio pelo ato performativo de seus intérpretes. De certa forma, o presente trabalho pode ser visto como fruto dessa intensa admiração pelo assunto unida ao interesse científico pelas potentes questões teóricas - principalmente as ligadas ao campo da cultura - que gravitam ao redor do Passinho. O valor desta pesquisa para o âmbito acadêmico, em nosso entender, reside na importância que o estudo das chamadas “subculturas” - sobretudo oriundas das periferias - vêm conquistando na mídia e no cotidiano. A partir dessa crescente visibilidade, entendemos ser importante investigar mais detalhadamente o processo de formação desses fenômenos periféricos, tanto histórica quanto estética e socialmente, além de seus desdobramentos na própria cultura de massa, já que a notória energia produtiva, a criatividade, o empenho, a resistência, enfim, a potência própria a essas manifestações vem causando um

recente interesse de novos olhares acadêmicos e culturais e da mídia - ou de parte deles - em relação às produções culturais e artísticas das favelas.

Para além das margens periféricas, o movimento funk carioca, de modo geral, é de marcante expressividade no contexto da cultura jovem brasileira como um todo, principalmente dos anos 90 em diante, quando a música funk infiltrou-se para além dos limites das periferias cariocas e passou a ser reproduzida também no asfalto. A realidade cantada e dançada ali é a de milhões de brasileiros que buscam não apenas ser ouvidos, mas também procuram por saídas culturais para liberação da linguagem, das fantasias, ideias e desejos. O funk carioca é um ritmo naturalmente dançante, criado nos bailes, portanto, a dança sempre foi um elemento presente em tal manifestação. O Passinho surge elevando ao máximo a essa característica de celebração da música, e, o que no início parecia apenas o uso despretenso do corpo em festa passou a ser um movimento cultural minimamente organizado, com seus principais expoentes, nomenclatura própria dos passos, duelos e eventos.

O uso artístico do corpo como interferência positiva na paisagem urbana periférica do Rio (e, mais tarde, em outras cidades e estados brasileiros) tem sido também uma ferramenta constante dos meios de comunicação para a construção de uma nova imagem da favela. Na representação da geografia carioca, em que a favela se “mistura” ao asfalto, o Passinho, muitas vezes acompanhado de uma carga de “inocência” juvenil – se comparado à abordagem (ou não abordagem) midiática das outras vertentes e desdobramentos do funk, por exemplo - vem sendo apropriado pela mídia como um dos elementos que ajudam a construir uma nova imagem da favela, em que a arte e a cultura são exaltadas e não são mais restritos aos ambientes elitizados. Embora a potência engajadora do Passinho nesta e em outras hipóteses apontadas anteriormente seja algo ainda por se explicitar, é certo que, se a supressão de um longo e definidor histórico de segregação e estigma está além de suas possibilidades como produto cultural de periferia, o Passinho, no mínimo, aparece como uma alternativa que repense os parâmetros de narratividade – no caso, os da urbanidade periférica na esfera midiática – primeira condição fundamental da luta contra toda e qualquer subalternidade (Spivak, 2010).

O Passinho, apesar de ter sido, de certa forma, cooptado pelo mercado cultural nacional (tal qual o movimento funk como um todo), ainda pode ser considerado uma manifestação de resistência. Acreditamos estar diante de um movimento que

merece ser pesquisado, levando-se em conta que permite analisar com quais esforços e negociações determinados sujeitos – que, historicamente, foram reduzidos à marginalidade – alcançaram visibilidade nacional e ajudaram a reinventar o universo da brasilidade. Por meio dos artifícios permitidos pelo seu próprio corpo, aliados ao alcance e ao hibridismo estético permitido pelos fluxos comunicacionais, o fazer desses corpos dilata-se, logo, atravessando representações não antes imaginadas e nem sequer completamente intencionais.

Além da visibilidade nacional, a mudança na subjetividade desses corpos que dançam também é de grande relevância. A título de exemplo, pode-se citar o relato de que, pouco antes do Passinho, um dos maiores detentores do poder simbólico perante a comunidade na favela era a figura do traficante, enquanto no auge do movimento do Passinho o dançarino que consegue mais destaque socialmente ganha “fama” na periferia (e, às vezes, fora) e faz mais sucesso entre as mulheres.<sup>2</sup> Essa transposição de valores e do próprio poder simbólico, bem como a busca por uma vida profissional no caminho artístico em detrimento do caminho atrelado ao crime, refletem, mais uma vez, a tendência a uma mudança mais profunda no imaginário da periferia, permitida, entre outros fatores, pelo aparecimento e reaparecimento destas manifestações culturais juvenis das favelas, como o Passinho.

Deste modo, pretende-se, neste projeto, discutir as principais relações entre o estilo de dança Passinho no contexto do funk carioca e algumas das questões socioculturais que envolvem o surgimento e consolidação dessa dança em territórios como as periferias do Rio de Janeiro. Para tanto, os temas relacionados ao contexto cultural, territorial e midiático do objeto de pesquisa serão os fios condutores do projeto, para que se possa chegar também a outros desdobramentos relevantes para pesquisas futuras.

A atual pesquisa, ocorrida entre Abril de 2015 e Maio de 2017, foi realizada de acordo com as definições fundamentais das técnicas de pesquisa bibliográfica e revisão de literatura, com o objetivo de basear teoricamente as reflexões em torno do objeto aqui estudado, utilizando leituras reflexivas e interpretativas fichadas dos

---

<sup>2</sup> Fala de Leandra *Perfects*, no filme: A BATALHA do passinho. Direção: Emílio Domingos. Produção: Emílio Domingos e Julia Mariano. Rio de Janeiro: Osmose Filmes, 2013. 1 DVD (73’).

textos selecionados com o fim de conhecer mais detalhadamente as questões teóricas aplicadas ao Passinho que serão analisadas neste trabalho. A pesquisa bibliográfica foi desenvolvida com base em materiais – principalmente livros, publicações e artigos científicos - previamente escritos, e foi o método fundamental para a escrita desta dissertação, aliada, evidentemente, à observação não etnográfica do objeto Passinho. Após o levantamento de questões teóricas, estes conceitos foram relacionados às características próprias do Passinho, com o apoio de textos e artigos de autores lidos/acessados anteriormente, que já refletiram sobre estas questões.

Posteriormente, algumas conversas não presenciais (mensagens de texto, e-mails e conversas por videoconferência) entre a autora e alguns dançarinos de Passinho foram colhidas, porém o caráter do material se aproxima mais de uma troca de ideias, oferecendo assim uma função mais ilustrativa e complementar do que propriamente de entrevista metodológica ao material colhido. O mesmo vale para a escolha das três aparições do Passinho na mídia, abordadas no item 3.4 da presente dissertação, que foram selecionadas por serem as mais conhecidas como marcos na história inicial de aparições do Passinho nos grandes veículos de comunicação brasileiros. Em vista disso, preferimos classificar a metodologia utilizada no trabalho como uma pesquisa essencialmente bibliográfica, a exemplo do que Gil (2002) esclarece:

Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. Boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisas bibliográficas. As pesquisas sobre ideologias, bem como aquelas que se propõem à análise das diversas posições acerca de um problema, também costumam ser desenvolvidas quase exclusivamente mediante fontes bibliográficas. (GIL, 2002, p. 44).

Situando o objeto de pesquisa e os demais desdobramentos apontados nesta dissertação dentro do campo científico da comunicação, utilizamos a ideia da área como um campo pós-disciplinar, conforme proposto por Sodré (2014). Para o autor, a comunicação pode ser trabalhada, operacionalmente falando, nos níveis relacional, vinculativo ou crítico cognitivo. O nível vinculativo – bojo onde acreditamos estar situado o presente texto - abrange os estudos que posicionam a

comunicação como algo além de dispositivos midiáticos por si só – compreendendo, além disso, os acontecimentos comunicacionais como uma “mundialização dos afetos em tempo real” (SODRÉ, 2014, p. 301), que demandam metodologicamente em suas análises uma atitude mais compreensiva – no sentido de entender, explicar e desdobrar a estrutura analítica do objeto. O autor ainda exemplifica quais linhas de estudos comunicacionais se encaixam, em termos metodológicos, no nível vincutivo, além de esclarecer a ampla concepção de cultura abarcada nessa ótica:

Em termos metodológicos, alinham-se aqui principalmente os estudos e pesquisas atinentes à lógica comunitária e à dimensão afetiva do laço coesivo. A concepção de cultura aqui implicada não se rege pela distribuição do conhecimento, mas pelo aspecto matriarcal ou mapeador inerente a esse conceito. (SODRÉ, 2014, p. 303)

Desta forma, a investigação do objeto de estudo ao longo do texto será feita menos pelo viés da análise representativa midiática em torno do Passinho, e mais pelo atravessamento de algumas temáticas ligadas aos âmbitos afetivo<sup>3</sup>, sociocultural e subjetivo, levantadas ao longo dos capítulos.

O primeiro capítulo tratará da dimensão do corpo e da dança em si no universo do Passinho. Especificamente, as questões que envolvem o corpo e sua atuação por meio da dança serão desenvolvidas, utilizando estudos que investiguem teoricamente os modos de fazer do corpo do dançarino dentro e fora dos seus locais de origem. Pode-se afirmar que o dançarino de Passinho, com seus movimentos e acrobacias, opera de modo a modificar, parcialmente, as possíveis influências negativas que o entorno da realidade em que vive pode exercer sobre sua vida e seu futuro, ao mesmo tempo em que atua também fora desse contexto local, ao se apropriar, por exemplo, das ferramentas da Internet para divulgação de seus passos de dança para apreciação do público e provocação a outros dançarinos. Então, foram utilizados alguns estudos que situem a discussão sobre o corpo do dançarino e as maneiras como este corpo transpõe a dimensão subjetiva (micro), expandindo

---

<sup>3</sup> Utilizamos aqui a concepção de afeto segundo VIEIRA (2012) apud CLOUGH (2007), que, seguindo a herança do pensamento spinoziano/deleuziano, entendem a esfera afetiva para além de uma dimensão de vínculo sentimental, aproximando-a a “capacidade dos corpos de serem afetados, bem como ao aumento/diminuição das potências e possibilidades desses corpos interagirem e/ou conectarem-se ao que os cerca”.

suas qualidades para as outras questões em torno de si, e até mesmo para além do ambiente no qual atua (macro). Para tanto, foram trazidos autores como Gil (2001), Villaça (1997) e Zumthor (2000) – este último para tratar especificamente sobre performance -, entre outros autores com textos de apoio que possam embasar apontamentos mais específicos da área da dança. Os principais tópicos abordados, em suma, serão em torno das relações entre o Passinho e as questões que situam a dança como movimento performático. A questão da improvisação de movimentos tem papel primordial na construção dessa relação, posto que é a partir da liberação dos corpos na dança contemporânea (VILLAÇA, 2012) é que se pode pensar a dança Passinho como uma performance que atua no ambiente interno (do corpo do dançarino) e além dele, ressignificando os espaços da periferia, principalmente no campo do simbólico.

O segundo capítulo tratará da estética e das origens possíveis do Passinho, situando-o no contexto da história recente do funk carioca – com as contribuições de autores que estudaram a fundo a trajetória do funk no Brasil como Vianna (1997) e Essinger (2005). Para a construção deste capítulo, sobretudo seu segundo e terceiro itens, foram utilizadas as impressões da autora e informações colhidas com alguns dançarinos em entrevistas e conversas, como Michel Souza, Jackson Carvalho (conhecido como Jackson do Passinho), integrantes da companhia de dança Na Batalha<sup>4</sup> (um grupo mais alternativo, com menos aparições na grande mídia do que o Dream Team do Passinho<sup>5</sup>, por exemplo, mas que causaram grandes reações ao realizar apresentações de seu espetáculo de Passinho no Teatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>6</sup>. Alguns outros grupos do estilo também surgiram, como a companhia Os Clássicos do Passinho<sup>7</sup> (da qual Jackson e Michel também fazem parte), que estrearam seu primeiro espetáculo de dança no dia 15/02/2017, no SESC Santos, no estado de São Paulo. Foram colhidas também algumas informações também

<sup>4</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/teatro-municipal-recebe-pela-primeira-vez-espetaculo-de-passinho-16306455>

<sup>5</sup> O Dream Team do Passinho (DTDP) surgiu em 2013, possui atualmente contrato com a gravadora Sony Music, e é um dos mais conhecidos representantes do estilo, principalmente no âmbito dos grandes meios de comunicação. Na página do DTDP na rede social Facebook (principal canal de comunicação com os fãs e admiradores), o grupo define seu gênero musical como “Funk pop crazy”. (Ver <https://www.facebook.com/DreamTeamdoPassinho/> Acesso em 11/02/2017).

<sup>6</sup> Ver <http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/teatro-municipal-recebe-pela-primeira-vez-espetaculo-de-passinho-16306455> Acesso em 30/02/2016.

<sup>7</sup> Página da companhia de dança Os Clássicos do Passinho no Facebook: < <https://www.facebook.com/osclassicosdopassinho/?fref=ts> > Acesso em: 11/02/2017.

com Rafael Mike - um dos criadores da Batalha do Passinho- e Diogo Breguete, ambos integrantes do grupo Dream Team do Passinho. Lamentavelmente, não localizamos dançarinos que se dedicam especificamente ao Passinho no Espírito Santo, por isso, decidimos focar nossas análises nos dançarinos do Rio de Janeiro, berço da dança, bem como do próprio funk carioca.

No terceiro capítulo, foi elaborado ao longo dos itens um caminho conceitual sobre os temas e desdobramentos da transculturalidade e do hibridismo cultural – com bases nos estudos de Appadurai (2004), Hall (2006) e Canclini (1998), entre outros autores de apoio – e da transterritorialidade (HAESBAERT, 2012; 2014), para que se pudesse, dessa maneira, situar o objeto de estudo junto às reflexões propostas pelos autores dos estudos culturais e, ainda, ao lado de outras manifestações periféricas que possam ter percorrido caminhos semelhantes no Brasil, sobretudo as manifestações culturais e artísticas da periferia. Serão abordados, também, os assuntos em torno do ambiente no qual o Passinho originou-se. Desta forma, as especificidades do território das favelas serão de grande relevância para abordar o universo de uma dança essencialmente periférica em suas características, tanto no que diz respeito à sua estética, quanto aos fatores relacionados ao seu surgimento e às suas representações midiáticas.

Portanto, em um viés mais midiático, ainda no terceiro capítulo, pretende-se abordar ainda o papel da mídia em torno do universo do Passinho e a relação de ambos com a representatividade nos meios de comunicação. Algumas aparições do Passinho na televisão aberta serão brevemente analisadas para que se possa investigar como os meios de comunicação lidam e de que forma se apropriam dessa manifestação juvenil. Para Muniz Sodré:

No Brasil, o verdadeiro silêncio imposto pela televisão é o silêncio das culturas que estruturam simbolicamente os setores marginalizados da população. O recalçamento dessas outras expressões culturais é o verdadeiro efeito hegemônico produzido pelo sistema. (SODRÉ, 1978, p. 118)

A escolha de aparições do Passinho em programas da televisão aberta, no terceiro capítulo, procura analisar o jogo de interesses que orbita em torno desta mídia e suas narrativas. Acreditamos que este jogo, em que ora se valoriza, ora se desvaloriza, ora se exalta, ora se apaga, relaciona-se com o exposto acima por

Sodré (1978), em que os canais de televisão acabavam por desempenhar um efeito hegemônico ao silenciar culturas marginalizadas. Ainda que as ferramentas utilizadas não sejam, sumariamente, o apagamento destas culturas, a forma de abordagem destas pelos meios televisivos e os discursos construídos a partir daí caminham para certa homogeneização, em que “os valores culturais alternativos só podem ser percebidos pela tevê na forma de clichês exótico-pitorescos” (SODRÉ, 1977, p. 131).

Portanto, o que se pretende, neste trabalho, é, a partir de uma ótica multicultural, ou seja, a partir de uma perspectiva não apenas comunicacional, mas multidisciplinar, abordar o contemporâneo fenômeno do Passinho como uma manifestação que se enquadraria naquilo que Stuart Hall denomina “proliferação subalterna da diferença” (HALL, 2006, p. 57). - ou seja, uma espécie de paradoxo da globalização contemporânea em que, no meio cultural, as coisas parecem homogeneizadas, ao mesmo tempo em que as diferenças se proliferam de forma mais localizada - um dos vetores principais dos estudos pós-coloniais (apoio para a compreensão plena dos estudos focais do objeto de estudo, além de entrevistas com atores que estão diretamente ligados ao objeto e que possam, portanto, descrever com propriedade as características específicas do objeto de estudo).

Esses são, portanto, os desafios com os quais nos comprometemos nesta dissertação. Não há a ilusória pretensão de encontrar respostas categóricas, mas, não obstante, esperamos trilhar um caminho que torne os olhos e as mentes que acompanham esta leitura mais atentas aos processos culturais que já existem e que ainda surgirão e que, marginalmente, cercam o cotidiano das cidades, exteriorizando vozes e significados muitas vezes silenciados pela posição em que se encontram nos cenários cultural, social e político brasileiros.

## 1. O CORPO, A PERFORMANCE E A DANÇA

### 1.1 O CORPO QUE DANÇA: SIGNIFICADOS E LUGARES

As relações entre o corpo que dança e os espaços (ou os lugares) vêm sendo estudadas sob diversas óticas, por autores de vários campos. Para situar algumas dessas reflexões lado a lado ao objeto de pesquisa aqui estudado, evocaremos autores que nos façam apontamentos sobre a relação dança-corpo-espaço inerentes ao ato de dançar em si, porém sem esquecer que o Passinho é uma dança que surgiu em um espaço periférico, o que o atribui propriedades peculiares no que diz respeito à relação entre ele e o espaço geográfico. Ao mesmo tempo, o Passinho, por ser dança, carrega em si, evidentemente, características comuns aos diversos demais gêneros. Para exemplificar algumas das considerações sobre corpos e espaços abordadas neste capítulo, pode-se citar que, para (Heiddeger 2001, p.44 *apud* FERRAZ, 2013, p. 225), quando um corpo dança, ele não só se move no espaço, mas cria espaços com seus movimentos, escava-os com seu corpo – o estreitamento entre dança e espaço, portanto, vai além da dimensão “palco” ou “entorno”. Michel Foucault (2013), também em uma perspectiva filosófica, traz a dança como ferramenta de dilatação do corpo, em que o espaço no ato de dançar é, ao mesmo tempo, interior e exterior ao corpo do dançarino.

Então, a partir da dimensão utópica do corpo que dança (FOUCAULT, 2013) até a sua concretude em uma esfera de relevante atuação política e social que envolve os pormenores da dança Passinho, neste capítulo, o corpo dançante será tratado como a primeira territorialidade, uma ferramenta de construção de novos discursos e olhares, o que irá culminar, - assunto a ser abordado no terceiro e último capítulo - como influência na narrativa da urbanidade periférica na esfera midiática. Para respaldar a construção das reflexões sobre “O corpo que dança: significados e lugares”, utilizamos autores que tratam mais especificamente as questões do corpo – sobretudo do corpo do dançarino, como Gil (2001), Tércio (2005) e Villaça (1997), além de Foucault (2013).

Neste item, a abordagem adotada está ligada ao sentido de que investigar o papel do corpo na dança Passinho demanda que se volte o olhar para a esfera cultural na qual a dança está inserida. Isso inclui o contexto social, o universo do movimento

funk como um todo, as condições de vida dos dançarinos e entusiastas, entre outros aspectos relevantes para a construção e os desdobramentos do Passinho.

Considerando que as ações e resistências sociais, políticas e identitárias estão presentes na vida cotidiana, e, ainda, que a arte esteja também incorporada a esse cotidiano, pode-se apreender que formas artísticas, no caso, a dança, podem ser vistas também como um ato de engajamento do corpo, mais especificamente em um espaço de carências e vulnerabilidade social como a periferia do Rio de Janeiro. Mas, em primeiro lugar, como a dança em si constrói significados para, enfim, chegar a ser uma ferramenta a atuar nos espaços?

O corpo dançante pode absorver e exteriorizar significados de acordo com os espaços em que está inserido, e atravessa a dimensão puramente carnal para dedicar-se a extrapolar o espaço físico em que se encontra para atuar em outros espaços, dinamizando, então, a relação corpo-dança-lugares.

Para Gil (2001), o emprego expressivo dos movimentos corporais é muito mais complexo do que o da linguagem articulada – que costuma ser definida pela comunicação verbal. Segundo o autor, no âmbito da expressão corporal, o sentido não surge, em primeiro lugar, da articulação dos sistemas anatômicos do corpo, mas sim de todo um conjunto de outras forças, podendo o corpo tornar-se repleto de sentidos ou mesmo vazio, todavia, nunca inexpressivo – sobretudo o corpo que dança. Para Merce Cunningham (*apud* José Gil):

Se um bailarino dança – o que não é a mesma coisa que ter teorias sobre a dança ou sobre o desejo de dançar ou sobre os ensaios que se fazem para dançar ou sobre as recordações deixadas no corpo pela dança de algum outro -, mas se um bailarino *dança*, já está lá tudo. O sentido está lá, se é isso que queremos. É como este apartamento onde vivo – olho a toda a minha volta, de manhã, e pergunto-me, o que é que tudo isto significa? Significa: isto é onde eu vivo. Quando danço, significa: isto é o que estou a fazer. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está (2001, p.82).

A citação de Cunningham expressa, em suma, que o ato de dançar tem um sentido imanente e autoexplicativo, não remetendo a nada mais além da dança por si só. Para a ótica em que iremos analisar o Passinho neste item – bem como em todo o trabalho -, levaremos em conta as motivações do corpo que tem *desejo de dançar*,

ou seja, as relações possíveis entre as condições externas que motivaram o surgimento e a consolidação da dança Passinho, com sua estética, atuação e sujeitos, e, principalmente, locais de origem específicos (macro) e as motivações, afetos e desejo subjetivo do corpo que dança (micro). Os movimentos da dança por si só podem não remeter a significados, porém, principalmente no que diz respeito ao uma dança periférica como o Passinho, o caminho trilhado pelo bailarino até chegar ao ato da dança – tanto quanto as possíveis implicações (subjetivas ou não) que o ato de dançar traz – remontam a inúmeras e importantes reflexões.

A dança, então, não denota sentidos convencionais por si própria, evidentemente, e comunica de uma forma completamente distinta das linguagens verbais, já que possui propriedades bastante específicas. As motivações, ou ainda, o desejo do movimento que culmina no ato da dança, estão submergidos em diversas outras questões.

Para Tércio (2005), as relações entre dança e lugar estão ligadas à ideia do próprio corpo como um lugar dinâmico:

Quanto à dança ela é, em si mesmo, corpo. Por vezes, diz-se que a dança é movimento, mas esta afirmação não é inteiramente elucidativa, na medida em que proporciona certa confusão entre mobilidade e dinâmica. Na verdade, para que exista dança não é indispensável verificar-se uma deslocação de lugar. O que é essencial é que o lugar do corpo seja um lugar dinâmico. Ou seja, a dança é movimento porque é corpo. E mesmo que este corpo não seja um ser em deslocação por diferentes lugares, ele está inevitavelmente em movimento, pois o movimento é condição da sua existência. (TÉRCIO, 2005, p. 5)

Então, o movimento da dança, por assim dizer, não depende dos passos, e sim do corpo, que já é, por si só, dinâmico em sua natureza. Logo, no que diz respeito aos espaços alcançados pela dança, também acabam por afirmar o próprio lugar do corpo no mundo, desmanchando as fronteiras entre o “fora” e o “dentro”. Para Tércio (2005), o corpo-arco age reconfigurando essas fronteiras, de tal forma que os lugares do corpo no mundo são continuamente esculpidos e interrogados:

Em dança, lida-se com um espaço virtual, que não se limita ao espaço exterior ao corpo, a uma espécie de terreno de movimentações ou de caçadas, mas que abrange os espaços proprioceptivos e interoceptivos. Assim, o corpo-arco, mais do que construir lugares fora do corpo, afirma o corpo como lugar essencial.

A dança proporciona a construção, desconstrução e reconstrução das fronteiras entre o fora e o dentro, numa busca incessante do lugar do corpo nos lugares do mundo. O corpo-arco é, pois, uma construção de fronteira que em última análise interroga o próprio corpo: os seus limites, as suas configurações, as suas possibilidades, a sua resistência, a sua vulnerabilidade, a sua permeabilidade (TÉRCIO, 2005, p. 7)

Dessa forma, tanto os acontecimentos que se dão no espaço “de fora” quanto no “lugar do corpo” podem ser relevantes para a construção das reflexões sobre a relação corpo-dança-lugares, já que, no ato de dançar, todas essas fronteiras acabam por diluir-se e confundir-se no ato de dançar. Pode-se arriscar dizer que tais fronteiras perdem a importância, já que é pela ausência delas que se faz pensar a potência do corpo como fonte de resistência.

Com relação ao espaço – inicialmente – externo do corpo, pode-se observar pela ótica das relações humanas que permeiam o ato de dançar – relação do homem com o simbólico construído pela história e pela cultura - e não da dança por si. Por isso, considerar a dança Passinho como uma expressão carregada de significados significa olhar para o local de seu surgimento e outros fatores envolvidos, ou seja, adotar uma perspectiva da dança como “texto cultural”, que está intrinsecamente relacionada às condições sociais, elementos e experiências culturais, artísticas e tecnológicas em que está inserido. Desta maneira,

O corpo é uma síntese da cultura, porque expressa elementos específicos da sociedade da qual faz parte. O homem, por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando de valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões (DAOLIO, 1997, p. 53).

Trazendo as reflexões acima para o universo do Passinho, pode-se dizer que o “sentido” da dança não está só no que ela nos diz apenas pela sua estética, por exemplo. A investigação das questões que envolvem o Passinho como texto cultural – que produz significações - inclui a observação do contexto social e cultural de origem da dança (incluindo o movimento funk na sua totalidade), entre outros aspectos relevantes para a construção e os desdobramentos do universo do Passinho.

Para Greiner (2009, p. 180), “os corpos que dançam (re)constroem paisagens do risco e vagueiam por outras instâncias narrativas, nem sempre perceptíveis, mas nem por isso menos importantes.” Segundo a autora, o ambiente de atuação dos dançarinos compreende todo o “contexto informacional referente ao ambiente cultural, político, biológico, psicológico e assim por diante” (GREINER, 2009, p. 181).

Inserindo tais reflexões na esfera do Passinho, pode-se compreender que a atuação dos dançarinos transpõe o espaço do “palco” – que é o baile, a batalha, o quintal de casa, a rua – e alcança espaços para além dos ambientes onde atua o corpo, inicialmente. O próprio corpo, onde é gerado o movimento, já se configura como um primeiro território informacional repleto de afetos e significados. O espaço geográfico onde este corpo atua em seu cotidiano (nesse caso, as periferias do Rio de Janeiro) também faz parte deste percurso e é um elemento essencial para a configuração do Passinho. O espaço virtual, onde os vídeos de dança são hospedados e inspiram outros dançarinos (que também colhem referências de todos os lugares do mundo neste mesmo espaço) é mais um ambiente habitado pelo Passinho. Pode-se citar também o ambiente midiático, a partir do momento em que os meios de comunicação se apropriam do Passinho para construir suas narrativas. Há, ainda, o espaço simbólico e imaginário de quem assiste às performances (com suas lembranças, bagagem cultural, emoções e associações afetivas) e do próprio dançarino, ao pensar, por exemplo, os lugares onde a dança pode o levar (ser conhecido e reconhecido pela dança dentro da comunidade? Conseguir trilhar uma carreira sólida como dançarino de Passinho?). Desta forma, o corpo que dança passa a operar dentro dele próprio (biologicamente, psicologicamente), além de, evidentemente, atuar nos ambientes culturais, midiáticos e políticos com os quais entra em contato, seja por meio físico, de forma virtual, ou ainda, simbólica.

Nesse contexto, o corpo, ao dançar, vem a expandir-se de modo que os desdobramentos de sua dança ecoam para espaços antes não pensados, e sua dança passa, então, a representar um novo lugar de fala para esses meninos da periferia. O sentido da dança, portanto, atravessa a dimensão puramente carnal do indivíduo, chegando à ideia do corpo como instrumento de negociação entre as relações de controle dos poderes majoritários sobre os corpos, sobretudo os periféricos.

### 1.1.1 O corpo como primeiro território de poder e de libertação

Para investigar de modo mais plural tais reflexões, principalmente no que diz respeito ao controle do corpo periférico e dançante do Passinho, mas ainda sobre as relações possíveis entre tal corpo e os lugares e significados a que ele alcança, Foucault (2013), em texto que reúne duas conferências ocorridas em 1966, descreve o papel do corpo – sobretudo do corpo dançante - como origem de todos os lugares possíveis, reais ou utópicos:

Depois de tudo, acaso o corpo de um dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo todo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? [...] Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia. Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

O som das pesadas batidas do Funk, os movimentos alegres, acrobáticos e enérgicos do Passinho, as suas características teatrais, dramáticas, sociais, o lugar de fala dos meninos e meninas - dançarinos ou não - da periferia, as batalhas, a brincadeira e o deboche, a inclusão, o exímio condicionamento físico, o sonho de uma carreira brilhante na dança, todo esse universo remete aos lugares possíveis do corpo, especialmente do corpo que dança, para além do “palco”, isto é, para além do lugar físico onde foi gerado o movimento.

O corpo do dançarino – aqui, visto como o ponto de origem de toda e qualquer ação e desejo - dilata-se, expande-se de forma que o ambiente palpável no qual ele dança é tão presente quanto os lugares (reais ou utópicos) alcançados por ele, ou

seja, os espaços que só existem a partir do momento em que são escavados simbolicamente pelos membros do corpo dançante. Desta maneira, “A energia cria unidades de espaço-tempo. O bailarino não atravessa o espaço do corpo como atravessaria uma distância objetiva, num tempo cronológico dado. Produz ao dançar unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis [...]” (GIL, 2001, p. 54).

Essas recriações de unidades de espaço-tempo inscritas na dança, então, abrem espaço para a produção de novos sentidos além do que apenas se vê, pura e simplesmente: o corpo em movimento. Para Lacince; Nobrega (2009):

O engajamento corporal [...] dos dançarinos se inscreve na carne e abre a filosofia do corpo para uma relação ontológica possibilitada pelo quiasma corpo e mundo. É a carne que produz sentidos relevantes para a criação artística: estéticos, éticos, sentidos sobre si, sobre o outro, sobre o mundo. A sensação remete ao engajamento do corpo na ação que se materializa em movimentos [...] (LACINCE, NÓBREGA, 2009, p. 185).

Esses novos sentidos produzidos pelos dançarinos de Passinho atravessam diversos âmbitos, e podem-se incluir aqui até mesmo questões em torno da representação da sexualidade na sociabilidade desses jovens. A figura do dançarino chama atenção e é desejada e disputada nos espaços sociais e de lazer das favelas – como os bailes funk, por exemplo. Porém, a estética abraçada pelos meninos – heterossexuais ou não - do Passinho parece se aproximar menos do estereótipo bruto, associado à virilidade violenta dos traficantes e mais a um jogo andrógino, onde os artifícios utilizados como armas de sedução não estão relacionados à heteronormatividade: vários meninos ligados ao Passinho têm como hábito modelar as sobrancelhas, fazer as unhas e decorá-las com desenhos coloridos, usar brincos nas duas orelhas, depilar as pernas. Até mesmo os passos de dança seguem essa estética: o próprio dançarino Gambá, conhecido por ser o primeiro dançarino a introduzir os passos que imitam trejeitos gays no Passinho, utilizava essa estética como forma de se aproximar das meninas nos bailes funk.

O corpo, logo, é o ponto inicial de produção de sentidos na ação e criação artística. É da dimensão puramente material do ser físico – a carne - que partem, originalmente, as mais diversas conexões entre o ser e o mundo, ou seja, o engajamento do corpo – materializado artisticamente pelo movimento da dança.

Portanto, percebe-se que a função do corpo dançante atravessa e ultrapassa a ideia deste como um instrumento controlado e disciplinado, voltado apenas para as funções laborais e industriais:

Na era industrial, o corpo era manipulado enquanto instrumento de produção, lugar de disciplina e controle. Na sociedade pós-industrial, caracterizada pela difusão do saber e da informação, por uma tecnologia que ultrapassa a ciência e a máquina para tornar-se social e organizacional, esses distintos controles necessitam ser repensados. O corpo dominado é apenas o do trabalhador? [...] O que se percebe é que uma leitura do corpo como construção narcísico-hedonista, disciplinado pelas regras da estetização geral da sociedade pós-industrial, pode incidir numa versão redutora do papel do corpo (VILLAÇA, 2012, p. 04).

Para o Passinho, pode-se pensar<sup>8</sup> que a ideia dos corpos dóceis<sup>8</sup> - em que o poder age incisivamente sobre a subjetividade dos corpos, disciplinando-os e os levando para a condição de objeto social - passa a agir como uma via de mão dupla: enquanto o poder age segregando esses corpos, eles se reinventam, utilizando mesmo a sua própria condição como subterfúgio perante esse poder estigmatizador. É como se, ao dançar, esses sujeitos utilizassem seus corpos como uma estratégia de sobrevivência perante as perspectivas talvez pouco promissoras a que foram submetidos. Isto posto, o corpo, ao dançar, alcança novos lugares e territórios – reais, utópicos, simbólicos - que podem mudar o cotidiano e os destinos desses sujeitos.

Pode-se refletir ainda sobre o preconceito atravessado por esses corpos periféricos - corpos, em sua maioria, negros e marginalizados, que na paisagem urbana são, muitas vezes, associados à criminalidade pelos olhares desviantes dos que passam. No momento da dança, ao menos, desses corpos irradiam beleza, fascínio, alegria e arte. Ainda que muitos olhares continuem insistentemente presos ao estereótipo “criminoso” associado aos corpos negros (principalmente àqueles ligados à cultura funk), essa transposição de valores por meio da dança a coloca como mais uma

---

<sup>8</sup> “O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa [...] a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil, e inversamente. Formam-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia-política”: que é também igualmente uma mecânica do poder, está nascendo [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos, exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 1986, p. 27).

ferramenta de resistência perante toda a marginalização e estigmatização imposta a estes sujeitos ao longo da história.

Entretanto, esses modos de sobrevivência, ou ainda, práticas de resistência acabam por estabelecer um vínculo com as relações de poder, posto que a palavra resistência já contém em si um dualismo: ao mesmo tempo em que sugere uma aversão à ordem vigente, também afasta a possibilidade de subverter essa ordem, de modo a sugerir a ideia de não ceder a ela, e não subvertê-la por completo. Então, para aqueles que criam – os artistas -, resistir às opressões do poder, das instituições, do mercado, da publicidade, da mídia, é preciso, ao mesmo tempo, depender das relações de mercado, dos poderes e políticas públicas e das ordens de discursos do poder crítico e cultural. Portanto, é como se a legitimação do Passinho, bem como a de outros produtos culturais vindos das periferias, só se pudesse ser efetivada após a incorporação da dança pelas instituições (governo do Estado do Rio de Janeiro<sup>9</sup> e os grandes meios de comunicação, por exemplo) – ainda que sejam os mesmos meios que, inicialmente, cumprem o papel de excluir e/ou estandardizar essas manifestações.

Historicamente, o corpo se encontra submetido, circunscrito, disciplinado, “semiotizado”, pelos efeitos do discurso e do poder simbolizados pelas mais variadas práticas e formas sociais de controle. “Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos em sua materialidade e suas forças” (Foucault, 2004, p. 26). Porém, no ato de dançar – principalmente quando se pensa no corpo periférico, “aprisionado” nas limitações e segregações a que foi imposto - o corpo é mais livre, possui maior autonomia e até mesmo maior poder comunicativo, refletindo as características do cotidiano que se vive e que se vê (tanto em casa, no cotidiano do bairro e na escola quanto nas infinitas referências disponíveis no espaço virtual das redes) para seus gestos, sua postura e seus passos, portando valores sociais e conteúdos simbólicos, articulados pelos movimentos.

---

<sup>9</sup> Inserção do Passinho no Mapa de Cultura do Rio de Janeiro. Ver: < <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/batalhas-do-passinho> > Acesso em: 22/02/2016

Muitas vezes, gesto – representado aqui pela dança – ainda que descuidado, ou seja, utilizando-se do fazer cultural, do lazer, da brincadeira, do improviso, faz com que esses corpos se façam ver, já que é “justamente aí, nestes entre-lugares que o corpo se faz presente, constrói política e cria conhecimento.” (GREINER, 2009, p. 183). É válido afirmar, pois, que embora não difunda uma causa, ou seja, ainda que não levante uma bandeira específica de modo proposital, o Passinho traz consigo ressignificações a partir do ato do corpo que dança em si. Então, o fazer artístico em questão, fortemente vinculado ao corpo, aparece como um processo micropolítico de resistência, assunto a ser retomado no item 3.2 da presente dissertação, que irá abordar de forma mais específica as questões sociais em torno do território da favela.

O corpo do Passinho encontra-se, logo, submerso no campo político e sujeito aos efeitos dispersos do poder das classes ou setores dominantes. Essas instituições dominantes exercem e replicam seus efeitos sobre o corpo social de modo não necessariamente organizado ou intencional. Desse modo, sujeitos sociais subalternos o são também - e principalmente- nas maneiras sociais pelas quais seus corpos são produzidos, interpretados, acessados, disciplinados e representados. Qualquer modo de resistência, portanto, se torna relativamente inviabilizado, posto que resistir, para Foucault (1986), seria apenas algo relacionado uma nova faceta do mesmo poder. No entanto, acreditamos que as ferramentas de manejo desses efeitos do poder, principalmente quando utilizadas por sujeitos marginalizados de tantas maneiras (geograficamente, etnicamente, socioculturalmente) são válidas, tanto quanto ferramentas de resistência sociopolítica quanto como entretenimento cultural e artístico. Consideramos que o corpo é um território que sofre os efeitos do poder, mas dele também emanam maneiras de usar tais formas de controle – mídia, instituições, entre outros – em seu próprio favor.

Retomando novamente a relação entre os corpos que dançam e o espaço que habitam, pode-se considerar que os dançarinos de Passinho deslocam seu corpo no precário espaço social em que se encontram, ao dançar, de forma que corpo e espaço tornam-se difusos. Para José Gil (2001):

De fato, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo teremos de precisar) do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço

objetivo proporcionando-lhe uma textura própria da do espaço interno. O corpo do bailarino já não tem de se deslocar como um objeto num espaço exterior, mas desdobra doravante os seus movimentos como se estes atravessassem um corpo (o seu meio natural) (2001, p. 49).

Desta forma, para Gil (2001), o bailarino, ao dançar, transforma o próprio espaço em que dança em uma matéria como a do corpo. Ou seja, o espaço já não é exterior, mas está atravessado na própria matéria do corpo. Foucault complementa esse pensamento, evidenciando, ainda, a transição da dimensão carnal do corpo para a dimensão utópica do mesmo:

Mas talvez fosse preciso descer mais, por baixo da vestimenta, talvez fosse preciso atingir a própria carne, e veríamos então que, em certos casos, no limite, é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior do mesmo espaço que lhe é reservado. Então, o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. (FOUCAULT, 2013, p. 14)

A dança ultrapassa tentativas de encontrar literalidade nos movimentos individuais e, levando em conta seu aspecto social, chega a espaços além daqueles delimitados e construídos pelo corpo do dançarino. Por meio da exposição da dança, ali performatizada no espaço da comunidade, da escola, no quintal ou na laje da casa, e da veiculação na rede, esses corpos vão se apresentar em outro espaço, extrapolam a dimensão do exíguo espaço onde foram geradas, inicialmente, as “imagens da performance”. A partir de então, passam a encontrar interlocutores que dialogarão com esses dançarinos. Nesse caso, esses corpos em ação seguem além dos limitados espaços de onde provém, transpassam o tempo-espaço do real, passam a inscrever-se em outras configurações de espaço-tempo. No contexto do Passinho, o corpo dança relacionando-se com as características próprias da realidade e do contexto cultural e social em que está inserido e além dele, revelando-se não como só uma alternativa cultural plausível dentro da hegemonia global, mas também – utilizando seu poder utópico - como uma estratégia de sobrevivência dentro e fora dos locais de sua origem, mesmo que, muitas vezes,

adaptado em forma de produto “higienizado” em busca da aprovação do grande público.

## 1.2 A IMPROVISAZÃO COMO PERFORMANCE: O CORPO COMUNICATIVO

Para Emilio Domingos, “a característica do passinho é a *performance* que não se repete. Os garotos incorporam aquela música que está tocando e improvisam ao som dela”<sup>10</sup>. A dança Passinho é majoritariamente individual e, mesmo que um dançarino execute várias apresentações ao som da mesma música, elas não irão se igualar entre si, posto que o Passinho tem como uma de suas principais características a ausência de coreografia, ou seja, a improvisação - característica, que, inclusive, torna mais interessante a adoção da estética da batalhas pelo Passinho.

Para Muniz (2014), a improvisação pode ser entendida como uma prática de liberdade:

A prática das virtudes, ou a prática de liberdade, dá suporte para que o indivíduo esteja apto para enfrentar as contingências da vida, tendendo a garantir uma subjetividade formada por atividades criadoras de si. [...] Acredito que a improvisação como prática de liberdade ilustra a ideia de uma prática que é significativamente de criação, numa atividade do corpo com poder e engajamento crítico no mundo. É caracterizada pela maleabilidade e disponibilidade e, sobretudo, como uma possibilidade de resistência e de enfrentamento ante os modos de sujeição. (2014, p.37)

Desse modo, o sujeito social, conforme já foi citado anteriormente – sobretudo o sujeito periférico – se relaciona com o poder vigente ainda por meio da sujeição, porém, de forma mais ativa e autônoma, utilizando-se das práticas de liberdade – como a dança e, principalmente, a dança que se baseia em uma estética do improvisado. Esse engajamento do corpo que dança como alternativa ao corpo capturado pelo poder mostra, mais uma vez, a função social e política do Passinho,

---

<sup>10</sup> Ver < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1269130-dos-morros-para-o-asfalto-passinho-e-novo-fenomeno-cultural-do-rio.shtml> > Acesso em: 30/03/2016.

como uma brecha de liberdade em meio a todo um maçante e insistente histórico de repressões e segregações sofridas pelos indivíduos periféricos.

As batalhas do Passinho, nas quais a improvisação dos passos é a principal arma a ser utilizada, contam sempre com a participação dos jurados e de um público empolgado, que tem preferências por um ou outro dançarino, torce, ri e se exalta a cada apresentação. A estética desses duelos, semelhante à das batalhas de RAP (que também são marcadas pela improvisação, porém, ela é feita com as palavras) faz mais sentido quando há a presença do público e dos jurados. De acordo com Muniz (2014), no momento da performance do improvisado o corpo e o espaço se unem e se regulam:

Cada experiência de improvisar é um evento único, que é fundamentalmente regulado pelo ambiente. O corpo, novamente, se torna parte do espaço, posto que improvisar significa criar conexões entre o corpo perceptivo e o espaço que o rodeia, ou seja, “explorar as potencialidades do espaço, se conectar e buscar um estado de corpo que integre corpo e ambiente (MUNIZ, 2012, p. 42)”.

A estética em torno do dançarino que entra na arena quase como um gladiador, disposto a humilhar e rebaixar o adversário perante o público com o desempenho de sua dança para sair dali como o grande vencedor do duelo é o grande atrativo, além de ser o elemento que caracteriza esses eventos como uma verdadeira “batalha”. Essa “arena” simbólica é o palco para a *performance* quase teatral incorporada pelos dançarinos/intérpretes— onde apertos de mão, sorrisos e abraços apertados após o duelo mostram que essa vontade de “desmoralizar” o adversário perante os jurados não passa de uma encenação encarnada apenas durante o ato da dança. Desse modo, conforme Muniz, “A improvisação como *performance* foca no acontecimento como experiência e, dessa maneira, inclui o espectador no processo e constrói visões renovadoras de um mesmo acontecimento.” (MUNIZ, 2014, p. 63). Ainda para Muniz:

Além disso, a improvisação pode ser utilizada de muitas formas: como técnica de construção de um corpo com atenção no presente e inteligente; como uma técnica de criação; como processo de composição em performance; e em composição instantânea, composição no momento ou, ainda, composição em tempo real (MUNIZ, 2014, p. 91).

No contexto da dança Passinho, a improvisação é utilizada como técnica de criação desde o momento de seu surgimento, e como composição em tempo real, principalmente no que diz respeito à lógica de funcionamento das batalhas. Apesar das recentes e progressivas apresentações coreografadas de Passinho, o ato de improvisar costuma estar presente pelo menos em alguma parte do processo, e a bagagem cultural dos dançarinos/criadores é a grande responsável por dar a este improviso o tom estético híbrido do Passinho.

A partir da ideia da improvisação na dança – e da dança Passinho como um elemento performativo - para Greiner (2009, p. 185), “a dança no Brasil tem apresentado suas paisagens do risco na medida em que explicita este processo, o que, evolutivamente, tem tornado a dança e a performance cada vez mais próximas”. Para a autora, algumas danças, ou melhor, as chamadas *antidanças*, se dedicam a questionar convenções e modos de agir, mesmo que por divertimento e humor, aproximando-se, portanto, como o que se chama de *performance*. Muitos autores situam a *performance* como um campo de impasses, em que linguagens se atravessam e as referências se confundem. A partir dessa colocação de Greiner (2009), pode-se observar o estilo de dança de Gambá, uma das estrelas do Passinho<sup>11</sup>, que, quando vivo, era destaque por ter um estilo próprio de dançar, tendo como sua principal característica o ato de misturar brincadeiras e encenações aos seus passos (como o momento em que simula um mendigo pedindo esmola com o boné e as diversas vezes em que simula movimentos sexuais, femininos ou exagerados como forma de provocar o adversário durante a disputa). Pode-se dizer, por isso, que essa concepção do Passinho, atravessado por situações mimetizadas, cênicas e brincadeiras, aproxima-se do que se conhece como *performance*.

Uma das gírias mais usadas para dizer que alguém dança o Passinho muito bem é o verbo “rabiscar”, da mesma forma como é usada na música “Todo mundo aperta o play”, do grupo Dream Team do Passinho: “é melhor tu rabiscar”. No dicionário online Michaelis (2009), encontra-se a seguinte definição da palavra rabisco: “rabisco<sup>1</sup> - ra.bis.co<sup>1</sup> sm (de rabo) Risco tortuoso feito com pena ou lápis; garatuja.

---

<sup>11</sup> Ver “Gambá e Cebolinha na batalha do passinho <<https://www.youtube.com/watch?v=9fuUSQ1S1oM>>. Gambá é o dançarino de calça roxa e camisa branca. Acesso em 30/02/2016.

sm pl 1 Letras malfeitas. 2 Desenho ou pintura de pouca importância.” (MICHAELIS, 2009). A própria definição da palavra faz lembrar o improviso e as artes visuais – e, se imaginarmos o dançarino de Passinho literalmente pintando uma tela com seu rabisco feito com os pés, o resultado poderia ser algo que lembrasse o automatismo do expressionismo abstrato, como as mais famosas obras das *action paintings* de Pollock. Para Cohen (2002, p. 29), é justamente a partir das *action paintings* e de outros movimentos artísticos que se resultou a *performance*, “em que o artista passa a ser sujeito e objeto de sua obra”. Nesse sentido, o “rabisco” ganha contornos que vão além de um simples passo de dança, aproximando-se do mundo das artes visuais tanto no vocabulário quanto na ação artística do corpo que resulta na *performance*.

De acordo com Cohen (2002), a *performance* originou-se como uma experiência artística de vanguarda, que apesar de seu caráter anárquico e de sua tentativa constante de fuga de rótulos e definições, é, fundamentalmente, uma expressão cênica. Deste modo, dedicar-se a conceituar a linguagem da *performance* significa caracterizá-la, fundamentalmente, como uma expressão do corpo, um movimento representativo, em tempo real. A *performance*, para o autor, é executada por um corpo que busca atravessar fronteiras, encenando-se em um tempo/espço próprio, atravessando e ultrapassando hierarquias pré-concebidas, pré-conceitos e formas estéticas convencionais, “[...] num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação [...]” (COHEN, 2002, p. 27). Desta forma, pode-se pensar o Passinho como *performance* especialmente no momento das batalhas e das apresentações ao vivo – seja nos bailes ou nos palcos de teatro. O caráter improvisado, característica muito marcante do Passinho tanto no que diz respeito à maneira como se deu o seu surgimento quanto com relação à sua estética até os dias de hoje, associa-se fortemente às características de *performance* apontadas por Cohen (2002), assim como as apresentações ao vivo encarnadas durante as batalhas.

A ideia do corpo que busca atravessar fronteiras e misturar quebra e aglutinação pela *performance* associa-se fortemente ao Passinho, que, inclusive, nutre até mesmo no espectador mais atento a dúvida sobre o que está se assistindo: uma dança completamente urbana e contemporânea, que mescla diversas referências traduzidas em seus movimentos rápidos e vigorosos que, a princípio, em nada

lembram os tradicionais passos dos balés clássico e contemporâneo, mas pode-se assistir a giros que lembram muito as famosas piruetas, e dançarinos que ficam nas pontas dos pés (muitas vezes, descalços) em vários momentos de suas performances. Dessa maneira, pode-se dizer que o Passinho é um movimento que, ao mesmo tempo em que nega o que é clássico, nutre-se dele, ou seja, da mesma forma que nega padrões estéticos tradicionais, aglutina vários estilos (incluindo os clássicos), colocando em dúvida as definições sobre o popular, o clássico, a “alta” ou a “baixa” cultura.



Figura 1 – Dançarinos da companhia “Os Clássicos do Passinho” em frame de vídeo de ensaio do grupo<sup>12</sup>

Para Katie Duck (1997 *apud* MUNIZ, 2014), a improvisação está ligada ao ato da escolha. Escolha dá sentido ao tempo, espaço e movimento. “Ao escolher, o improvisador cria um novo espaço com novas opções, não necessariamente inéditos, porém novos para aquele evento ou para aquele indivíduo; ao mesmo

---

<sup>12</sup> Disponível em: <

[https://www.facebook.com/RadioFMODia/videos/1341366875933721/?autoplay\\_reason=all\\_page\\_organic\\_all\\_owed&video\\_container\\_type=0&video\\_creator\\_product\\_type=2&app\\_id=2392950137&live\\_video\\_guests=0](https://www.facebook.com/RadioFMODia/videos/1341366875933721/?autoplay_reason=all_page_organic_all_owed&video_container_type=0&video_creator_product_type=2&app_id=2392950137&live_video_guests=0)

Acesso em: 10/02/2017

tempo, deixa para trás um conjunto de opções invisíveis que não foram selecionadas. Na improvisação tudo pode acontecer, as opções se encontram em todos os lugares do espaço [...].”

Deste modo, pode-se considerar o corpo como um suporte de criações, e, ao fazê-lo, está se considerando este como um território onde residem as mais diversas formas de expressões artísticas e culturais. Para pensar esta reflexão, nada mais sintomático do que a figura do dançarino. A relação arte-corpo, na dança, se coloca de modo a instituir um contato direto entre emissor e receptor, sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico (a princípio), por meio de mecanismo do próprio corpo: o gesto (VILLAÇA, 2012). O corpo, nessa ótica, é comunicativo por si só, “não meramente alvo de uma construção, de uma dominação ou de uma objetivação” (VILLAÇA, 2012, p. 5-6).

Ainda que as condutas e as marcas corporais estejam adequadas a leis, normas e rituais da sociedade, os corpos jamais se transformam em “dados” rígidos, como os de uma máquina ou mesmo como os da comunicação escrita. O gesto corporal é um exercício expressivo, a partir do qual as condutas podem se caracterizar como performáticas e (re) inventadas. (VILLAÇA, 2012). Isso se encaixa no contexto do Passinho se pensarmos que os próprios comportamentos corporais, por meio do fazer cultural e artístico, acabam tornando-se significativos elementos de intervenção do corpo no território social que o normatiza e controla. É na ideia do corpo comunicativo que irão se realizar as conexões entre os diversos fluxos, contrafluxos, linhas e fugas que vão se atualizar numa *performance*. Portanto, “a qualidade essencial do corpo comunicativo é que ele é um corpo em processo. Nessa configuração, a contingência do corpo não é um problema, mas uma possibilidade”. (VILLAÇA, 2012, p. 08). Acreditamos que, para a dança de modo geral, e, particularmente, para o objeto de pesquisa, tal contingência do corpo é uma grande ferramenta de criação, que potencializa e impulsiona a inventividade e funciona como uma espécie de inquietação de corpos que têm muito a comunicar.

## 2. CARAS E CORPOS DO PASSINHO

O segundo capítulo estará dedicado a uma contextualização do Passinho dentro do universo funk carioca, assim como uma descrição geral de sua estética. Contando com a apresentação de um breve histórico do surgimento e consolidação do funk carioca como estilo musical e do espaço conquistado pelo Passinho nesse particular contexto, é nesse capítulo que são tecidas também considerações sobre alguns estilos e passos da dança, considerações sobre sua estética de maneira geral e algumas outras elucidações primordiais para situar o objeto no interior do contexto do mercado cultural e fonográfico.

### 2.2 O LUGAR DO PASSINHO NO MOVIMENTO FUNK CARIOCA

A história do funk carioca mostra que o ritmo nasceu a partir do *Miami bass*, e sofreu inúmeras influências antes de chegar ao formato atual. Resumidamente, costuma-se dividir a história do funk em três gerações: a primeira, a partir dos anos 70, intimamente ligada a ritmos dançantes norte-americanos, como a *black music* e aos ideais de valorização da negritude. Na segunda geração, tais militâncias étnicas perderam a força, enquanto o ritmo do funk também sofreu alterações, ganhando batidas mais rápidas e recebendo influências do hip hop americano e com forte uso de elementos eletrônicos em sua sonoridade.

Entre as décadas de 70 e 80, o funk carioca – então na sua primeira geração – tinha um perfil atrelado à afirmação da negritude (principalmente ligado ao posicionamento ideológico dos participantes dos bailes de *black music*) – e intimamente ligado ao *soul*. Gradativamente, outros grupos culturais e musicais que não faziam parte dos movimentos relacionados à negritude se interessavam e frequentavam os “Bailes da Pesada”, que foram, pouco a pouco transferidos definitivamente para a Zona Norte do Rio de Janeiro, abrindo mais espaço para o público específico dos subúrbios cariocas. (FORNACIARI, 2011). Esta nova geração do funk trouxe uma batida mais agitada, bem como um apelo maior a violência em alguns bailes – principalmente ao final dos anos 80 – o que culminou

em uma maior atenção da imprensa e gerou, à vista disso, certo preconceito com a música tocada nos bailes.

Após quase vinte anos tendo as melôs (versões de músicas americanas) como base dos bailes, em 1989, o DJ Marlboro iniciou um projeto de nacionalização do funk, por meio do disco funk Brasil. A partir dos anos 90, surgiram novos nomes, batidas e temáticas, e o funk carioca foi, aos poucos, alcançando outros locais além das favelas da zona norte cariocas - onde se concentravam, na segunda geração, a maior parte dos bailes - e passou a ser consumido tanto nos subúrbios quanto pelas elites brasileiras. Paralelamente, ainda durante os anos 90, o funk continuou a ser fortemente associado à violência e aos arrastões no Rio de Janeiro, o que reforçou a estigmatização em torno do movimento e resultou na temporária proibição, por lei, dos bailes funk na cidade. (FORNACIARI, 2011).

A terceira geração do funk carioca, originada por volta dos anos 2000, além de ser marcada pela luta para a institucionalização do ritmo por meio da aprovação do Projeto de Lei que afirmava o ritmo como manifestação cultural legítima e pelo surgimento de associações como a APAFUNK (Associação de Amigos e Profissionais do Funk) (FORNACIARI, 2011), também ganhou nova sonoridade, principalmente a partir da entrada da batida chamada de “tamborzão”, mais brasileira e menos robotizada do que as utilizadas nas gerações anteriores. Foi no contexto da terceira geração em diante que o Passinho se originou, a partir da estética dos dançarinos dos “bondes” dos anos 90 – ou seja, a dança predominantemente masculina e individual -, trazendo um estilo de movimentos mais livres, espontâneos, acrobáticos e improvisados.

Dos anos 2000 em diante, o Funk passou a ser produzido e reproduzido em várias cidades brasileiras, com novas características nas temáticas e no estilo dos bailes:

Com nova visibilidade e repressão à violência, origina-se um novo tipo de funk, no que se tornaria a terceira fase brasileira desse gênero musical, iniciada nos anos 2000. Em sua maioria, os bailes se tornaram mais pacíficos, mais ao estilo dos “bailes comuns”, com frequentadores interessados basicamente em dançar e paquerar. Músicas cada vez mais erotizadas e com coreografias sensuais ganharam a atenção da mídia e conquistaram outros locais do Brasil. (FORNACIARI, 2011, p. 24).

Nessa terceira geração do funk carioca, além das mudanças nos bailes, a sonoridade da música também foi alterada radicalmente: foi quando surgiu o estilo “tamborzão”, que fez com que as batidas da música funk pulassem de 124 para 129 bpm. Essa nova batida fez com que o funk firmasse definitivamente sua essência brasileira, utilizando eletronicamente a sonoridade de instrumentos e estilos de raízes africanas, como o tambor de candomblé e os atabaques, em vez de se basear na sonoridade americana e eletrônica do *Miami bass*. Em entrevista, o DJ de funk Edgar afirmou que o tamborzão tem um estilo de produção característico brasileiro. “É diferente de tudo que a gente vê na música hoje, é primitivo e único”<sup>13</sup> (IVANOVICI, 2010).

O “tamborzão”, até a os dias atuais, continua sendo amplamente utilizado pelos artistas e produtores de funk como base em várias vertentes do estilo. A substituição da sonoridade robótica do *Miami Bass* pela organicidade do tamborzão pareceu ser o cenário ideal para a substituição dos passos de dança mais robotizados para um estilo mais livre e espontâneo. Para o Passinho, portanto, as batidas fortes, marcadas e envolventes dessa nova sonoridade do funk são a trilha sonora perfeita para os movimentos acelerados e enérgicos dos dançarinos – às vezes quase imperceptíveis a olho nu, tão rápidos quanto as 129 bpm do tamborzão, porém mais livres, despojados, leves e acrobáticos – bem ao gosto do estilo das coreografias dos anos 90 em diante.

Atualmente, o gênero musical funk carioca é difundido em todo o Brasil, com novas vertentes e estilos, ainda que continue tendo um laço íntimo com as áreas mais pobres do Rio de Janeiro – as favelas. Estas áreas são consideradas uma das faces da diáspora negra no Brasil, onde uma grande parte da população vive, em boa parte das vezes, em condições de insuficiência de recursos básicos como saneamento, transporte, saúde, educação, entre outros. Cada favela tem sua história específica de surgimento, mas, de modo geral, pode-se dizer que esses locais descendem de um longo histórico de ausência de políticas públicas de inserção de pobres e negros. Há mais de um século, em virtude das desigualdades

---

<sup>13</sup> Ver < <http://www.doladodeca.com.br/2010/10/01/tamborcao-conheca-a-origem-do-ritmo-que-comanda-o-funk/> > Acesso em 20/02/2016.

raciais e sociais a que foram expostos desde a escravidão - aliadas à falta de políticas de habitação e inserção social justas -, os afrodescendentes no Brasil foram levados a habitar cortiços em áreas desvalorizadas que, posteriormente, se transformariam nas conhecidas favelas.

O funk carioca, nascido nestas áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro, pode ser considerado mais um ritmo negro do Brasil – ao lado do samba e de outras manifestações – feito, majoritariamente, pelos afrodescendentes brasileiros. Para Facina (2010):

[...] Porém, como toda cultura negra, o funk é criativo e estratégico, mas é também vulnerável. As forças da mercantilização penetram diretamente nas suas formas de expressão, classificando e homogeneizando a sua musicalidade, oralidade e performance. Reifica-se, desse modo, os binarismos dos padrões culturais ocidentais: autêntico *versus* cópia, alto *versus* baixo, resistência *versus* cooptação, etc. O funk entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras dentro de uma perspectiva burguesa, na qual a alteridade é posta em seu devido lugar, ou seja, é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo desses binarismos hierárquicos. (FACINA, 2010, p. 02)

O mesmo pode ser pertinente ao Passinho, já que este faz parte do movimento do funk carioca contemporâneo. Enquanto grande parte do público, com o reforço do discurso dos grandes meios de comunicação – inclusive o que se enquadra na “perspectiva burguesa” da citação acima – reconhece e enaltece o Passinho como uma manifestação cultural legítima, outra parte opta por classificar a dança como de mau gosto, por meio de afirmações de que o Passinho “não é arte/cultura”, “não é dança”. Apesar de alguns esforços midiáticos e institucionais para legitimar o Passinho enquanto um dos estandartes – talvez o mais recente – da cultura carioca, pode-se surpreender com as reações, por exemplo, dos usuários do Facebook na página do Jornal do Globo, que, ao noticiar<sup>14</sup> a estreia de um espetáculo de Passinho no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, recebeu uma série de comentários de leitores – muitos indignados, outros apoiando o espetáculo:

---

<sup>14</sup> Ver: <[http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/teatro-municipal-recebe-pela-primeira-vez-espetaculo-de-passinho-16306455?utm\\_source=Facebook&utm\\_medium=Social&utm\\_campaign=O%20Globo](http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/teatro-municipal-recebe-pela-primeira-vez-espetaculo-de-passinho-16306455?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=O%20Globo)> Último acesso em 17/07/2016.



Figura 2 – *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.

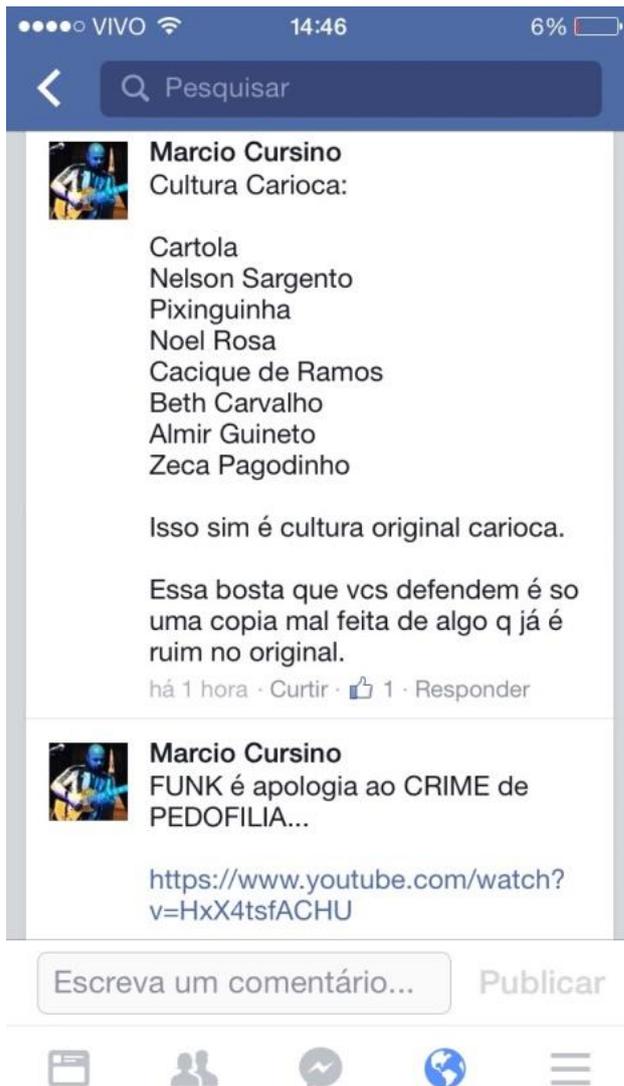


Figura 3 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.

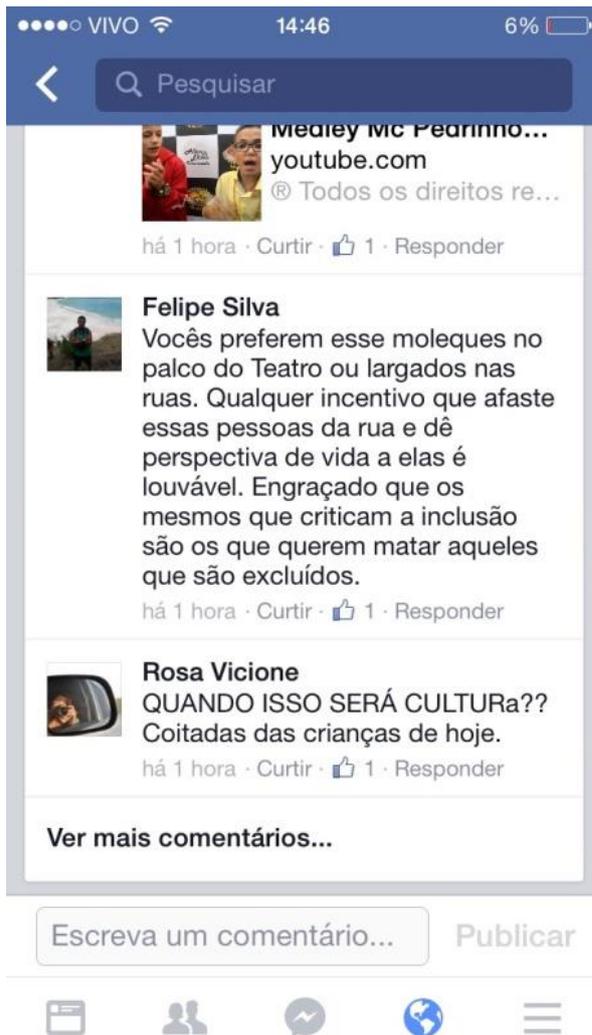


Figura 4 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.

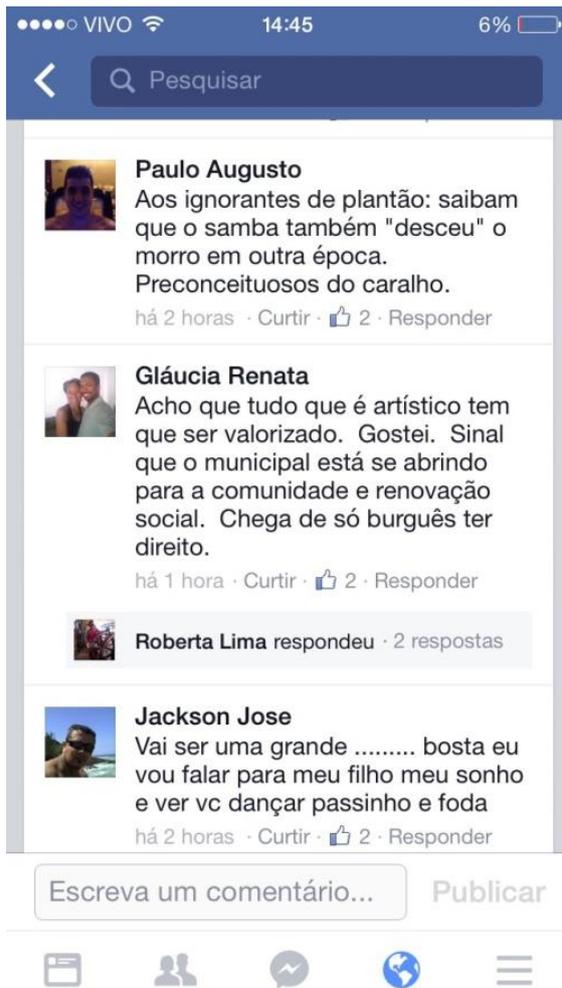


Figura 5 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.



Figura 6 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.



Figura 7 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.



Figura 8 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.



Figura 9 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.

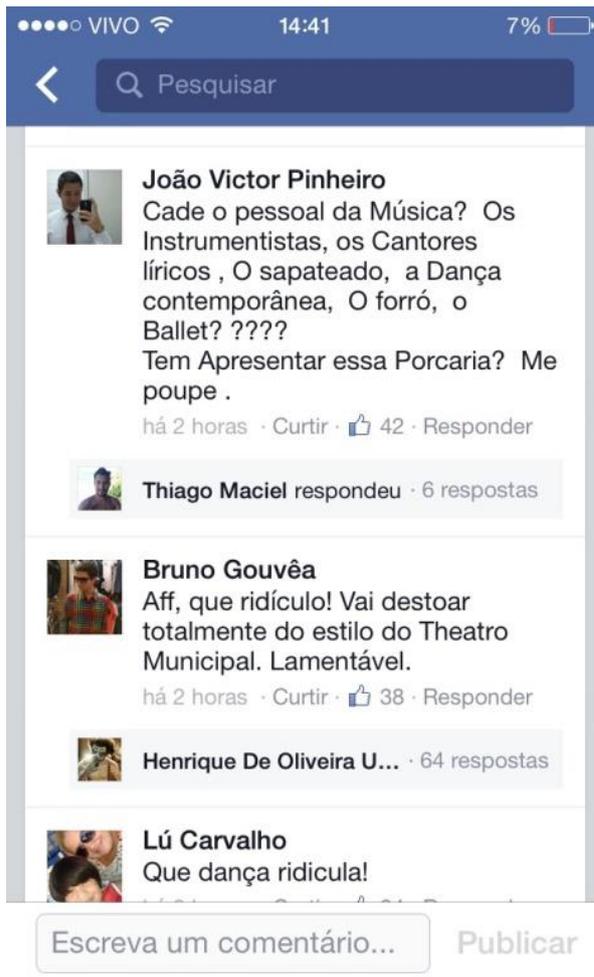


Figura 10 - *Print* de comentários de usuários do Facebook na publicação da notícia na página do Jornal O Globo.

Apesar de alguns comentários demonstrarem satisfação dos usuários com a notícia da chegada do Passinho do Teatro Municipal, um enorme número de comentários de usuários da rede social Facebook busca desqualificar o Passinho, alguns alegando que a dança é de mau gosto e outros que o lugar do Passinho não é o Teatro Municipal. Tal qual o que ocorreu na história do samba, por exemplo, a estigmatização imposta aos moradores das periferias urbanas brasileiras perpetua-se, estendendo-se também aos seus fazeres musicais e culturais, os quais são segregados ao posto de “subculturas” – que não deverão nem poderão ocupar os lugares ao lado dos representantes da alta cultura. Logo, a criminalização dos bailes funk, que ocorre ainda nos dias atuais e, do mesmo modo, a estigmatização do Passinho - assim como das rodas de samba no século XIX – complementa a

construção de um discurso que criminaliza, estigmatiza, e/ou inferioriza as práticas culturais da população negra e periférica.

Para Emilio Domingos<sup>15</sup>, o Passinho já existia nos bailes funk das favelas cariocas desde o início dos anos 2000 – representado, principalmente, pelo estilo de dança que fez sucesso com os dançarinos dos “bondes<sup>16</sup>” dessa época. A origem do Passinho é incerta no que diz respeito a datas e às formas exatas de criação, mas o fato mais conhecido como o marco inicial dessa dança foi a postagem no YouTube, em 2008, de um vídeo intitulado “passinho *foda*<sup>17</sup>”, uma brincadeira de amigos da comunidade do Jacaré, Rio de Janeiro, que acabou se tornando referência para outros jovens - que queriam dançar igual ou melhor do que aqueles rapazes e foram, aos poucos, criando novos passos, técnicas e estilos.



Figura 11 – Frame do vídeo *Passinho foda*

<sup>15</sup> Entrevista ao site Vírgula UOL: <http://virgula.uol.com.br/musica/diretor-de-a-batalha-do-passinho-compara-danca-a-colagens-do-funk>

<sup>16</sup> Exemplo: Ver “Os Hawaianos” <http://www.youtube.com/watch?v=gehvKURlBm>

<sup>17</sup> Ver “Passinho Foda” - <https://www.youtube.com/watch?v=S-giytnMvZ8> - A questão do nome já demonstra a “origem”, ou seja, a utilização do termo “inadequado”, segundo padrões mais conservadores, mas que faz parte da linguagem juvenil-popular.



Figura 12- Dançarino retratado na exposição itinerante Expo Passinho Carioca, dos fotógrafos Douglas Jacó e Thiago de Paula, ex-alunos do Curso de Fotografia da Central Única das Favelas (CUFA) e hoje fotógrafos profissionais.



Figura 13- Dançarino em ação em fotografia da Expo Passinho Carioca.



Figura 14 – Dançarina de Passinho retratada na Expo Passinho Carioca.

Para Julio Ludemir, escritor, roteirista, produtor cultural e um dos criadores da Batalha do Passinho, foram as brincadeiras que deram origem ao movimento do Passinho, e conta de um fato específico que impulsionou a criação de um novo jeito de dançar funk:

Julio Ludemir [...] explica que foi um bandido do Comando Vermelho da favela do Jacarezinho, onde ocorria um enorme baile a céu aberto, que deu início à tendência. "Aquele soldado raso estava criando uma cena de verdade. Ele estava bêbado, provavelmente doidão, e queria chamar atenção. Ele sabia como dançar e começou a brincar e testar um novo passo." (SMADJA, 2014) <sup>18</sup>

Uma versão parecida, provavelmente a mesma explicação de Ludemir explicitada acima, porém, contada com mais detalhes, é mencionada por Rafael Mike (na época, Rafael Nike), produtor cultural e integrante do grupo Dream Team do Passinho:

<sup>18</sup> Ver < [https://thump.vice.com/pt\\_br/article/3dmd45/ate-a-beyonce-transa-o-passinho](https://thump.vice.com/pt_br/article/3dmd45/ate-a-beyonce-transa-o-passinho) > Acesso em 12/03/2015.

Há mais de dez anos, o líder da Jacarezinho, uma das maiores favelas do no Rio de Janeiro, apreciava a presença dos gays nos bailes da comunidade. Dizia que eles alegravam a festa. Em um desses bailes, o traficante, e também exímio dançarino, começou a imitar os passos rápidos que os gays faziam com pé ao som do funk. Não demorou para que os garotos do local, fortemente influenciados pela imagem-modelo do líder do tráfico, comessem a imitar aqueles movimentos. Assim nasceu o Passinho. (LACERDA, 2014)<sup>19</sup>

Rafael Mike, em entrevista à autora, ainda sobre o surgimento do Passinho, afirma que há na internet vídeos do estilo datados por volta de 2005:

Nos registros de internet podemos encontrar vídeos de 2005. Os passinhos de funk existem desde os anos 90, mas o passinho como conhecemos hoje se dá por volta de 2004... 2005. O Passinho surge nas favelas com a nova geração que bebeu de outras fontes de dança que com a ajuda da internet teve como se alimentar de muita pesquisa e comunicação entre si. O garoto da Rocinha, por exemplo, poderia saber mais sobre ballet, tango, Hip Hop e por aí vai. (informação verbal<sup>20</sup>)

Para Michel Souza, o Passinho, apesar de existir desde 2005, passou a ser mais reconhecido pela mídia após a realização da primeira batalha oficial de Passinho, em 2011:

O Passinho já existe há 12 anos, mas só foi passar a ser viralizado em 2011 quando houve a primeira batalha de Passinho, que a mídia veio procurar saber mais o Passinho foi aí que tivemos espaço pra mostrar que o Passinho também é cultura. (Michel Souza – informação verbal – conversa com a autora via Facebook)

Concomitantemente ao surgimento da dança, uma comunidade na extinta rede social *Orkut*, criada e moderada por Leandra *Perfects* - dançarina e entusiasta do Passinho – tornava-se, aos poucos, mais uma referência e ponto de encontro entre os dançarinos e fãs, que postavam vídeos com passos de dança, enquetes com os melhores dançarinos e desafios para duelos<sup>21</sup>. Por meio da disseminação de vídeos filmados no celular, postados no YouTube e nas comunidades, surgiam, ainda,

<sup>19</sup> Ver < <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/mais-que-uma-dan%C3%A7a-entenda-o-passinho-1.893296> > Acesso em 10/02/2016.

<sup>20</sup> Entrevista concedida à autora, por e-mail, em 11/01/2016, em todas as citações verbais de Rafael Mike.

<sup>21</sup> A BATALHA do passinho. Direção: Emílio Domingos. Produção: Emílio Domingos e Julia Mariano. Rio de Janeiro: Osmose Filmes, 2013. 1 DVD (73').

novos passos, convites para duelos, provocações, críticas e elogios aos dançarinos e a difusão dessa nova manifestação cultural popular bem característica dos anos 2000 em diante - plenamente influenciada pela internet e pelas redes sociais.

O papel da internet, portanto, foi de importância primordial para que o movimento do Passinho acontecesse e se ampliasse, já que, principalmente pelo seu intermédio, o fenômeno atravessou os limites das periferias cariocas e chegou a produtores culturais, além de outros jovens de outras partes do Brasil, que puderam utilizar os vídeos como tutoriais de aprendizado para que pudessem também se tornar dançarinos. Portanto, os fluxos permitidos pelas novas formas de comunicação, representados aqui pelas migrações simbólicas e aliados às migrações físicas – tanto as que foram as responsáveis pela formação inicial das favelas cariocas quanto as que acontecem na contemporaneidade nesses mesmos locais - como a diáspora negra escravagista, a migração nordestina para a região Sudeste e o contato e inserção desses sujeitos com e na cultura ocidental globalizada por meio do uso da Internet, por exemplo, são tidos como partes que consistem um cenário propício para o surgimento e ressurgimento de elementos culturais híbridos culturalmente e esteticamente, como o Passinho e o próprio funk carioca.

### 2.3 A ESTÉTICA DO PASSINHO

A dança sempre foi um elemento primordial no universo do funk carioca, tanto entre os músicos e artistas quanto para o público dos bailes. Desde a sua primeira geração, com Gerson King Combo, seu funk-soul “Mandamentos Black” e seus passos de dança ao estilo James Brown (ESSINGER, 2005) que tanto exerceram influência sobre o público dos bailes da época, o funk passou por inúmeras mudanças tanto na musicalidade quanto no comportamento e nos estilos dos passos dos dançarinos nos bailes e festas.

Hermano Vianna (1997), ao pesquisar o mundo do funk carioca em meados dos anos 80, descreve o comportamento dos dançarinos em um típico baile funk na época:

Os primeiros grupos de dançarinos logo aparecem na pista e começam a desenvolver suas complicadas coreografias. Os dançarinos solitários são raros. As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente. Não existem casais dançando frente a frente como em tantas outras pistas de dança. Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção, quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e o DJ, dançando, em fila, ao lado de seus companheiros. Cada grupo pode ser constituído por várias filas, uma em frente da outra. Os passos são muito complexos, formando longas sequências coreográficas, que se repetem durante muito tempo antes de mudar para sequências não menos complexas. Um grupo pode começar com poucos componentes e acabar atraindo outros dançarinos que saibam fazer aqueles passos. Alguns passos são conhecidos por todos, outros precisam ser ensinados antes do baile. Muitas vezes os grupos são só femininos ou só masculinos. Uma explicação para essa – não tão rígida assim – divisão sexual é a diferença, em alguns momentos acentuada, entre o modo de dançar das mulheres e dos homens. As dançarinas tem uma forma toda especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são mais duros em seus movimentos. (VIANNA, 1997, p. 77)

Nas origens dos bailes funk, então, os passos de dança eram, de maneira geral, coreografados e realizados em grupo. Se compararmos esse estilo com o do Passinho, pode-se encontrar tanto diferenças quanto semelhanças. Os passos continuam muito complexos (e muito é provável que o grau de dificuldade seja bem maior hoje, no Passinho, do que nas coreografias da época da pesquisa de Vianna), mas, no Passinho, as coreografias perderam o espaço para o improvisado. É claro que há passos que se repetem e espaço para as coreografias em apresentações mais formais da dança (como é o caso de espetáculos das companhias de dança e grupos do estilo e apresentações ensaiadas em geral, por exemplo), mas a essência do estilo é o improvisado como força impulsionadora da criação, assim como o que ocorre fundamentalmente nas Batalhas. Vianna também deixa claro que praticamente não havia pessoas que dançavam sozinhas nos bailes, já que as sequências coreográficas ocorriam, geralmente, em grandes grupos sincronizados. No Passinho – em sua forma mais espontânea, nos bailes e nos espaços sociais de maneira geral - cada dançarino é único, e enquanto cada um dança os outros observam à sua volta, até que o que estava no centro da roda cede lugar para outro

dançar. Essa configuração lembra muito as tradicionais formas culturais brasileiras de matriz africana, como o samba de roda, em que uma pessoa dança por vez, no meio da roda, enquanto as outras tocam instrumentos e batem palmas. Um movimento cultural jovem e contemporâneo, plenamente influenciado por referências globais a partir do acesso de seus atores às redes, e que, ao mesmo tempo, remonta esteticamente músicas e danças tradicionais e folclóricas – pode relacionar-se com os estudos de Canclini (1998) sobre as culturas híbridas, assunto que será abordado no terceiro capítulo.

Logo, é verdadeiro que o Passinho apresenta certa ruptura com relação ao estilo de dançar previamente comum no universo do funk. Pode-se dizer que, nos anos 90 (época posterior à citação de Hermano Vianna acima), a predominância nos grupos de funk e até mesmo entre o público dançarino dos bailes era de mulheres, que incorporavam um estilo de movimentos mais sensuais – em concordância, inclusive, com a ideia do funk como ritmo erotizado, associação muito comum durante a década de 90, e que, de certa forma, perdura até hoje.

No universo do Passinho, a predominância de jovens do sexo masculino, principalmente adolescentes ou crianças (faixa etária que, geralmente, permite a execução dos movimentos de alta dificuldade de alongamento muscular, como aqueles mais acrobáticos e que exigem maior flexibilidade do corpo), demonstra uma imposição maior da presença masculina na dança, além de minimizar o estilo mais erotizado dos movimentos. A liberdade dos dançarinos do Passinho permite, claro, que passos sensuais sejam executados – e são – mas, no conjunto, a inventividade, rapidez e dificuldade dos movimentos são mais valorizadas nas performances.

Sabe-se que o Passinho não é o único estilo de se dançar funk atualmente. Em um mesmo baile funk, podem-se encontrar vários tipos de dança, e as relações em torno das características de gênero e orientação sexual são grandes sinalizadoras das maneiras de mexer o corpo ao som do funk. Como pode ser observado no documentário “Da cabeça aos pés”<sup>22</sup>, para alguns frequentadores dos bailes,

---

<sup>22</sup> DA CABEÇA aos pés. Direção: René Castelo Branco. Produção: Joy Ernanny. Rio de Janeiro: Globonews, 2013. No trecho em questão, Carlos Gratchet e Alan Rangel, rapazes homossexuais frequentadores de bailes funk, comentam as diferenças entre gays e heteros no modo de dançar. Disponível em: < <https://globosatplay.globo.com/globonews/v/3171529/> > Acesso em 13/07/2015.

mulheres heterossexuais e homens gays dançam funk e homens heterossexuais dançam Passinho. Dançar funk, para eles, atualmente corresponde ao emprego de movimentos mais sensuais, com movimentos muito marcados que se concentram nos glúteos, quadris e lombar (estilo que cresceu no Brasil nos últimos anos, junto com a onda da *Twerk Dance* nos Estados Unidos<sup>23</sup>).

Esteticamente, o Passinho incorpora elementos de diversos outros tipos de dança – brasileiras e internacionais – além de elementos teatralizados e os traços pessoais de cada dançarino. Para Emilio Domingos, “as pessoas rotulam o fenômeno como uma mistura de funk, frevo, break e samba, o que eu acho muito reducionista. A meu ver, incorpora também mímica, kuduro, ioga, contorcionismo, capoeira”<sup>24</sup>.

A título de comparação, ao observar os dançarinos de *break* – ao som do funk sintetizado dos 80 e do Miami bass – percebe-se que o Passinho parece ser uma forma expressiva mais espontânea e solta, que constantemente desloca o olhar do observador com seus movimentos livres e desprendidos de gestos rígidos. Não que o Passinho não resgate os passos ao estilo “*robot dance*”, do *break*, mas o faz como uma das tantas alegorias em meio à liberdade de movimentos e referências que esta dança expressa.

Como já foi citado, ao Passinho são adicionados muitos passos e elementos, resultando em um produto brasileiro, com referências tanto locais quanto regionais. As referências e influências são incontáveis, mas pode-se elencar como as principais o frevo (principalmente os saltos e acrobacias), samba (no que diz respeito ao molejo e à ginga), *hip hop*, kuduro, entre muitas outras, além dos fundamentais traços pessoais de cada dançarino.

Os eventos da Batalha do Passinho<sup>25</sup> surgiram a partir da admiração de Julio Ludemir e do produtor cultural Rafael Mike pelo crescente fenômeno do Passinho, quando decidiram sair pelas escolas da Zona Norte do Rio em busca de dançarinos para uma realizar uma nova versão dos informais duelos nos bailes – dando às

---

<sup>23</sup> Estilo de dançar funk preferido, de modo geral, pelos homens homossexuais e mulheres: < <https://www.youtube.com/watch?v=QZgRaL8luIg> > Acesso em: 02/07/2016.  
O *Twerk Dance* norte-americano: < <https://www.youtube.com/watch?v=C6vivrXWxls> > Acesso em: 02/07/2016.

<sup>24</sup> Entrevista do diretor Emilio Domingos ao site da revista Carta Capital. Ver < <http://www.cartacapital.com.br/cultura/mergulho-antropologico-a-batalha-do-passinho-retrata-febre-que-tomou-o-rio-1348.html> > .

<sup>25</sup> Ver <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/batalhas-do-passinho>> Acesso em: 25/11/2015.

disputas um tom de competição mais acirrada, com júri e premiação. A edição de 2011 da Batalha foi acompanhada pela produtora Osmose Filmes e pelo Diretor e Roteirista Emilio Domingos, e acabou resultando também no documentário A Batalha do Passinho, exibido em diversos festivais no Brasil e no mundo e ampliando ainda mais o alcance desta cultura juvenil periférica.

A Batalha do Passinho de 2013, patrocinada e promovida pela Coca-Cola (além de ter contado com os apoios das Secretarias de Cultura e de Direitos Humanos do Governo do Estado, do SESC Rio e da Conspiração Filmes, através do projeto Rio Eu Te Amo), ocorreu em um segundo momento do Passinho, quando o movimento já estava mais conhecido entre as instituições do Rio de Janeiro. Alguns dançarinos que participaram do concurso foram selecionados para formar a companhia de dança “Na Batalha”, formada por dez dançarinos e uma dançarina, e que realizaram apresentações em vários lugares do Brasil. A apresentação do grupo no Teatro Municipal deu origem também ao documentário “Batalhas” - dirigido por Yasmin Thainá, cineasta negra com outros trabalhos de grande relevância como o curta-metragem KBELA, sobre mulheres negras e a libertação delas em relação aos padrões de beleza atuais. “Batalhas” tem previsão de estreia para Julho de 2017, e será exibido gratuitamente no site de streaming Afroflix<sup>26</sup>, também criado por Yasmin Thainá. Outras companhias de dança e espetáculos surgiram e continuam aparecendo, como o grupo “Os Clássicos do Passinho”<sup>27</sup>.

Atualmente, para além das Batalhas com caráter mais “institucionalizado” ou com apoio de grandes empresas, têm ocorrido eventos mais espontâneos, produzidos pelos próprios dançarinos ou com apoio de organizações menores, como o “Duelo de Titãs”, que reuniu vários dos melhores dançarinos do Rio de Janeiro.

---

<sup>26</sup> Ver Trailer <http://www.afroflix.com.br/item/batalhas/#>

<sup>27</sup> Ver <[https://www.facebook.com/osclassicosdopassinho/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/osclassicosdopassinho/?ref=br_rs)> Acesso em 16/03/2017.

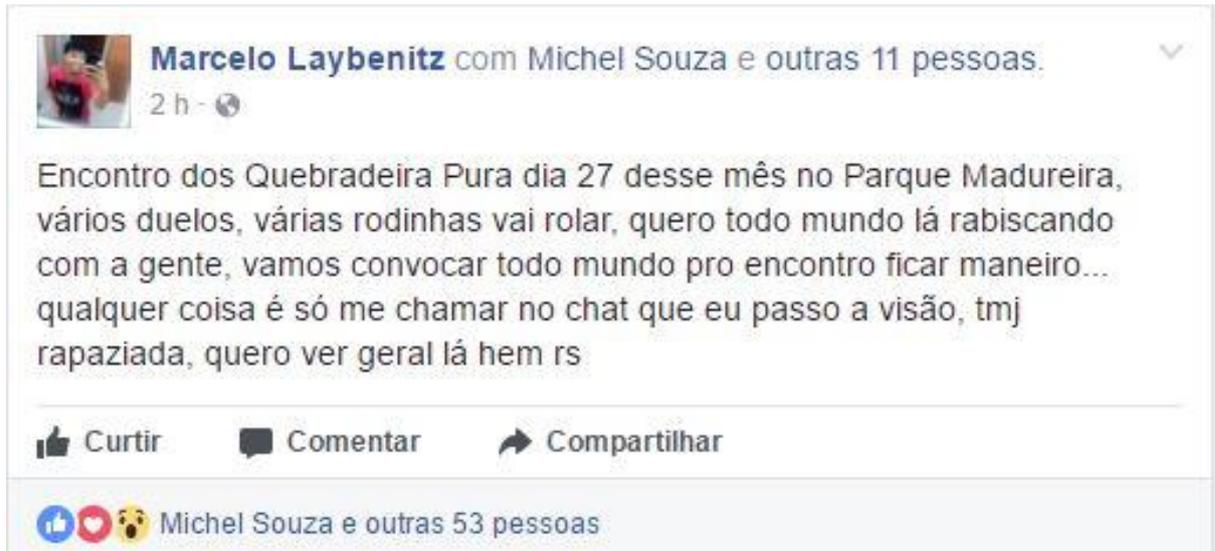


Figura 15 – Post de usuário do Facebook divulgando encontro de dançarinos de Passinho no Parque Madureira.



Figura 16 – Layout de cartaz virtual para evento de Passinho, uma batalha com vários dos mais consagrados dançarinos do estilo.

Esses eventos, ocorridos em 2017, parecem resgatar a espontaneidade inerente ao Passinho, principalmente nos primeiros anos após seu surgimento. Apesar de contar com dançarinos já consagrados em eventos anteriores, são iniciativas que promovem a dança na sua forma mais popular, no sentido de ser produzida e protagonizada pelos mesmos atores que acompanharam o início do fenômeno. São eventos que permitem a socialização e a troca entre os dançarinos, já que muitos residem em bairros e comunidades localizados em diferentes locais do Rio de Janeiro. Esses eventos são plenamente divulgados no Facebook (tanto no perfil dos dançarinos, grupos de dançarinos e fãs, quanto em páginas e eventos criados

especialmente para esses eventos). Na maioria das artes criadas para esses encontros, as fotos dos dançarinos estão presentes. Todos os dançarinos têm seus apelidos, ou nomes artísticos, e são retratados por eles nos convites e cartazes virtuais, assim como em seus perfis de Facebook, em sua maioria. Os dançarinos mais antigos costumam utilizar o termo “reliquia” após seus primeiros nomes para se identificarem como os participantes da primeira geração do Passinho.

Entre os canais de Passinho mais relevantes do Youtube, estão “MK artista do Passinho”<sup>28</sup>, que, na maioria dos vídeos mostra tutoriais de dança, Cebolinha do Passinho<sup>29</sup> (um dos mais conhecidos dançarinos, com mais de oito mil inscritos em seu canal), e o próprio canal do Dream Team do Passinho, com mais de trinta mil inscrições.

No Facebook, os grupos *I love Passinho* (13.414 membros) e *Passinho é minha vida* (9.955 membros) são os grupos com maior número de componentes. As páginas Baile do Passinho<sup>30</sup>, Passinho de Ouro<sup>31</sup>, Expo Passinho Carioca<sup>32</sup> e Os Clássicos do Passinho<sup>33</sup> são algumas das mais curtidas, ainda que algumas, como a Passinho de Ouro, que se referia a um evento específico, não sejam atualizadas desde 2016. Destas, a página com mais atualizações recentes é a Clássicos do Passinho, por ser de uma companhia de dança que está em constante atividade, com espetáculos e eventos dentro e fora do Rio de Janeiro. Todas as páginas e grupos contêm, como conteúdo principal, vídeos de dança, vários com um grande número de compartilhamentos. A maioria dos comentários e interações entre os usuários são nesses vídeos, seja elogiando e parabenizando os dançarinos, seja marcando amigos nos comentários para que assistam o vídeo.

### 2.3 PRINCIPAIS MOVIMENTOS, ATORES E VARIAÇÕES

---

<sup>28</sup> Ver <https://www.youtube.com/channel/UC2Ni0MhqyGnESabvfK4Wffw/feed>

<sup>29</sup> Ver < <https://www.youtube.com/user/CebolinhaBDP> >

<sup>30</sup> Ver < [https://www.facebook.com/BailedoPassinho/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/BailedoPassinho/?ref=br_rs) >

<sup>31</sup> Ver < [https://www.facebook.com/PassinhoDeOuro/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/PassinhoDeOuro/?ref=br_rs) >

<sup>32</sup> Ver < [https://www.facebook.com/passinhocariocaOficial/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/passinhocariocaOficial/?ref=br_rs) >

<sup>33</sup> Ver < [https://www.facebook.com/osclassicosdopassinho/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/osclassicosdopassinho/?ref=br_rs) >

Em *A Batalha do Passinho* (DOMINGOS, 2013), pode-se observar vários jovens precursores do estilo, muito dos quais são os mais conhecidos dançarinos até hoje. Entre eles, Lellêzinha (Alessandra Landim, uma das poucas representantes do sexo feminino, hoje também atriz, cantora e integrante do mais conhecido expoente do estilo, o grupo Dream Team do Passinho), Cebolinha (um dos representantes da primeira geração do Passinho) e Gambá - Gualter Rocha, também conhecido como o Rei do Passinho, que teve sua vida interrompida por um assassinato em 2012<sup>34</sup>. Gambá é uma figura icônica para o movimento do Passinho, e suas performances teatrais e recheadas de ironia, brincadeiras e referências das mais diversas são um exemplo completo de toda a potência em torno da dança.<sup>35</sup>

No mesmo filme (DOMINGOS, 2013), alguns dançarinos comentam a influência de artistas pop norte americanos, como Michael Jackson e Usher. Em entrevista feita pela autora, outros dançarinos citam os mesmos artistas, assim como outros dançarinos de Passinho:

Na verdade ídolo na dança eu não tenho (risos), mas eu comecei a dançar com um amigo chamado Renan Quebradeira pura, que me ajudou a crescer no Passinho, juntos criamos uma família (bonde) chamada “Os quebradeiras pura” e nessa família tinha em base de dez pessoas, éramos o segundo bonde de Passinho a ser criado, o primeiro foi o bonde Imperadores da dança. (Michel Souza, informação verbal - entrevista à autora por e-mail).

Meus principais ídolos na dança são Michael Jackson, Cris Brown e Usher. Michael Jackson por sua originalidade, pelos passos únicos e pela a elegância que ele dançava. Cris Brown pela sua ousadia, pelo jeito feliz e agressivo, pelo requebrado e a sensibilidade que ele dança. Usher pelo o charme que ele tem dançando, pelo poder de sedução. (Diogo Breguete, informação verbal - entrevista à autora por e-mail).

O dançarino João Pedro, em entrevista no filme *A Batalha do Passinho* (DOMINGOS, 2013), elenca algumas de suas principais influências e nomes de passos: “*Break*, *frevo*, *free step*, *chão*, *caidinha*, *pulo*, *passada*, e o *molejo do samba*”

<sup>34</sup> Ver < <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/02/dupla-assume-participacao-na-morte-do-rei-do-passinho-diz-delegado.html> >. Acesso em: 30/02/2016.

<sup>35</sup> Podemos encontrar alguns vídeos clássicos do Gambá no Youtube. Ver < [https://www.youtube.com/results?search\\_query=gamb%C3%A1+passinho](https://www.youtube.com/results?search_query=gamb%C3%A1+passinho) > Acesso em 30/03/2016.

também ajuda”. O que ocorre no Passinho, logo, é uma enorme aglutinação de influências, traduzidas ao longo dos movimentos no encontro dos diferentes estilos de dança.

O passo-base da dança e o mais conhecido é o “sabará”, muitas vezes entendido no senso comum como sinônimo de “Passinho”, como se o fenômeno de resumisse a apenas este movimento. O “sabará” é uma espécie de marcação feita pelos dançarinos em que um dos pés é usado como apoio enquanto a outra perna faz movimentos em volta do corpo do dançarino.<sup>36</sup> Para Michel Souza, dançarino, o “sabará”, junto com dois outros movimentos são a base do Passinho: “o nome dos passos usados? Tem vários, mas citarei alguns que são os principais: sabará (base) cruzada e rabiscada” (informação verbal – conversa com a autora na rede social Facebook).” A cruzada é um dos movimentos que muito lembram o frevo, e, apesar de ser um dos passos básicos do Passinho, também tem um considerável grau de rapidez e dificuldade, em movimentos em que um dos pés é cruzado para frente enquanto o outro desliza para trás, alternando os pés muito rapidamente<sup>37</sup>.

Essa rapidez característica dos movimentos do Passinho, que, muitas vezes, faz o olhar leigo se perder – os membros “desaparecerem”, se misturam ao ambiente, sobretudo nos vídeos feitos com câmeras de celulares que não captam tal velocidade com exatidão -, remonta às reflexões de Gil (2001), em que o espaço em que se dança não é mais exterior, ou seja, está atravessado à matéria do corpo. E corpo que dança, então, não está mais se deslocando em um espaço exterior, mas como se estivesse trilhando um caminho que também é feito da própria matéria do corpo.

Muitos dançarinos de Passinho, especialmente os mais consagrados, se aventuram ou se aventuraram em outros tipos de dança, como é o caso do *Popping*, dança urbana surgida nos Estados Unidos que é baseada em repetidos e rápidos movimentos de contração e relaxamento do corpo ao som da música.

Bom eu dançava *popping*, comecei dançando Hip Hop e não tinha ouvido funk ainda, quando ouvi pela primeira foi lá pra 2002 , era funk melody e tinha muita letra bonita [...] mas depois, pesquisando mais sobre o funk, músicas e tal, foi quando eu ouvi o tambor de uma

<sup>36</sup> Vídeo tutorial em que um dançarino ensina os passos “sabará”, “cruzada” e “jogadinha”: < <https://www.youtube.com/watch?v=qCprdEYhWl> > Acesso em 18/03/2017.

<sup>37</sup> “Cruzada” Ver < <https://www.youtube.com/watch?v=18ZaYf3khzw> >. Acesso em 18/03/2017.

música que era muito foda e com as coisas que eu sabia por dança, outras danças tipo Michael Jackson, que via vídeos, aí eu vi que tinha algumas coisas que se encaixavam na batida e vi que a música pedia movimentos sensuais como rebolada, catucada e passinho de *swing* então deixei um pouco o Hip Hop e comecei a dançar funk. (Jackson Carvalho, informação verbal - entrevista à autora por e-mail).

O passinho de suingue (ou swing), passinho com suingue, ou ainda, dançar Passinho com “manha” é uma variação do Passinho carioca original, em que os movimentos são mais fluidos, e os movimentos de quadril são mais utilizados. Os pés perdem um pouco os holofotes dos movimentos, que são mais distribuídos ao longo do corpo do dançarino.<sup>38</sup> Para Michel Souza, este é um estilo mais avançado e nem todos os dançarinos conseguem executá-lo (informação verbal – conversa com a autora na rede social Facebook).

O Passinho, apesar de ter começado apenas com uma brincadeira entre meninos, trouxe para muitos dançarinos a possibilidade de se profissionalizar pela dança, alguns como professores, outros como dançarinos em grupos e companhias de Passinho. Para Rafael Mike, do Dream Team do Passinho, isso é uma das coisas que mudou no movimento desde os anos de seu surgimento até agora: “A velocidade da evolução dos passos. Acredito também que a Batalha do Passinho ajudou a legitimar e “dar cara” aos dançarinos e dançarinas, além de contribuir para muitos dos atores dessa ‘jovem cena’ se monetizarem.” (informação verbal – entrevista à autora por e-mail).

Para o dançarino Michel, o Passinho também virou profissão.

Antes era só diversão, a gente duelava fazia amigos ao dançar, hoje em dia o Passinho virou trabalho, se profissionalizou no sindicato da dança, eu graças a Deus sou sindicalizado, dou aula, meus alunos já se tornaram professores e faço parte de uma companhia que inclusive estamos terminando de criar um espetáculo que vai estrear em SP (santos), chamado OS CLÁSSICOS DO PASSINHO (informação verbal – conversa com a autora por meio do Facebook).

Ainda sobre o futuro do Passinho, Diogo Breguete, do Dream Team do Passinho, afirma: “Pra mim, o futuro do passinho pra mim será brilhante. O passinho daqui a

---

<sup>38</sup> Dançarino Michel Souza, em um grande exemplo do passinho com suingue: <  
<https://www.facebook.com/Michelquebradeira/posts/1097224647089857> > Acesso em 30/03/2017.

alguns anos estará em todas as academias de dança do Brasil e do mundo. Será respeitado e valorizado como outros estilos brasileiros como samba e frevo.” (informação verbal – entrevista à autora por e-mail).

É válido comentar que, no senso comum, muitas vezes confunde-se, de moda errônea, o Passinho carioca com o Passinho do Romano, surgido na Zona Leste de São Paulo. O Passinho do Romano tem uma ainda proposta mais brincalhona e escrachada do que o Passinho carioca, trazendo movimentos desengonçados e divertidos, e perpetuou-se como uma febre entre as crianças e adolescentes do local a partir da morte do seu criador, conhecido como Magrão, e a posterior homenagem feita a ele em um funk composto pelo MC Bruno IP.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Ver < <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/09/passinho-do-romano-vira-febre-em-sao-paulo-e-na-internet.html> > Acesso em 20/02/2017.

### 3. AS TRANSTERRITORIALIDADES DESLIZANTES DO PASSINHO

Neste capítulo, chega-se aos territórios favela e mídia, onde deslizam diversas questões sociais e culturais que definem o objeto de pesquisa em vários níveis. O resgate de algumas reflexões dos Estudos Culturais, aqui, caracterizam o Passinho como uma forma cultural híbrida, que aliada às questões transterritoriais da favela, permeiam o Passinho como uma estética de sobrevivência e possibilidade de socialização afetiva entre grupos de jovens inseridos em um contexto – entre outras características - de intensa vulnerabilidade social, segregação e diversas formas de violência. Ao longo deste terceiro capítulo, será realizado um percurso que remonte essas duas territorialidades relacionadas ao Passinho - o próprio território da periferia carioca, onde surge o movimento, chegando ao território midiático, onde acreditamos que os meios de comunicação apoderam-se do Passinho para construir suas narrativas.

#### 3.1 O PASSINHO E A TRANSCULTURALIDADE

Esteticamente, pode-se caracterizar o Passinho como “a sofisticação do sampler, da colagem, representada na corporalidade” (DOMINGOS, 2013). Essa afirmação se deve à apropriação criativa feita pelo Passinho de elementos de diversas outras danças, como Frevo, Break, Street Dance, Trap Dance, Samba, Kuduro, entre muitas outras, - além de contar com a criatividade e os traços pessoais do criador/executor/dançarino - resultando em um produto final único. Isso faz com que o Passinho, por meio da apropriação tanto de aspectos de danças locais quanto de passos de danças conhecidas e difundidas mundialmente, se torne um claro exemplo de representação híbrida, na qual o global e o local se misturam e se complementam. Tal afirmação pode ser complementada se pensarmos o Passinho como produto possibilitado essencialmente pela batida “tamborzão” do funk, que remete, ao mesmo tempo, ao eletrônico e ao orgânico, ao sintético e ao étnico.

Os processos de reciclagem, tradução e troca cultural e estética, que resultam em um fenômeno único, encaixam-se naquilo que Appadurai (2004) denomina “fluxos migratórios” – que, aqui, são simbólicos, formando, por consequência, “esferas públicas de diáspora” (2004, p.15). A partir da visão do autor, pode-se pensar o

Passinho como mais um fenômeno híbrido, multicultural, que se enquadra nessa dinâmica.

É possível afirmar que a estética multifacetada, ou “sampleada”, confere ao Passinho um caráter híbrido, muito comum historicamente nas manifestações culturais do mundo contemporâneo, sobretudo da América Latina. De acordo com a visão de Canclini (1998), há na América Latina a construção de um histórico de hibridização cultural, já que nos países latinos a modernidade vem junto com a pluralidade em que se mesclam os conceitos do que é popular e massivo, ou tradicional e moderno. Para o autor, tal hibridação, assim sendo, é caracterizada como um processo sociocultural em que estruturas ou práticas passam a juntar-se a fim de originar novas estruturas, objetos e práticas. O hibridismo, segundo o autor, marcou o século XX ao possibilitar a formação de fusões inesperadas, que possibilitaram formas criativas dessemelhantes às misturas interculturais existentes anteriormente na América Latina.

Segundo Marcus Bastos (2004), há nas manifestações artísticas uma interessante “Cultura da Reciclagem”, uma “contracultura” que vem crescendo em vários setores sociais das culturas contemporâneas, realizada através de colagens, de apropriações e de remixes de produtos previamente prontos. O principal conceito difundido no contexto dessas práticas de reciclagem é o sampler, que migrou do âmbito exclusivamente musical e se tornou um termo usado para simbolizar várias das práticas que visam à recriação e/ou recontextualização de um ou mais produtos já existentes. Lidamos então com processos “tradutórios” que se dão na constante revisão de culturas, ou seja, como potencializar com novos significados o que já foi produzido e até descartado pela cultura massiva. As tecnologias digitais, para Bastos, evidenciaram ainda mais este já vivente jogo de reciclagens tradutórias presente nas manifestações artísticas e musicais.

Ainda com relação à estética sampleada do Passinho, e unindo-a à ideia da globalização, como elemento constituinte das sociedades transculturais e das manifestações culturais ‘glocais’<sup>40</sup>, é válido recorrer aos estudos de Appadurai

---

<sup>40</sup> “A globalização cultural não significa que o mundo está se tornando culturalmente mais homogêneo. A globalização significa, antes, ‘glocalização’, portanto um processo em alto grau contraditório, tanto no que concerne aos seus conteúdos quanto à multivariada de suas consequências.” BECK, 1998 apud DUARTE, 2007, p. 152)

(2004), os quais evidenciam as paisagens transculturais da contemporaneidade como sendo constituídas principalmente pelos fluxos migratórios e pelas comunicações de massa. Segundo Appadurai, tais fluxos migratórios, sendo estes voluntários ou forçados, não são fenômenos recentes, e fazem parte da história da humanidade, mas, apesar disso, devem ser observados levando-se em conta o contexto atual, ou seja, “em justaposição com o rápido fluxo de imagens, textos e sensações mediatizados” (idem, p.15).

Para contextualizar historicamente o hibridismo cultural, podemos nos fundamentar em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, publicado pela primeira vez em 1978, em que Silvano Santiago descreve a época do Renascimento europeu – que refletiu na América Latina como o renascimento colonialista – como o momento em que o colonizado se vê impossibilitado tanto de exercer sua “originalidade” quanto de negar totalmente o estrangeiro. Portanto, o entre-lugar passa a significar uma forma de resistência do colonizado ao colonizador.

Ainda segundo Santiago (2016):

Nos dias de hoje, muitos dos jovens artistas moradores em comunidades carentes do Rio de Janeiro e de São Paulo têm viajado a países estrangeiros e apresentado seu trabalho em palcos internacionais. Duas ou três décadas atrás, seria impensável esse tipo de contato entre profissionais duma cultura hegemônica e representantes jovens duma cultura pobre como a existente nas favelas do Brasil. Em contrapartida, muitos dos ilustres estrangeiros que chegam hoje ao Brasil preferem deixar o asfalto e subir até o alto dos morros, a fim de constituírem novos interlocutores e de dialogarem com os grupos culturais que ali estão localizados.<sup>41</sup>

O excerto acima demonstra um dos efeitos observados pelo autor a partir da ideia do “cosmopolitismo do pobre” (SANTIAGO, 2004), em que os movimentos diaspóricos em busca de uma vida mais digna, muito comum nos países da América Latina, representam o contra fluxo das colonizações europeias de outrora. Logo, esses novos encontros culturais estabelecem-se de forma diversa dos que ocorriam na época das colonizações – em que o homem branco impôs valores com o objetivo de disciplinar os colonizados. Com os novos movimentos de diáspora, os encontros culturais atuais parecem ser uma forma de correção dessas antigas ordens,

---

<sup>41</sup> Ver < <http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1545-deslocamentos-reais-e-paisagens-imagin%C3%A1rias-o-cosmopolita-pobre.html>> Acesso em: 29/04/2016.

culminando em potentes parcerias globais, em que excluídos passam a incluir-se. Como exemplo de tal “diáspora reversa” no universo de nosso objeto de estudo, dançarinos de Passinho já puderam levar a dança para outros países em diversas ocasiões. Uma delas, muito significativa, foi a apresentação ocorrida em Londres, 2012, na cerimônia de encerramento das Paralimpíadas<sup>42</sup> daquele ano, no momento em que, tradicionalmente, é feita uma apresentação do comitê olímpico da cidade-sede do evento seguinte (Rio, 2016). A apresentação foi de grande importância para o movimento do Passinho, ficando marcada como a primeira exibição do Passinho a nível mundial.

É evidente que há, nos discursos que envolvem a criatividade popular brasileira e as formas artísticas que resultam dela, principalmente com relação àquelas vindas das periferias, um insistente julgamento de valor que se prontifica a qualificar tais manifestações como sendo “baixa cultura”<sup>43</sup> ou outras classificações pejorativas - temática perpassada em várias partes do presente trabalho. Cabe ressaltar que, aqui, trataremos o Passinho como uma possível voz para o subalterno, ou seja, como uma “construção do discurso de resistência pelo Outro” (SPIVAK, 2010). A eterna disputa entre os espaços de poder se dá também pelos discursos construídos - sejam eles políticos, culturais, artísticos e assim por diante - por um e por outro. Quando se nega um espaço de fala a este “Outro” - ou seja, o subalterno -, há a construção de uma relação de poder que mantém o “Outro” na invisibilidade e que se perpetua na estruturação, afirmação e reafirmação do discurso hegemônico.

Retornando ao tema do hibridismo/transculturação, mais especificamente, às reflexões presentes nos estudos de Silvano Santiago acerca do entre-lugar e do cosmopolitismo do pobre, apesar de serem mais frequentemente incluídas no âmbito literário, podem ser relacionadas também com diversos fenômenos culturais surgidos na América do Sul, entre eles, a dança do Passinho, que demonstra caráter estético híbrido, distanciando-se, pois, dos, hoje quase impossíveis, conceitos de unidade e de pureza, já que se conforma transfigurando os elementos – tanto regionais quanto globalizados, tanto tradicionais quanto massivos.

<sup>42</sup> < [https://www.youtube.com/watch?v=YbPkJ\\_p1Wow](https://www.youtube.com/watch?v=YbPkJ_p1Wow) > Acesso em: 29/04/2016.

<sup>43</sup> “Enfim, o problema maior é a tendência do discurso intelectual para pensar o termo “estética” como adequado exclusivamente às artes maiores, como se a própria noção de estética popular fosse uma contradição de termos. É assim que alguns críticos [...] recusam-se a reconhecer a existência de uma estética popular que não seja inteiramente negativa, dominada e pobre.” (SHUSTERMAN, 1998, p. 103)

A ideia do hibridismo cultural e as questões em seu entorno são constantemente associadas ao vocábulo *transculturação*, caracterizado por Malinowski como processo de trocas no qual todas as partes envolvidas se modificam:

[...] é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um “toma y daca”, como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa, uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente.<sup>44</sup>

A palavra *transculturação*, abraçada pelo cubano Fernando Ortiz (1940) para caracterizar o contato cultural entre diferentes grupos, talvez possa traduzir mais plenamente a ideia de um processo em que ambas as partes saem modificadas. A concepção, aqui, não é pura e simplesmente uma fusão de diferentes culturas, mas também o desenraizamento dos aspectos culturais anteriores envolvidos para novas formas de expressão. Essas constantes reviravoltas culturais, ampliadas também pela velocidade dos fluxos migratórios (simbólicos ou não) e de contatos culturais contemporâneos, são caracterizadas, portanto, não por um regime inativo de moldagem a formas culturais fixas, mas sim relativas a um complexo processo, um profundo encontro repleto de junções e trocas em que ambas as partes se alteram.

Pode-se citar como um exemplo prático ligado ao objeto de pesquisa abarcado pela *transculturação* um momento da apresentação da cantora Beyoncé, no *Rock in Rio 2013*, em que a cantora americana e dois dos principais dançarinos daquela turnê (os irmãos franceses *Les Twins*) dançam um funk da moda naquele ano utilizando movimentos característicos do passinho.<sup>45</sup> Independentemente de o ato ter sido pensado como uma homenagem à cultura carioca para criar empatia com o público brasileiro naquele momento, o ato indica que os dançarinos - ícones pop mundiais das danças urbanas, que exercem influência em dançarinos de vários estilos e de vários lugares do mundo - também podem receber informação cultural do Passinho – que nasceu local – e incorporá-lo à sua bagagem cultural, e, conseqüentemente, ao processo de criação de sua dança. A exportação do Passinho, o acesso ao

<sup>44</sup> MALINOWSKI, B. Prefácio de ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 05.

<sup>45</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8c3Sve--HaE> > Acesso em 21/02/2017.

ambiente virtual, todos esses fluxos – físicos ou simbólicos – geram tais trocas em que ambas as partes terminam modificadas, o que não é nada incomum no universo das danças urbanas e contemporâneas, tal como na criação artística e cultural contemporânea de modo geral.

Os processos transculturais na sociedade brasileira, desse modo, se dão tanto historicamente – no conhecido contato entre diferentes culturas e etnias e todos os processos de hibridismo cultural (impostos ou não) que ocorrem no Brasil desde a época da colonização – quanto contemporaneamente, de novas maneiras, que podem envolver, além da troca, observação e contato no âmbito físico entre diferentes culturas, todos os fluxos virtuais possibilitados pela internet e pelas novas mídias.

Ortiz (1983), ainda sobre o processo transcultural e suas implicações, caracteriza o processo a exemplo da formação e da convivência entre os diversos grupos étnicos em Cuba.

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (ORTIZ, 1983, p. 90)

Ortiz (1983), no excerto acima, mostra a razão do uso do vocábulo transculturação, em substituição aos termos utilizados anteriormente, como aculturação e neoculturação, cada um com seus significados e razões específicas. O Passinho como fenômeno transcultural faz parte de um amplo e complexo processo, que atinge não apenas o movimento em si, mas todas as suas referências e influências, da mesma forma que os movimentos culturais derivados que já chegaram ou que estão por vir.

Os processos de formação das sociedades transculturais são complexas trocas em que o resultado é um fenômeno totalmente novo. Trocas realizadas por meio de complexos fluxos, que são plenamente possibilitados pela ótica da globalização, que possui um resultado duplo, levando-se em conta os estudos de Friedman (1994), que esclarece que a globalização é caracterizada tanto pela fragmentação cultural e étnica quanto pela homogeneização moderna no âmbito das interações entre o global e o local. Da mesma forma, a hegemonia capitalista, da forma como se apresenta nos estudos de Friedman, representada desta vez pela divulgação midiática massiva, se apropria dessas manifestações culturais locais e específicas, seja transformando-as, selecionando-as ou adaptando-as de forma que resultem em produtos culturais vendáveis para o grande público.

Um exemplo prático é o grupo de musical Dream Team do Passinho, que, logo no início da carreira, participou de um comercial da Coca-Cola, com mais de 18 milhões de visualizações no YouTube e que foi veiculado na TV em todo o Brasil<sup>46</sup>. O grupo é o mais conhecido expoente do Passinho no Brasil e ultrapassou os limites da dança, se tornando também um grupo musical de funk. Os integrantes do Dream Team têm um talento inquestionável na dança e uma trajetória artística sólida quem vem se moldando desde 2013, aproximadamente - além de alguns de seus integrantes fazerem parte dos primórdios do movimento do Passinho - ao mesmo tempo em que parecem ser o produto mais vendável do estilo, ou seja, mais preparados para agradar a um público mais abrangente e a se adaptar ao mercado, ao aparentar uma grande preparação profissional na forma como se apresentam, na sua estética, estilo, roupas, videoclipes. O grupo também tem fechado várias parcerias mercadológicas e projetos com outras marcas, como a participação nas ações de lançamento (campanha e evento/show) de uma das coleções de parceria entre a grife carioca de roupas femininas FARM (cujas peças de roupa são objetos de desejo das jovens de todo o país) e a marca mundialmente conhecida *Adidas Originals*. Vale lembrar que a FARM é uma grife que já se envolveu em algumas polêmicas, sobretudo atitudes mercadológicas racistas, por exemplo, ao basear uma coleção na África, mas não usar modelos negras em seus editoriais, em 2014<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>> Acesso em: 25/01/2017.

<sup>47</sup> Ver <<https://www.geledes.org.br/farm-emicida-reforca-acusacoes-de-racismo-marca-de-roupa-nas-redes-sociais/#gs.=5Ns1zU>> Acesso em 23/04/2016.

Após muitos protestos nas redes sociais, declarações, comentários e críticas, a grife parece ter tentado, nos anos que se seguiram, se esforçar mais para se redimir dessas acusações, claro, aliando tais esforços com seus próprios interesses mercadológicos e de construção de marca.



Figura 17: Dream Team do Passinho retratado na página da rede social Instagram da marca FARM.

Os processos transculturais, aliados à cooptação desses novos movimentos pelas práticas neoliberais, vêm possibilitando, por isso, desdobramentos surpreendentes tanto para o mercado quanto para o cotidiano da população das camadas mais pobres. Pode-se dizer que há uma certa relação de troca entre e para esses dois universos. Trazendo a reflexão para o objeto de estudo, a mídia e o mercado se apropriam do Passinho como produto lucrativo – quando o uso dos “conceitos” e da estética periferia, funk e juventude negra convêm, evidentemente -, ao mesmo tempo em que elevam o movimento para um novo patamar de visibilidade, tornando

possível que esses jovens da favela sonhem e conquistem novas possibilidades pelo fazer cultural.

Deste modo, o Passinho desponta como uma voz audível para o subalterno – tanto quanto outras manifestações culturais surgidas na periferia anteriormente – como uma ferramenta de construção de novas identidades, ou de agenciamento dos sujeitos na forma de novos discursos – no caso, o gestual - que permitam a fala desses sujeitos subalternos (SPIVAK, 2010).

### 3.2 UM TERRITÓRIO GLOBAL HETEROTÓPICO: O PASSINHO NA FAVELA

Trazendo as reflexões sobre o fenômeno do Passinho novamente para o âmbito sociocultural, utilizaremos neste item uma bibliografia de estudos fundamentais sobre o local originário do fenômeno – a favela – e algumas de suas implicações sociais relacionadas ao objeto de estudo. Para tanto, iremos recorrer a estudos como os de Wacquant (2008) e suas definições acerca do termo gueto como um espaço “eticamente uniforme e estigmatizado como tal” e “cada vez mais homogêneo socialmente” (WACQUANT, 2008, p. 24), bem como os estudos de Mike Davis (2006) acerca da trajetória histórica global das favelas no mundo.

Há mais de um século, as favelas fazem parte do cenário urbano do Rio de Janeiro. A maioria dos estudiosos defende que o processo de favelização começou a marcar a paisagem da cidade a partir dos anos 30, quando a partir do nome do “Morro da Favela” (hoje conhecido como Morro da Providência, formado a partir da chegada de soldados vindos da campanha de Canudos, em 1897) <sup>48</sup>, passou-se ao termo “favela”, generalizado para designar as terras ilegalmente tomadas por habitações de condições precárias e população pobre (PRETECEILLE; VALLADARES, 2000).

---

<sup>48</sup> Além dos ex-escravos provindos, dentre outros lugares, das “Cabeças de porco” que foram desocupadas no centro da cidade do Rio de Janeiro. Essas demolições de cortiços forçaram moradores desses ambientes a procurar novos lugares para morar. “Quando o então famigerado e temido Cabeça de Porco foi abaixo, quase quatro mil ex-escravos, imigrantes e outros tantos pobres que ali viviam partiram, levando tábuas de madeiras dos cortiços, para erguer casebres no Morro da Providência” destaca o escritor Sérgio Bloch. Disponível em: <<http://diariodorio.com/historia-do-morro-da-providencia/>> Acesso em 15/03/2017.

A definição do IBGE para o termo “favela” é “aglomerado subnormal”, especificado como “[...] o conjunto constituído por 51 ou mais unidades habitacionais caracterizadas por ausência de título de propriedade, [...] irregularidade das vias de circulação e do tamanho e forma dos lotes e/ou carência de serviços públicos essenciais [...]”. A favela, então, é caracterizada pelo poder público mais pela ausência (seja de serviços públicos ou de documentos de propriedade dos imóveis) do que pela presença de certas características próprias. No entanto, sabe-se que, recentemente, algumas favelas passaram a poder contar com uma maior oferta de serviços públicos – ainda que não seja ideal, evidentemente – tal como formalidades em relação às propriedades dos terrenos<sup>49</sup>.

De qualquer forma, pela sua constituição sócio histórica, as favelas parecem ser o cenário propício para o aparecimento e reaparecimento dessas manifestações culturais de resistência, como ocorreu com o samba. Logo, veremos essas manifestações e os poderes dominantes inseridos em um jogo de estratégias, táticas, aproximações, negociações e linhas de fuga. O Passinho e o samba se aproximam nesse sentido, como performances que “ressuscitam” os corpos contra a disciplinarização e a segregação.

O autor urbanista norte-americano Mike Davis (2006) traz, ao longo de “Planeta Favela”, importantes esclarecimentos utilizando dados acerca das relações entre os níveis de urbanização e industrializações de vários países e cidades pelo mundo e o crescimento das favelas nesses locais. Nos países menos desenvolvidos, principalmente nos do hemisfério sul, o crescimento das favelas tem sido maior do que o da urbanização, apresentando um acréscimo populacional de 25 milhões de pessoas a cada ano nas favelas do mundo. Para o autor, as gerações anteriores de urbanistas, que sempre previram cidades do futuro feitas de vidro e de aço, estavam evidentemente equivocadas para esses países, já que tais cidades parecem estar no caminho de serem construídas de tijolos aparentes, restos de moradia e blocos de cimento: “Em vez das cidades de luz arrojando-se aos céus, boa parte do mundo

---

<sup>49</sup> Disponível em <  
<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000015164811202013480105748802.pdf>> Acesso em 03/03/2015.

urbano do século XXI instala-se na miséria, cercada de poluição, excrementos e deterioração” (DAVIS, 2006, p. 29).

Ainda para Davis (2006, p. 32), a palavra inglesa *slum*, que seria o equivalente ao termo *favela* em português, originou-se da palavra *racket*, publicada pela primeira vez em 1812, com o significado de “estelionatário ou comércio criminoso”. Ao longo das décadas seguintes, o uso da palavra foi se generalizando passando a ser conhecido como o lugar habitado pelas camadas mais pobres da população. Observa-se, portanto, desde os primórdios da formação da palavra favela, o estigma de criminalidade e marginalização que a acompanha e perdura até os dias de hoje.

No Brasil, a etimologia de favela não está relacionada à palavra *slum*, e sim à Guerra de Canudos. Na ocasião, os soldados, ao voltar para o Rio de Janeiro, ficaram instalados no morro da Providência e passaram a chamar o local de morro da Favela, por encontrarem semelhanças com o lugar onde se instalaram anteriormente na guerra, local em que, na época, existia em grande quantidade uma planta chamada favela. Após esse fato, o uso da palavra favela no Brasil foi se generalizando, com o tempo, para designar conjuntos de habitações populares. (PRETECEILLE; VALLADARES, 2000).

As periferias urbanas brasileiras apresentam diversas similitudes com os guetos norte-americanos, que, para o sociólogo francês Loïc Wacquant (2008), são habitados por seres humanos que foram etiquetados como *underclass*, sub-cidadãos negros que sobrevivem em meio à patologização social e individual. Segundo Wacquant:

Esse “grupo” pode ser supostamente identificado como por uma série de características intimamente interligadas – desordem: uma sexualidade fora de controle, famílias chefiadas por mulheres, altas taxas de absenteísmo e reprovação nas escolas, consumo e tráfico de drogas, além da propensão ao crime violento, “dependência” persistente em relação a auxílio público, desemprego endêmico (devido, de acordo com algumas versões, à rejeição ao trabalho e à recusa em ajustar-se às estruturas convencionais da sociedade), isolamento em áreas com alta densidade de famílias problemáticas etc. (WACQUANT, 2008 apud NASCIMENTO 2012).

Mike Davis (2006) ressalta as inúmeras formas que a população das favelas do mundo encontra para reagir tais condições pouco estruturadas às quais é submetida:

Até dentro de uma só cidade, a população favelada pode apresentar variedade enlouquecedora de reações à privação e à negligência estruturais, que vão das Igrejas carismáticas e cultos proféticos às milícias étnicas, gangues de rua, ONGs neoliberais e movimentos sociais revolucionários. No entanto, se não há um tema monolítico nem uma tendência unilateral na favela global, ainda assim há uma miríade de atos de resistência. Com efeito, o futuro da solidariedade humana depende da recusa combativa dos novos pobres urbanos a aceitar a sua marginalidade terminal dentro do capitalismo global. (DAVIS, 2006, p. 201)

Davis (2006) refere-se mais incisivamente a ações de resistência predominantemente políticas ou religiosas, porém, - e, de certa forma, na contramão às visões mais pessimistas do autor na obra em questão -, acreditamos que práticas culturais engendradas pelos atores das periferias urbanas podem ser consideradas um tipo de ato de resistência, posto que passam a funcionar como uma espécie de escape da pobreza de bens materiais e simbólicos frequentemente enfrentada pelos jovens moradores desses locais. O Passinho como manifestação cultural, da mesma forma que o funk de modo geral, emergido das práticas cotidianas dos meninos favelados, faz com que a favela se torne um palco global de outro tipo de guerra: o embate diário da recusa desses meninos à exclusão e à marginalidade imposta a esses corpos, que utilizam a dança e outras formas culturais como uma voz que pode alcançar lugares não antes imaginados.

Mike Davis (2006) também ressalta pontos interessantes sobre a violência nas favelas. Apesar de se referir ao extermínio da população pobre dos países islâmicos nas “guerras contra o terror”, há pontos que podem ser postos sob reflexão lado a lado com a realidade das periferias brasileiras. Para o autor, a violência associada aos lugares pobres das cidades é tanto real quanto imaginária – do mesmo modo que a “criminalização categórica dos pobres urbanos é uma profecia que leva ao seu próprio cumprimento e configura, de modo garantido, um futuro de guerra interminável nas ruas” (2006, p. 202). Logo, a criminalização das camadas pobres das cidades é tanto causa quanto consequência, ou seja, está presente tanto nos

discursos – sobretudo nos midiáticos - quanto na violência real que acaba por se perpetuar no cotidiano dos moradores desses locais.

Trazendo essas reflexões para o bojo do atual objeto de estudo, pode-se pensar que os duelos de Passinho parecem significar o resultado de uma substituição benéfica das “batalhas” reais enfrentadas, cotidianamente, por esses meninos e meninas – mortes violentas de jovens e adolescentes, por exemplo. As batalhas performativas de dança, nas quais os passos, acrobacias e a teatralização serão as armas utilizadas, podem vir a significar a estetização dos embates da vida desses meninos. De certo modo, pode-se reafirmar o fenômeno como mais uma forma de encontrar estratégias de “sobrevivência” física e social para jovens oriundos de locais que são, em quase sua totalidade, formas *guetoizadas* de existência.

Sabe-se que o Passinho, apesar de não levantar nenhuma bandeira específica e de não ser arquitetado exatamente como ato de militância política, pode ser visto como uma dessas manifestações culturais que atravessam os limites das realidades cotidianas, chegando a funções sociais não antes imaginadas (afastamento dos jovens do tráfico de drogas, estratégia de sociabilidade, sonho de uma carreira profissional artística), que refletem na própria vida cotidiana local na qual esta manifestação juvenil ergueu-se.

O Passinho e sua relação com o local de sua origem – a favela –, sendo assim, podem vir a dialogar também com as ideias de Foucault (2009) acerca das heterotopias, ou seja, formas diversas de se utilizar os espaços, que são múltiplos e possibilitam a criação de outras realidades e mundos possíveis. A heterotopia, para o autor, seria um espaço atravessado por representações, contestações, fragmentações e inversões de regras. Pode encaixar-se também como consequência dos fluxos globais, onde os espaços virtuais são habitados por indivíduos flexíveis socialmente. Com os fazeres culturais cotidianos, percebe-se a existência de diferentes alternativas para os jovens nascidos e criados na periferia e que - de acordo com o senso comum e estigmatizador - devem, como única chance de escapar da criminalidade, aprender um ofício tradicional para que possam inserir-se na sociedade e ter uma pequena oportunidade de esquivar dos rótulos de

“bandido” ou “vagabundo” e se encaixar no digno rótulo de “trabalhador”: eles podem ter o ensejo de criar, dançar, produzir arte de acordo com o devir de seus corpos.

Desse modo, segundo Foucault (2001), “[...] a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (2001, p. 418). As heterotopias desempenham um papel em relação ao resto do espaço, que pode ser o de causar ilusões de ordem ou de desordem em resposta às medidas de desordem e ordem das instituições da sociedade em geral, mas sempre de forma a atuar ativamente na renovação social, ainda que esta não ocorra de forma ordenada. Isto posto, é justamente por meio das frestas na estrutura e das múltiplas possibilidades de usos dos espaços que é possível a construção de outros novos espaços. Vemos o Passinho, bem como outras manifestações culturais das periferias brasileiras e mundiais, como “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos [...]” (FOUCAULT, 2001, p. 416), visto que, de certa forma, acaba por arremessar a ordem do que – no senso comum - se espera do comportamento e do fazer de jovens, em sua maioria, negros e favelados.

Em termos localizados, há, dentro desse movimento fruto da diáspora escravagista, uma “estética de sobrevivência”, não somente cultural, mas existencial. Lida-se aqui com o fazer de pessoas que estão inseridas em um processo de estigmatização e confinamento que as torna pessoas em “estado de vulnerabilidade social”, num círculo composto por “preconceito, violência, segregação e discriminação – e os imbrica numa mecânica de exclusão total.” (WACQUANT, 2008, p. 18). Dessa forma, criar alternativas de processos sociais de convivência é também a realização da busca de possibilidades de existência, dentro do complexo emaranhado de riscos que é a vida em muitos desses espaços de “marginalidade global dentro do capitalismo global” (DAVIS, 2006, p. 201).

### **3.2.1 As negociações cotidianas**

Surgida inicialmente de maneira natural durante uma situação de confraternização, a dança Passinho caracteriza o que Agnes Heller (2014, p. 48) considera como uma

das características categóricas da vida cotidiana: a espontaneidade, que, para a autora, não está relacionada apenas ao caráter costumeiro das ações, mas também às motivações efêmeras que resultam nessas ações espontâneas. Tais motivações, segundo a autora (2014), são efêmeras, estão em permanente alteração, aparecimento e desaparecimento.

De modo semelhante, Josgrilberg (2014) também cita as motivações (ou referências) simbólicas e materiais em constante movimento, que oferecem elementos para a constituição da vida em sociedade, relacionando-as à cultura ordinária:

O modo de ser ordinário é a condição de existência de todo ser humano, que, apesar das formas de organização social, opressoras ou não, não se reduz à reprodução social. A cultura ordinária é o modo de vida do sujeito ordinário, ou seja, do sujeito em suas relações mais prosaicas e não sistematizadas de uso e consumo das referências sociais, estão na base de todo processo de comunicação.(JOSGRILBERG, p. 94)

Trazendo as reflexões dos autores citados acima para o âmbito do objeto aqui estudado, pode-se pensar o Passinho como uma manifestação da cultura ordinária, que surge de um movimento espontâneo e natural, como um ato de entretenimento, sem levantar nenhuma bandeira ou defender alguma causa. Portanto, sabe-se da importância da dança – tal como de outras manifestações artísticas, culturais e esportivas - na sociabilidade desses jovens moradores de favelas. Seja ao caricaturar trejeitos gays durante as batalhas de dança, ao ver o Passinho como um caminho possível a se percorrer profissionalmente ou ao almejar poder simbólico ou social mesmo dentro da favela através da dança (papel antes exercido, principalmente, pelos traficantes), esses atores sociais da periferia acabam por utilizar a dança, então, como uma estratégia de sobrevivência dentro e fora de seu local de origem.

Além disso, a recente e crescente presença do Passinho – tal como de outras manifestações culturais de periferia - na grande mídia representa bem a transposição de uma prática cotidiana da cultura ordinária para um diferente patamar, o da representatividade dos grupos periféricos em grandes veículos de comunicação. Apesar de representar uma pequena parcela dos muitos grupos de atores sociais e culturais das periferias, acreditamos que a presença de

representatividade na mídia pode ser uma ínfima contribuição para a dissolução da exclusão a que os sujeitos periféricos – em sua maioria, negros e pobres – estão submetidos. Para Loïc Wacquant (2008), o local desprivilegiado das periferias – como as favelas cariocas – tem relação com o poder de segregação promovido pelas elites econômicas e sociais – “todas brancas” - que legitimam os abismos sociais e primam pela manutenção de seus privilégios, em oposição ao povo – “todos negros ou quase negros” –, num processo concretizado em instituições que “prescindem do isolamento territorial dos pobres”.

A existência de uma política que impõe a decisão sobre quem está “incluído” e quem não está, e a percepção de que tal decisão é baseada em critérios sociais e “raciais”, leva a crer que, se o campo compartilhado do sensível pressupõe a existência de um comum, uma afinidade global entre modos de ser, de fazer e de dizer, cabe reconhecer que aqueles que produzem ou executam o funk e suas vertentes se situam em um lugar de quase completa invisibilidade e impossibilidade de fala.

Então, ao observar uma manifestação cultural como o Passinho, torna-se válida a reflexão de que as produções culturais e artísticas do cotidiano podem ser representadas por criações talentosas, de autores anônimos, possuidoras de relevância política para a vida cotidiana local e até fora dela ao expressar diversos elementos de sua realidade. Esta ótica pode ser conectada à concepção de Certeau (1994) em que é evidenciada a noção das práticas culturais como junção dos diversos elementos cotidianos concretizados em comportamentos e enunciados determinantes para a constituição da identidade de um grupo.

Os desdobramentos das ações e práticas cotidianas, mais especificamente o que foi exposto sobre o Passinho, remontam as táticas a que Certeau (1994) se refere como as ações engendradas por aqueles que não possuem um lugar de seu próprio querer e poder. Portanto, esses indivíduos passam a articular e até mesmo subverter, muitas vezes de maneira sagaz e despercebida, os lugares de poder. Ainda segundo Michel de Certeau (1994), as maneiras de fazer “microbrianas” dos usuários, denominadas de “antidisciplina” pelo autor, acabam por lesar os sistemas

dominadores hegemônicos<sup>50</sup>. O fato de a favela ter sido discriminada, estigmatizada e criminalizada teve como consequência a falta de empoderamento desse espaço e de seus habitantes. Em resposta, a favela acabou por engendrar suas próprias formas de poder, tanto os que dizem respeito ao crime organizado (tráficos e milícias, por exemplo), como o empoderamento alcançado pelo rico fazer cultural dos atores periféricos. É importante observar, contudo, que não se trata, aqui, de encontrar em tais “táticas” uma resistência capaz de superar completamente as diversas formas de dominação desses grupos marginalizados, mas de buscar compreender as maneiras pelas quais os atores - inseridos nesse sistema – inventam e ressignificam pequenas estratégias simbólicas de “sobrevivência” em seu favor.

Um fator importante para as reflexões aqui propostas é a relação entre o local de origem do Passinho e o local construído pelo ato de dançar – do fazer cultural. Para Certeau (1994), o local é construído no ato de se caminhar pela cidade, e, logo, as práticas locais e espaciais são como atos que constroem mapas das cidades. Da mesma forma, enquanto o discurso hegemônico costuma delimitar a favela apenas como um espaço de vulnerabilidade social, dominado pelo tráfico, os dançarinos com seus atos de “fala” pela dança – e sua atuação em diferentes bailes e duelos em vários cantos da cidade - constroem um novo mapa do Rio de Janeiro. Dessa forma:

Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e representações estabelecidas (CERTEAU, 1994, p. 79).

Esta transposição da vida cotidiana da periferia para além dos limites dela, bem como da construção pelo corpo de dançarino de um novo mapa da cidade através da sua prática cultural ordinária, se relacionam ao que Agnes Heller (2008) afirma sobre as objetivação sociais, que nascem da vida cotidiana e a ela retornam.

---

<sup>50</sup> Um exemplo disso é o depoimento do dançarino de Passinho Cebolinha, no II Seminário de Pesquisadores do Funk Carioca, ocorrido em Junho de 2015 na UFRJ, que afirmou que ele e vários colegas já foram “dispensados” das rigorosas e muitas vezes abusivas revistas dos policiais militares das UPPs apenas pelo fato de serem dançarinos. A associação automática que se faz nas favelas é de que se um rapaz é dançarino, ele não “se mistura” com os traficantes.

Portanto, o fazer cultural desses jovens de periferia, ainda que, no caso do Passinho, não sejam arquitetados exatamente como atos de militância, atravessam os limites das realidades cotidianas, chegando a funções sociais não antes imaginadas (afastamento dos jovens do tráfico de droga, estratégia de sociabilidade, sonho de uma carreira profissional artística), que refletem na própria vida cotidiana na qual esta manifestação juvenil ergueu-se.

A cultura ordinária ultrapassa tentativas de encontrar literalidade nos seus fazeres, levando em conta seu aspecto social, chega a espaços além daqueles delimitados e construídos pelo corpo do dançarino. Dessa forma, a música e dança circulam nesses espaços periféricos e além deles de forma intensa e com um enorme dinamismo, na maioria das vezes fundamentada nas “transformações culturais geradas pelas últimas tecnologias e por mudanças na produção e circulação simbólica” (CANCLINI, 1998, p. 284), próprias das culturas híbridas.

Para (Josgrilberg, 2014):

[...] nas palavras de talvez dois dos maiores expoentes das teorias sobre o cotidiano, Agnes Heller e Michel de Certeau, a sentença é simples e direta; não se pode tomar as pessoas por “marionetes guiadas pelas cordas do costume” (Heller, 1987:305) ou por “idiotas” (Certeau, 1990:255), supondo que sempre haverá a necessidade de um intelectual para explicar aos pobres sujeitos ordinários o mal que lhes provoca as atuais relações de poder ou estruturas sociais.

As “táticas” a que Certeau (1994) se refere como os fazeres de subversão dos poderes vigentes, permitidas pelas brechas de tais poderes, são as ferramentas utilizadas para que os sujeitos não se portem apenas como “marionetes”. Dessa forma, no contexto do Passinho, o corpo dança relacionando-se com as características próprias da realidade e do cotidiano cultural e social em que está inserido e além dele, revelando-se não como só uma alternativa cultural plausível dentro da hegemonia global, mas também – utilizando seu poder utópico - como uma estratégia de sobrevivência dentro e fora dos locais de sua origem, mesmo que, muitas vezes, adaptado em forma de produto “higienizado” em busca da aprovação do grande público. Assim,

A ideia é não apenas mudar as relações dessas formas culturais com a grande mídia, a filosofia e as artes, mas, igualmente, abdicar as divisões sobre as quais se baseia a avaliação relativa desses domínios separados e, com isso, transformar a relação entre a produção e o uso da arte, mundo cotidiano e o projeto da emancipação social (GILROY, 2001, p. 160).

Portanto, o fazer cultural desses jovens de periferia, ainda que, no caso do Passinho, não sejam arquitetados exatamente como atos de militância, atravessam os limites das realidades cotidianas, chegando a funções sociais não antes imaginadas (afastamento dos jovens do tráfico de droga, estratégia de sociabilidade, sonho de uma carreira profissional artística), que refletem na própria vida cotidiana na qual esta manifestação juvenil ergueu-se.

### 3.3 A FAVELA E A TRANSTERRITORIALIDADE

A juventude em geral se manifesta de formas muito particulares no que diz respeito à representação e distinção social, agregando elementos de diferentes universos e, em especial, a musicalidade. O movimento funk como um todo – incluindo o Passinho – pode ser entendido como uma das expressões dessa musicalidade, e tem como principais atores jovens de bairros da periferia e favelas do Rio de Janeiro. Em busca de entretenimento, esses jovens produzem múltiplas territorialidades, que os conduzem a várias formas de representação social.

A ideia de território como um elemento híbrido, proposta por Santos (1996, p. 204), revela sujeitos também híbridos, atribuindo ao corpo características de sujeito e objeto, subjacentes tanto ao campo das verticalidades quanto ao das horizontalidades, afeitas tanto ao território em si mesmo quanto ao seu uso.

Territórios distintos são produzidos no espaço urbano de acordo com as práticas, usos e experiências de seus atores. Tais territórios podem ser sobrepostos, contínuos ou radicalmente distintos, existindo e coexistindo em diferentes movimentos, que definem a forma e o conteúdo de seu uso. De acordo com Milton Santos (1996), o território por si só não é um conceito, tornando-se tal apenas a

partir de seu uso social. Logo, o território somente pode se constituir em um termo utilizável para análise quando se é considerado os atores que dele se utilizam e fazem desse uso sua experiência concreta de ser no mundo.

De forma semelhante, Raffestin (1993) aponta que a noção de territorialidade é produto da multidimensionalidade das vivências espaciais pelos atores das sociedades de modo geral. De acordo com o autor, os sujeitos experienciam, simultaneamente, o processo e o produto territoriais por meio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas. Ao avançar nesta ideia, Raffestin (1993) afirma que o território é permeado, logo, por relações e agenciamentos de poder, uma vez que se constitui também pela interação em rede, como nas relações sociais, por exemplo. Essas interações entre os agentes tem como um dos objetivos modificar as relações sociais, terminando por modificar, também, os próprios agentes.

Segundo Bourdin (2001, p.17), é inconcebível “definir um objeto local e principalmente dar-lhe um contorno territorial preciso”. Para o autor (2001, p. 20), a questão do território gravita em torno das inter-relações que ali se situam, no âmbito jurídico, político, econômico, os relacionamentos de convivência e vizinhança, etc. As práticas sociais, culturais e simbólicas, e a relação destas com o restante das dimensões da sociedade, por isto, podem ser entendidas não como algo exterior aos processos sociais concretos, e sim como partes constituintes da dinâmica social. Portanto:

Quaisquer que sejam as justificações históricas, naturais ou culturais, todas essas configurações locais são construídas por atores que as constituem em ‘contexto de ações’. Mas, uma vez estabelecido este dado sociológico, econômico e político do caráter contingente e construído com configurações locais, uma vez admitido que elas servem de mediação ou de lugar de articulação da ação [...] (BOURDIN, 2001, p. 13)

Compreende-se assim, como denominador comum entre os autores acima citados (SANTOS, 1996; RAFFESTIN, 1993; BOURDIN, 2001), uma visão do território não apenas como espaço físico-geográfico que se habita. Há de se interpretar que o universo territorial é composto por uma experiência de comunicação e ação entre sujeitos sociais. Em se tratando de espaços periféricos, por mais estigmatizada,

pobre ou precária que se apresente a sua forma-aparência, há de se considerar que são de grande e especial importância as vivências compartilhadas pelo grupo social, que colorem seus espaços com suas narrativas, músicas, danças e conhecimentos, e dessa forma, permitem que os indivíduos e grupos sociais se posicionem no mundo. Emergem, por conseguinte, desses movimentos, indivíduos que ressignificam os estigmas sociais e raciais que lhes são impostos.

Adentrando o tema do Passinho como produto transterritorial, resgataremos reflexões já citadas no item 3.1 sobre hibridismo e transculturalidade, que podem ser relacionadas com diversos fenômenos culturais surgidos na América do Sul, entre eles, nosso objeto de estudo, que possui caráter estético híbrido, distanciando-se, portanto, dos conceitos de unidade e de pureza, já que se conforma transfigurando os elementos – tanto regionais quanto globalizados, tanto tradicionais quanto massivos (CANCLINI, 1998), produzindo uma mistura de diversas referências culturais e estéticas que resulta em produto híbrido, tão misto quanto o território ao qual pertence.

Para Haesbaert (2012), as questões que pairam sob o universo do hibridismo/transculturalidade precisam ser mais bem delineadas - tanto historicamente quanto geograficamente- para que se possa reconhecer e problematizar os contextos e relações inerentes à rapidez de fluxos contemporâneos. Segundo o autor:

Quando falamos de um processo de “hibridismo cultural” como marca maior da globalização contemporânea ou então, ao contrário, de essencialização identitária por parte de grupos fundamentalistas, temos que tomar muito cuidado. É preciso historicizar/ geografizar melhor nossa concepção de hibridismo – ou de hibridização, para valorizá-lo mais enquanto processo – e reconhecer, sobretudo, os diferentes sujeitos que o produzem e os contextos geopolíticos em que ele se realiza e em que circula o seu debate, um pouco como nas “geometrias de poder” propostas por Massey (1994) para complexificar as relações em que se produz a “compressão espaço-tempo” e as acessibilidades/velocidades do nosso tempo. (HAESBART, 2012, p. 30)

Logo, o autor faz um breve histórico das concepções de hibridismo, ressaltando que este, no rico contexto da América Latina, não caracteriza apenas uma ruptura com a uniformidade cultural do colonizado, “mas representa também uma forma de

resistência/reterritorialização às vezes bastante rica, recriando, pela mistura, novas formas de construção identitário-territorial” (HAESBAERT, 2012, p. 31).

Para situar a concepção de transterritorialidade, o geógrafo Rogério Haesbaert (2012), portanto, refere-se tanto a territórios geograficamente transfronteiriços quanto às múltiplas possibilidades de trânsito e mobilidade permitidas pelos fluxos virtuais, por exemplo. O autor deixa clara a importância da mobilidade, ou seja, do “estar em movimento” como marca da transterritorialidade, mas ressalta que essa característica por si só não representa a única face do conceito. A ideia não é que a mobilidade e o hibridismo se tornem compulsórios, mas que haja liberdade de movimento, ou seja, que sejam abertas as possibilidades de desencadeamento desses movimentos quando precisarmos ou quando quisermos (HAESBAERT, 2012, p. 42). Por conseguinte:

Não se trata, pois, de abertura ou fechamento, de hibridismo ou essencialização. No imenso rol de situações e contextos geo-históricos, desenha-se sempre a possibilidade do múltiplo – múltiplo não apenas no sentido do “viver no limite”, pelas/nas fronteiras, mas também no sentido da possibilidade, sempre em aberto, de transitarmos por diferentes culturas e por diferentes territórios. Politicamente, mais importante do que concebermos nossa vida e nossas identidades como intrinsecamente “híbridas” e “multiterritoriais” é a certeza de, se e quando nos aprouver, termos ao nosso dispor a alternativa de mudar de território, experimentar outras formas de identificação cultural, intercambiar valores – e que ninguém nos obrigará nem à permanente hibridização, nem à constante mobilidade dentro da enorme multiplicidade territorial do nosso tempo. (HAESBAERT, 2012, p. 44)

Isto posto, vemos o Passinho como produção de transterritorialidade na ótica de que os atores que o produzem, ao mesmo tempo em que se encontram em um regime de segregação (no que diz respeito a todo o já conhecido histórico de exclusão social – e mesmo geográfica – das favelas), transitam pelas territorialidades ao explorar possibilidades produzidas pelo fazer cultural de seus indivíduos. Há, ainda, a possibilidade de transitar por uma espécie de star-system, ou seja, ainda que esses indivíduos convivam com certas mazelas da exclusão social, a partir do reconhecimento alcançado por esses dançarinos nas redes sociais, por exemplo, o

culto de fãs de várias partes do país faz com que mais essa dupla condição coexista com certa invisibilidade sociocultural.

Nesse percurso em que os territórios são cenários de trânsito e hibridismo cultural, pode-se destacar ainda o processo de desterritorialização como instrumento de resistência, processo muito visível em manifestações culturais periféricas, como é o caso do Passinho:

Para exemplificar, o hibridismo das identidades sociais num contexto (pós)colonial culturalmente tão rico e nuançado como o latino-americano, não é apenas um instrumento de ruptura com a “unidade” cultural do colonizador, desterritorializando tanto grupos hegemônicos (num nível mais atenuado) quanto subalternos (num nível muito mais violento), mas representa também uma forma de resistência/reterritorialização às vezes bastante rica, recriando, pela mistura, novas formas de construção identitário-territorial. (HAESBAERT, 2012, p. 31)

Dessa forma, a dança, que surgiu no cotidiano local desses jovens, transpõe essas fronteiras – física e simbolicamente – e passa a alcançar outros territórios, deixando em cada interação o rastro das trocas culturais possibilitadas por esses fluxos.

Ainda segundo Haesbaert (2012):

É “bom” ser híbrido, “mestiço”, *créole*, porque isto “vende” – e vende porque nos dizem que faz bem realizar misturas, circular por territorialidades diferentes, enfim, consumir o *world hybrid* – talvez uma nomenclatura que pode sintetizar esta vertente mais comercial e globalizada do hibridismo. Só somos efetivamente “globais” se formos “híbridos”. Aqui aparece outro elemento fundamental neste debate, e para o qual poucos parecem atentar: dependendo da escala em que é abordado, o hibridismo adquire feições e implicações políticas distintas. Falar em hibridismo (ou transculturação) “local”, “regional” ou “nacional” não é o mesmo que falar em hibridismo continental (“latino-americano”) e, menos ainda, global – como um dos traços básicos de uma identidade mundializada (HAESBAERT, 2012, p. 41)

A cooptação do Passinho pelos grandes meios de comunicação, um dos temas que norteiam o item seguinte deste trabalho, parece se apoiar no discurso explicitado na citação acima, em que o híbrido é valorizado e exaltado como produto vendável pelo discurso hegemônico. Esse interesse da grande mídia em relação à “exportação” do Passinho como produto cultural envolve uma gama de complexas perspectivas, e

seu estudo envolve a “consideração das múltiplas territorialidades que envolvem as também múltiplas necessidades e interesses em jogo para cada sujeito, grupo e/ou classe social.” (HAESBAERT, 2012, p. 44). Desta forma, acreditamos que esse jogo de interesses, em que ora se valoriza, ora se desvaloriza, acaba, frequentemente, por ser proveitoso ao movimento do Passinho, como uma alavanca para que a dança atinja públicos e construa narrativas não antes imaginadas.

### 3.4 O PASSINHO COMO FERRAMENTA DE NARRATIVIDADE MIDIÁTICA

Acreditamos que o Passinho, no contexto midiático, pode ser tomado como um dos elementos que ilustram certa transformação no ponto de vista trazido pelas narrativas midiáticas de representação da favela. Em vista disso, todos os estudos e temáticas citados anteriormente irão culminar na perspectiva midiática, ou seja, como o fazer cultural desses jovens de periferia são representados nos conteúdos dos meios de comunicação. No universo do Passinho, o corpo que colhe referências na internet passa a atuar na dança e, para além do ambiente geográfico no qual ela acontece, também irá atuar nos espaços comunicacionais. Da mesma forma, os fluxos globais que compõe as sociedades transculturais, que foram abordados no primeiro item deste capítulo, dependem também do universo dos meios de comunicação.

O antropólogo indiano Arjun Appadurai (1996) constrói sua visão do mundo contemporâneo a partir de cinco dimensões dos fluxos globais: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* e *ideoscapes*. Tais fluxos não são dependentes entre si, mas estão relacionados de diversas formas, e são compostos por “mundos imaginados” que colocam em circulação pessoas, imagens, capital informações, ideias, dispositivos e narrativas tecnológicas e midiáticas. Neste item, iremos nos apoiar em uma das dimensões desses fluxos globais, as chamadas mediascapes (paisagens midiáticas), que podem se referir tanto à distribuição dos meios de comunicação quanto à imagem do mundo gerada por esses meios. Para o Arjun Appadurai (1996), “[...] As vidas ordinárias hoje são mais frequentemente

alimentadas não pela disponibilidade das coisas, mas pelas possibilidades que a mídia (direta ou indiretamente) sugere que estão disponíveis” (APPADURAI, 1996, p. 55).

Ao colocar os fluxos gerados pelas paisagens midiáticas como sendo tão significativos quanto os gerados pelas migrações físicas e culturais na formação desse novo imaginário de identidades globais, pode-se perceber o grande poder da imaginação para Appadurai (1996). Para o autor, a dimensão imaginativa confere a si mesma, no contexto global, o poder de luta e mudança, principalmente porque muitos dos embates contemporâneos se dão a partir de imagens produzidas e circuladas midiaticamente. Realidade e imaginação acabariam por estabelecer um vínculo muito próximo, e reimaginar o mundo seria o caminho para transformá-lo ou pelo menos travar novos diálogos a partir de suas tensões. Sendo assim, a dimensão imaginativa possibilitada pelo contato com os conteúdos midiáticos acaba por impor-se como uma prática social. Logo, pelos *mediascapes*, diferentes sociedades e valores são postos em contato, transpondo os limites oferecidos pela finitude das experiências sociais (APPADURAI, 1996).

O conceito de *mediascape* (Appadurai, 1996), aqui, é utilizado como apoio tanto no aspecto sentido de entendimento da capacidade dos indivíduos de produzir conteúdos e manipular dispositivos tecnológicos quanto no sentido de apropriação e seleção de narrativas midiáticas. Colocando essas duas perspectivas lado a lado com o objeto de pesquisa, pode-se pensar relação entre o Passinho das seguintes formas: os meninos do Passinho se apropriam das tecnologias (ao hospedar seus vídeos no Youtube, onde também colhem as mais diversas referências para o processo criativo de cada um), e, ao apropriar-se do imaginário das mídias eletrônicas, usa as possibilidades destas como um forte elemento constituinte de sua potência criativa, ao mesmo tempo em que retornam a ela na forma de produto vendável para entretenimento e construção de narrativas nesses meios de comunicação.

Acreditamos que a favela, que, em décadas anteriores, costumava ser retratada nesses produtos midiáticos envolta, frequentemente, em um estereótipo insistente e quase exclusivo de local de pobreza e violência, hoje emerge com um viés um pouco modificado. Embora as representações midiáticas possam ser – e são - ainda

reducionistas e/ou estandardizadas, tem sido evidenciada ainda uma ótica da favela como lugar de criatividade e efervescência cultural, de modo que esses agentes periféricos da cultura passem a ser também agentes de consumo e de divulgação de produtos, roupas, música e dança, entre outros.

Para Corrêa (2006):

A favela no século XX [...] Já foi representada como foco de doenças; o local da desordem por excelência; já foi sítio de malandros, ociosos e negros inimigos do trabalho honesto; foi lida como lugar de vadios baderneiros; idealizada como o local da pureza do samba e, mais recentemente, assumiu a conotação de antro da marginalidade, habitat de classes perigosas. (CORRÊA, 2006, p. 52).

O cotidiano da periferia brasileira vem sendo retratado pelos meios audiovisuais desde a época do cinema novo do país, porém, no período conhecido como a retomada do cinema brasileiro (meados de 1995), esta temática retorna com ainda mais evidência, após um período mais ausente nos final dos anos 80 início dos 90. Logo, o entretenimento televisivo pareceu acompanhar essa tendência: embora nos anos 80, 90 e 2000 as novelas costumavam representar a favela sempre de forma muito estereotipada, exótica e quase folclórica, mais recentemente, a perspectiva parece ter sido um pouco alterada, “influenciando o imaginário coletivo sobre este espaço e seus moradores, até agora considerados sob uma perspectiva ainda mais estereotipada sem correspondência com a realidade dos mesmos” (PATROCÍNIO, 2015).

Em vista disso, ao observar as mais recentes narrativas de produtos audiovisuais, em especial as telenovelas, percebe-se que alguma mudança vem ocorrendo nessa forma tão estigmatizada de retratar ambientes e personagens periféricos. Para Patrocínio (2015), tais modificações têm um fundo econômico: o aumento substancial da “Classe C” e o conseqüente surgimento da chamada “nova classe média”, desde meados de 2003, relacionadas aos programas do Governo Federal da época (chefiado pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva), assim como do aumento da geração de empregos formais e decorrente aumento do poder de compra dessas camadas da população no período em questão.

Dessa forma:

Mesmo atendendo à lógica comercial do meio televisivo, fazendo da representação da favela mais um nicho de consumo pela importância da audiência daí originada, fica evidente que ao abordar as ocorrências cotidianas deste ambiente de uma forma mais naturalizada, refletindo aspectos positivos, idealizados e até mesmo *glamourizados*, há um reforço da identificação com o público aí localizado. (PATROCÍNIO, 2015, p. 14)

No que tange ao ponto de vista midiático-comunicacional, acreditamos que o Passinho pode atuar como mais um artifício que ilustra uma transformação na ótica dos meios de comunicação para a representação da favela, que ainda apresenta certa dificuldade em desatrelar-se dos estereótipos e estigmas, porém, com um leque mais aberto de características, que vão além da violência e da pobreza, e atravessam um viés mais positivo como forma de gerar identificação com um público que tem cada vez mais acesso ao consumo desses mesmos produtos midiáticos:

Desse modo, o que antes era representado como restrito ao espaço da periferia, caracterizado como de “exclusão”, esquecido e marginalizado, associado à violência, drogas e miséria no discurso dos meios de comunicação, por exemplo, assume característica de celebração, de valorização do ambiente como espaço social de produção de identidades coletivas, ou seja, um novo espaço de práticas de consumo através de uma identidade construída midiaticamente [...] (PATROCÍNIO, 2015, p. 06).

Pode-se entender que a grande mídia se apropria com mais simpatia do Passinho justamente pelo fato de sua estética não refletir (ao menos, não literalmente e nem de forma mais incisiva) os problemas sociais das favelas cariocas, assim como uma abordagem mais “dura” do cotidiano das favelas e de seus habitantes, já que a dança não costuma ter como músicas temáticas funks que cite facções, palavrões, tráfico de drogas ou que remonem a discursos erotizados, como é o caso, por exemplo, dos funks proibidos<sup>51</sup>. Os dançarinos e grupos de Passinho costumam abarcar em seus discursos a paz, a cultura, o trabalho e o estudo, e as músicas escolhidas pelos dançarinos e pelos organizadores das batalhas normalmente são somente batidas, sem letras.

---

<sup>51</sup> “O proibido é uma vertente do funk que explora de forma demasiadamente explícita os temas da violência e do crime – inclusive com narrativas sobre os conflitos entre traficantes nas favelas, elogios a facções ou traficantes, exaltação do poder bélico de determinadas comunidades etc” (SALLES, Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-bom-e-o-feio-funk-proibido-sociabilidade-e-a-producao-do-comum-de-cio-p-de-salles/> >)

Tal posicionamento é consonante também com as circunstâncias das favelas pacificadas: na maioria delas, os bailes funk são terminantemente proibidos ou encurtados (fato que justifica que os dançarinos de Passinho tivessem muito mais encontros “virtuais”, interagindo com vídeos uns dos outros, do que encontros espontâneos e físicos em bailes) ao contrário das batalhas de Passinho, que costumam ocorrer livremente justamente nas regiões comandadas pelas UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora).

Rafael Mike (DTDP), quando questionado se há diferença na forma de abordagem da mídia e do Passinho, afirmou: “Acho que sim! Penso que a mídia até separa o funk do passinho, um grande erro. Quem dança passinho dança funk. É Funkeiro. O Passinho é a dança desse estilo musical. Estão de mãos dadas!!!” (informação verbal – entrevista à autora por e-mail). Em vista da observação às representações midiáticas do objeto de estudo, acreditamos que pode haver uma tentativa da grande mídia de desvincular o movimento do Passinho do funk de um modo geral, como se a dança não fosse parte do conhecido movimento musical carioca. Porém, é incontestável que o Passinho é fruto do movimento funk carioca, e está relacionado a muitas de suas vertentes. O Passinho surgiu como uma nova forma de se dançar funk que, diferente de outros estilos dançados nos bailes ao longo de toda a trajetória do funk carioca, cresceu tanto e ganhou tanta notoriedade que muitas vezes é tido como um movimento independente. Porém, as batidas utilizadas pelos dançarinos - assim como todo o contexto de surgimento da dança - são inquestionáveis, e não deixam dúvidas de que o Passinho é parte integrante e ativa do múltiplo universo criativo do funk carioca.

### 3.5 ANÁLISE DE APARIÇÕES DO PASSINHO NA GRANDE MÍDIA

Neste subcapítulo, será feito um levantamento de algumas aparições de dançarinos do Passinho na mídia. Utilizando como ferramenta o caráter de abordagem das entrevistas e algumas apresentações televisivas como base para a construção dos argumentos que possam confirmar ou não a segunda hipótese deste projeto, serão apresentadas reflexões que possam fundamentar a dimensão do Passinho como objeto midiático. As conversas com alguns dançarinos, assim como a análise de

algumas aparições do Passinho na grande mídia, as servirão como base para se investigar melhor o caráter dessas aparições, assim como o papel do Passinho na construção de uma possível narratividade da mídia sobre a periferia carioca.

### 3.5.1 O Passinho no programa *Encontro*

No programa *Encontro*, com a apresentadora Fátima Bernardes, da Rede Globo, exibido no dia 22 de Maio de 2013<sup>52</sup>, estavam presentes dois dançarinos, Hiltinho (na época aos 16 anos de idade, e que hoje, aos 20, é integrante do grupo Dream Team do Passinho), e Michel Gomes (que atualmente faz parte do grupo Bonde das Dancinhas<sup>53</sup> e é conhecido como Michel Bracinho, por ter nascido com uma deficiência de formação nos dois braços). Além deles, também estavam presentes na edição do programa os pais dos dançarinos e Júlio Ludemir, jornalista, escritor e idealizador do espetáculo de dança Na Batalha. O programa foi ao ar alguns dias após uma Batalha realizada no palco de outro programa global, o Caldeirão do Huck<sup>54</sup>, e os dançarinos presentes tinham conquistado o primeiro (Hiltinho) e o segundo (Michel) lugares na Batalha televisionada. A própria Fátima Bernardes afirmou que a presença dos dançarinos no Caldeirão do Huck foi o que motivou a trazê-los também como atração de seu programa.

Ao apresentar o Passinho para o público, Fátima Bernardes diz: “a gente vai falar agora de um estilo de dança que mistura tantos ritmos gente, que eu tenho até que ler, olha só: é funk, é frevo, é samba, é hip hop e tem mais outros estilos. Você já ouviu falar da Batalha do Passinho? [...]”. A fala de Fátima Bernardes coloca o funk como uma das muitas influências da dança (ou da Batalha), ao lado do frevo, do samba e de outros ritmos. Sabe-se que a relação entre o funk e o Passinho não se dá exatamente da maneira como descrita pela apresentadora, já que o Passinho é parte integrante do funk, levando em conta o fato de que surgiu e persiste como uma das formas de se dançar o ritmo carioca.

Em um primeiro momento, a apresentadora convida os dançarinos a se apresentar no palco, para depois conversar brevemente com os dois. Após a apresentação, ela

<sup>52</sup> Ver < <https://globoplay.globo.com/v/2589008/> > < <https://globoplay.globo.com/v/2589005/> > , < <https://globoplay.globo.com/v/2589003/> > .

<sup>53</sup> Ver < <https://www.facebook.com/bonedasdancinhas/> > Acesso em: 18/05/2017.

<sup>54</sup> Ver < <https://globoplay.globo.com/v/2582860/programa/> >

pergunta a Hiltinho se o rapaz já possuía experiência anterior com a dança. Em seguida, Fátima Bernardes se dirige a Michel, fazendo perguntas sobre a dança e sua relação com a deficiência física e a timidez do rapaz. Michel, visivelmente tímido, conta que começou a dançar vendo os vídeos de outros dançarinos no Youtube e treinando os passos em sua casa, sozinho. Posteriormente, a apresentadora volta a indagar Hiltinho, dessa vez sobre a vontade de se profissionalizar ainda mais na dança ou em outras áreas, e recebe do dançarino a resposta de que, no futuro, gostaria muito de se dedicar profissionalmente à dança ou de ser um desenhista.

Após a rápida conversa com os dançarinos, a apresentadora se dirige a Ludemir em um diálogo mais demorado do que com Hiltinho e Michel. Júlio Ludemir representa, no programa, a figura do especialista, comum em programas televisivos, ou seja, aquela que oferece autoridade no discurso ao assunto abordado naquele momento – no caso, a Batalha do Passinho. É válido comentar que a apresentadora Fátima Bernardes, ao longo da abordagem, não se dirige em momento nenhum à dança Passinho como um todo, ou seja, na multiplicidade das suas manifestações, mas repete a nomenclatura “Batalha do Passinho”, como se a dança estivesse, em sua totalidade, atrelada ao formato “oficializado” das Batalhas – seja nos eventos organizados com apoio do Governo do Rio de Janeiro e da Coca-Cola, ou reproduzidos no palco de um programa da Rede Globo. Após apresentar Júlio Ludemir ao público, Fátima indaga: “Julio, você na verdade é um dos idealizadores dessa Batalha do Passinho, né. De onde veio essa ideia, como é que essa coisa toda começou?”. O jornalista e produtor cultural responde:

[...] Eu acompanhava aquela cena de dois lugares. Eu acompanhava aquela cena do Youtube, onde esses meninos, rompendo uma lógica da pobreza, rompendo uma lógica da miséria, que têm acesso aos seus celulares, às suas máquinas digitais e às próprias redes sociais, estavam postando uma coisa de extrema qualidade. E havia também uma outra coisa que eu também tinha presenciado – isso nos bailes. Acho que esses meninos regulam a vida, da mesma forma como eu fazia na infância, por intermédio da dança, por intermédio do baile. E, foi a partir disso aí, de uma coisa que eu conheci, virtualmente...mas ela se alimenta e realimenta, fisicamente e virtualmente.

Fátima Bernardes: E você acha que ela acaba tendo uma função muito social mesmo? De dar uma oportunidade a mais? Quer dizer,

ele falou da bola, a gente vê tantas oportunidades, de dança, hoje mesmo os vídeos que são postados, as pessoas fazendo as suas próprias produções, se lançando como cantores, você acha que a dança do Passinho é mais um instrumento pra essa integração?

Julio Ludemir: Sim, acho que por intermédio do Passinho a gente tem uma ponta do iceberg de um novo Brasil, de um Brasil que sonha, de um Brasil muito vivo, muito pulsante na periferia, no Brasil da diversidade, a gente tá falando de um negro, de Nova Iguaçu, da baixada fluminense, a gente tá falando de um menino que tem deficiência, da Gardênia Azul, e são meninos que estão o tempo inteiro, que é uma das lógicas do Passinho, que é uma lógica da individualidade. É uma lógica de uma dança que é ele próprio. E há sempre uma coisa de um estilo, de uma digital, que é aplicada nisso. Ele, quando dança, é diferente dele, que por sua vez é diferente do outro... O tempo inteiro, eu acho que a gente tá falando de uma juventude que acreditou no sonho, num Brasil novo, acho que eles são o primeiro produto estético dessa nova classe C, e esta nova classe C que quando vai produzir algo novo, começa por uma juventude. Esta é a nova juventude do Brasil e do Rio de Janeiro.

O discurso de Julio Ludemir é o responsável por dar contornos um pouco mais políticos/ideológicos à discussão proposta. Em sua fala, ele procura deixar claro que a periferia como berço de novas formas culturais reflete uma nova realidade, possibilitada pelo advento da nova classe C – muito citada nos anos que cercaram a exibição do programa –, e a consequente facilitação do acesso desta classe econômica aos artefatos tecnológicos. As mudanças políticas e consequentes alterações econômicas alcançadas no Brasil nos anos anteriores (já citadas no item 3.4), assim como explicitado por Patrocínio (2015), dão corpo a uma nova representação televisiva da favela, em que os moradores conquistam mais acesso às novas tecnologias e se inserem com maior facilidade na vida urbana cultural das cidades. Durante a abordagem ao Passinho no programa, não há menção ao funk como um todo, apenas à Batalha Passinho, - exceto quando a apresentadora enumera as várias influências do Passinho e cita o funk como uma delas. Durante a apresentação e as falas de Hiltinho, Michel e Julio, os funks tocados não eram músicas conhecidas e não possuíam vocais, apenas a batida. Dessa maneira, parece não haver mesmo a ênfase em associar o Passinho diretamente ao funk carioca.

Em um terceiro momento, a apresentadora convoca os pais dos dançarinos para falar sobre a aprovação ou não destes com relação à dedicação de seus filhos à

dança. Conversa primeiramente com Lucia, mãe de Hiltinho, que conta que ficou mais tranquila quando percebeu que o caminho escolhido pelo filho não iria trazer consequências negativas para seu futuro:

Lucia: Quando eu vi que o caminho que ele escolheu era certo. Porque no começo eu fiquei meio com medo, porque ele tinha que entrar em comunidade, e vi o acontecido com o Gambá [...] Mas, depois que ele começou a conversar, me mostrar que não era, que não tava indo pro lado errado...

Lair: Pelo contrário, né? É o lado certo.

Lucia: Aí eu fui aceitando.

Posteriormente, a mãe de Michel, Madalena, afirma que o filho considera a possibilidade de parar de estudar, decisão condenada tanto por ela própria quanto pela apresentadora, que alerta: “o Passinho tem que ser uma motivação para que você continue em frente, para você aprender outras coisas, coisas novas, né?”.

Como já foi dito, na breve abordagem ao Passinho nesta edição do programa *Encontro*, não houve a preocupação em vincular o Passinho como fruto do mundo funk carioca. O Passinho, ou Batalha do Passinho, chamado o movimento pela apresentadora, é retratado como um produto cultural independente. Além disso, na conversa com os pais, a dança é retratada como algo que pode afastar os jovens do crime e da violência, porém, sem abordar diretamente ou com maior profundidade os problemas enfrentados pelos jovens moradores das periferias cariocas. As falas, tanto dos pais dos rapazes quanto da apresentadora e de Julio Ludemir, enaltecem o lado positivo do fazer cultural nesses locais, mas não citam a fundo a vulnerabilidade vivenciada pelos mesmos. Neste discurso, o Passinho, ao lado dos estudos e do sonho de uma vida profissional, é colocado como um elemento positivo, que, apesar de no início gerar preocupação aos pais dos jovens dançarinos, é absolvido das possíveis acusações de vínculos violentos, que, muitas vezes se faz com algumas outras vertentes do funk carioca.

### **3.5.2 O Programa Esquentá! e duas narrativas sobre a violência**

O programa *Esquenta!*, da TV Globo, apresentado por Regina Casé, foi ao ar na emissora durante os verões entre 2011 e 2016. O programa é conhecido popularmente ser o espaço que aborda mais fortemente a música, a dança e as novidades culturais das periferias brasileiras, principalmente do Rio de Janeiro, onde as edições *Esquenta!* foram gravadas.

Em janeiro de 2012, os dançarinos mais conhecidos da época foram convidados para representar o Passinho no palco do programa *Esquenta!*<sup>55</sup>: Cebolinha, Camarão Preto, Beizola, Cristian, Yuri, Gambá, Jackson, Macumbinha, Pablo e João Pedro. A maioria dos rapazes são os mesmos retratados no filme “A Batalha do Passinho”, de Emilio Domingos. Antes da entrada dos dançarinos, é exibida uma breve vinheta com vídeos de Passinho, que parecem ter sido retirados do filme. Cada um dos meninos dançou alguns segundos ao som de um funk sem vocal, novamente, o mesmo dançado nas finais das batalhas retratadas no filme de Domingos. Depois, dançam ao som de trechos de vocal da música “Minha vó tá maluca”, de Mc Carol. Simulando uma batalha, cada um dos meninos dança individualmente enquanto os outros acompanham em uma roda. A edição das imagens é bastante rápida, e, algumas vezes, os *takes* se revezam entre os dançarinos.

Terminada a apresentação de dança, a apresentadora exclama: “Gente, que artistas! São deuses.” Regina Casé, então, apresenta os dançarinos individualmente, com destaque para Gambá. A apresentadora e os demais convidados do programa brincam com o rapaz sobre seus trejeitos gays durante a apresentação, e Gambá rebate que usa a brincadeira como tática para pra fazer sucesso entre as meninas. Depois, Regina e os demais convidados questionam Gambá sobre seu apelido, e o rapaz responde, entre sorrisos e brincadeiras dos outros dançarinos e demais convidados, que na casa dele a água é muito gelada. Depois, se segue uma espécie de resgate ou homenagem ao icônico quadro do Cassino do Chacrinha, muito comum nas edições do programa *Esquenta!*, em que Regina oferece desodorantes à plateia enquanto pergunta: “você quer desodorante?”, ao som da trilha do sonora antigo programa do Chacrinha. O momento vira uma grande festa.

---

<sup>55</sup>Ver < <https://globoplay.globo.com/v/1769549/> >

No take seguinte, a apresentadora ressurgiu, voltada para a câmera, vestida com outro figurino, e conta que Gambá foi assassinado alguns dias depois daquela apresentação mostrada anteriormente. O programa segue, então, com um discurso emocionado da apresentadora e imagens do noticiário em que foi divulgada a morte do dançarino.

A abordagem do Passinho – na época dos primeiros anos de surgimento da dança – nesta edição do programa *Esquenta!*, surge mais como uma homenagem póstuma ao Gambá do que uma abordagem ao movimento propriamente dito. Após as imagens do noticiário sobre o assassinato do Gambá, a apresentadora faz uma fala emotiva:

Com vinte e dois anos, a idade da minha filha. Uma dor impensável pra essa mãe. Impensável! Imagina seu filho de vinte e dois anos, vai dançar no dia do ano novo, e é enterrado com indigente. Que lugar é esse que a gente vive, que é capaz de fabricar seja um traficante, que espancou e deu tiro na testa dele porque ele dançou com a namorada, ou um policial do baile, porque estava extorquindo dinheiro dos meninos. Qualquer uma dessas hipóteses que a gente leu no jornal não me interessam. Como é que o Brasil fabrica um ser humano que é capaz de matar outro ser humano por causa de um bobagem dessas? Bom, o Gambá, não preciso dizer, era preto, pobre, favelado...Esse jovem assim incrível, cheio de ritmo e de sonhos, virou mais uma vítima da violência e da desigualdade no Brasil. Muitos outros garotos como o Gambá morrem todo final de semana, principalmente no baile. O Brasil tá se orgulhando muito de ser a sexta economia do mundo. Tudo bem, a gente é a sexta economia do mundo, mas a gente também tá em sexto lugar no ranking de jovens de 15 a 24 anos assassinados. De cada três jovens assassinados no Brasil, dois são negros. Sabe quantas pessoas foram assassinadas no Brasil nos últimos trinta anos? Segura a onda: um milhão. Bom, não preciso dizer que tudo que a gente fez hoje, que esse programa inteiro, que era sobre dança, é inteiro dedicado a você, Gambá. E também pra você, Dona Edith e seu Zé Maria. [...] Um beijo muito grande, fica com Deus, e a gente vai sempre lembrar do que o Gambá fez aqui no palco do Esquenta!. Um beijo muito grande. Essas palmas são para o Gambá.

O discurso da apresentadora Regina Casé aborda, com pesar, a morte do dançarino e os números do país acerca assassinatos. Em certo momento, a apresentadora fala sobre os bailes como os principais locais de assassinatos de jovens durante o final de semana. Ademais, não é feita nenhuma crítica mais específica, como, por exemplo, os locais do Brasil onde há mais mortes de jovens negros, assim como a

própria periferia não é citada explicitamente, apenas, de certa forma, evocada, quando a apresentadora refere-se aos “bailes”.

Em janeiro do ano seguinte, 2013, uma edição do mesmo programa<sup>56</sup> tinha como tema uma homenagem ao Rio de Janeiro, em comemoração ao dia de São Sebastião, padroeiro da cidade. Apesar de não haver representantes do Passinho no programa, a temática é de muito interesse para a análise da abordagem sobre a violência nas favelas, tema pertinente, principalmente, à investigação da segunda hipótese desta dissertação.

Estava presente, como convidado, o secretário de segurança pública do Governo do Rio de Janeiro José Mariano Beltrame, na época do governo estadual Sérgio Cabral, do PMDB. O tema abordado no momento do programa que teve a participação de Beltrame eram as mudanças nas favelas do Rio de Janeiro após a implantação da política de Unidades de Polícias Pacificadores (UPPs).

Na mesma edição, Regina Casé organizou, no palco do programa, uma espécie de baile de debutantes em que sete meninas jovens moradoras de comunidades ocupadas pelas UPPs de apresentavam ao palco de braços dados com policiais fardados, como os “príncipes” do baile, para demonstrar o fato de que bailes comunitários semelhantes, promovidos pelas UPPs, vinham ocorrendo nessas comunidades. Segundo a apresentadora, os bailes já existiam antes da chegada das UPPs, organizados pelos próprios moradores. É válido lembrar que há inúmeras controvérsias com relação à eficácia da implantação na política pacificadora nas favelas cariocas<sup>57</sup>, além do fato de que é de praxe que as UPPs controlem toda e qualquer festividade ou atividade cultural nas comunidades, já que a decisão final sobre a liberação ou veto de um evento costuma ser do comandante militar da unidade.

---

<sup>56</sup> Ver <<https://globoplay.globo.com/v/2356867/programa/>> e <<https://globoplay.globo.com/v/2356888/programa/>>

<sup>57</sup> “Dados da Secretaria de Segurança do Rio de Janeiro revelam que os roubos a residências cresceram 20% e os de estabelecimentos comerciais avançaram 28% na área do 16º Batalhão da Polícia Militar, que abrange os complexos da Penha e do Alemão, na comparação entre os primeiros três meses de 2014 e deste ano. A polícia defende-se com outros dados: 50% de redução em homicídios, entre 2011 e 2014, e aumento de 140% nas apreensões de armas na região.” Ver <https://www.cartacapital.com.br/revista/858/espremidos-entre-dois-senhores-6954.html> Acesso em 15/02/2017.

O cunho desta edição do *Esquentar!*, no contexto do ano que antecedeu a realização das Olimpíadas no Rio de Janeiro e todas as implicações socioculturais deste fato histórico para a cidade do Rio de Janeiro, alude aos escritos de Mike Davis (2006) sobre a relação entre a população urbana pobre e a realização de grandes eventos internacionais:

No Terceiro Mundo urbano, os pobres temem os eventos internacionais de alto nível – como conferências, visitas de dignitários, eventos esportivos, concursos de beleza e festivais internacionais –, que levam as autoridades a iniciar cruzadas de limpeza da cidade: os favelados sabem que são a “sujeira” ou a “praga” que seus governos preferem que o mundo não veja. (DAVIS, 2006, p.)

A abordagem dos dois momentos da edição de 2013 do programa *Esquentar!* é de exaltação à política de pacificação, assim como à suposta melhora do cotidiano dos moradores das favelas pacificadas. Depoimentos de moradores, policiais das UPPs, do secretário de segurança e falas da apresentadora, que culminam no contestável baile de debutantes já citado, reforçam o tempo todo o discurso de “periferia segura é periferia pacificada”.

Principalmente no ano que antecedeu a realização das Olimpíadas no Rio de Janeiro, esse discurso foi amplamente divulgado, tanto pela comunicação oficial do Governo no Rio de Janeiro, quando pelo discurso midiático, sobretudo da TV Globo. Esta edição do programa *Esquentar!* é um típico exemplo de tal projeto político-midiático, que, de mãos dadas com a promoção de produtos culturais das favelas cada vez mais higienizados, ilustram aquilo que Patrocínio (2015) chama de uma nova identidade, estabelecida principalmente por meio da mídia, em que a periferia se torna um local valorizado como um novo espaço de práticas de consumo, assumindo características de celebração.

### **3.5.3 O percurso midiático do Dream Team do Passinho: da Coca-Cola ao Jackson Five**

Como já foi citado, um dos principais expoentes do Passinho (DTDP), principalmente nos grandes meios de comunicação, é o grupo Dream Team do Passinho, formado

em meados de 2013 e integrado atualmente por Diogo Breguete, Hiltinho, Lellêzinha, Pablinho e o produtor/compositor Rafael Mike. O vídeo que impulsionou fortemente o sucesso do grupo Dream Team do Passinho foi o clipe da música “Todo mundo aperta o play”<sup>58</sup>. A música do vídeo foi lançada no ano de 2013, com um arranjo diferente da versão funk do clipe, como o tema oficial da Coca-Cola para a Copa do Mundo de 2014. Na época, Lellêzinha, até hoje a única integrante feminina do DTDP, ainda não havia se arriscado na carreira de cantora, sendo assim, a trilha conta com o vocal da cantora paraense Gaby Amarantos.

No videoclipe-comercial da marca de refrigerantes, Lellêzinha veste vários figurinos da marca de roupas da Coca-Cola e os integrantes dançam juntos uma coreografia tendo como pano fundo vários locais urbanos – um galpão, uma estação de metrô, praças, avenidas -, que se revezam na edição. Por algumas vezes, os transeuntes participam do clipe parando para ver os dançarinos, sorrindo e filmando a apresentação com seus celulares. Com direção de Rafael Dragaud, o comercial tem atualmente mais de 19 milhões de visualizações no Youtube.

O interesse do marketing Coca-Cola na vinculação da marca ao movimento do Passinho, desde o apoio às batalha oficiais em favelas pacificadas até o lançamento do vídeo que deu início ao grupo DTDP, parece estar, também, intimamente ligado a um novo momento das comunidades, ou seja, a chegada das UPPs nas favelas. Em entrevista à revista Exame<sup>59</sup>, o Gerente Regional de Marketing da Coca-Cola Brasil, Michel Gomberg, afirmou:

É uma grande honra fazer parte deste movimento de integração das comunidades do Rio. Esta iniciativa abraça os mesmos valores de Coca-Cola, principalmente neste momento, em que estamos convocando os brasileiros a fazer juntos a Copa de Todo Mundo. Afinal, o Brasil é o país de todo mundo, a Coca-Cola é a bebida de todo mundo e as comunidades do Rio agora também são de todo mundo.

O Dream Team é o único grupo de Passinho de grande representatividade midiática que não é uma companhia de dança, mas sim um grupo musical, com funks de grande sucesso nacional, assim como videoclipes de mais de 10 milhões de

---

<sup>58</sup>Ver < <https://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc> >

<sup>59</sup>Ver < <http://exame.abril.com.br/marketing/coca-cola-apoia-batalha-do-passinho-em-comunidades-cariocas/> >

visualizações no Youtube, como é o caso do clipe da música “De Ladin”. A letra da música, assim como outras do grupo, tem como principal tema o ato de dançar, e usa algumas gírias típicas do vocabulário do Passinho:

Na manha quebrando eu vou de ladin  
 Até o chão vem, vem  
 Vem aqui dançar também  
 Na manha quebrando eu vou de ladin  
 Até o chão vem, vem  
 Vem aqui dançar também

Rabiscando no passinho (vem!)  
 Quebrando de ladinho (vem!)  
 Mandando o quadradinho  
 O som não pode parar

Rabiscando no passinho (vem!)  
 Quebrando de ladinho (vem!)  
 Mandando o quadradinho  
 Vem, vem, vem, vem, vem

O Dj vai embrasar o neguinho  
 Quebra tudo já solta o pontinho  
 É dream time quebrando eu quero ver  
 Se segura esse baile vai tremer  
 Tremer, tremer, tremer, tremer, tremer  
 Êh, êh, êh, êh, êh, oow oow oow

(Dream Team do Passinho, De ladin)

No clipe da mesma música, um som em *off* da voz de Rafael Mike fala o seguinte texto, enquanto o mesmo chega a uma estação portuária e encontra containers com caixas de papelão inscritas com a frase “Made in favela”, de dentro das quais os integrantes da banda vão surgindo e dançando:

Em cada cantinho do Rio de Janeiro, tem um moleque de mola. Em cada esquina da cidade maravilhosa, tem um moleque sinistro. Em

cada viela de todas as comunidades do estado, existe um som: o funk. todos os holofotes estão nesse movimento: luz, câmera e ação. A nova geração de funkeiros carioca sofisticou e abençoou os antigos um dois pra lá, um dois pra cá, e a coisa ficou mais séria do que imaginavam. Estamos na era do quadradinho e do rabiscado, do sabará e da cruzada, do corte do Jaca, do divo e da novinha. Agora nossos corações podem apertar, mas só de emoção. Apertar apenas por pulsação. Da dança. Aperta o play.<sup>60</sup>

Toda a atmosfera do vídeo, com os componentes do grupo dançando em containers, sugere a universalização do movimento, ou a exportação do Passinho para o resto do mundo, projeto que parece fazer parte do marketing em torno da banda, que, inclusive, gravou uma música com o cantor pop latino Ricky Martin em 2014, lançada na ocasião da Copa do Mundo daquele ano<sup>61</sup>.

O grupo também sempre assumiu uma postura de valorização da estética negra, com o uso de penteados e roupas com estética afro e cachos e crespos assumidos e valorizados. Lellêzinha, inclusive, é garota propaganda de uma linha de produtos para cabelos crespos e cacheados da *Garnier*, em uma campanha que segue a tendência recente de valorização e empoderamento das mulheres de cabelos crespos, cacheados e ondulados.<sup>62</sup> Em entrevista, Lellêzinha falou sobre a identidade negra despertada em si mesma através da dança e da música:

A gente é preto! Não vou ficar procurando palavras porque é isso... Passamos por discriminação, racismo... A gente já nasce pensando que não pode, que é menos do que o outro, que tem que alisar o cabelo para parecer com a beleza padrão. Eu me encontrei na arte, cortei meu cabelo e parei de alisar. Isso, pra mim, era como estar presa a outra pessoa. Eu não existia até os 14 anos.<sup>63</sup>

O perfil principal do grupo DTDP nas redes sociais (a página do Facebook), com mais de 700 mil seguidores, segue esse mesmo posicionamento, e o tempo todo procura se impor a favor da diversidade social, racial e sexual, dando atenção

<sup>60</sup> Ver videoclipe da música “De Ladin”:< <https://www.youtube.com/watch?v=Tv3vriyEtR8> > Acesso em 18/03/2016.

<sup>61</sup> Ver videoclipe da música “Vida”:< <https://www.youtube.com/watch?v=6gqH90Im05E> > Acesso em 18/03/2016.

<sup>62</sup> Ver campanha da Garner < <http://www.garnier.com.br/cabelos/beauty/fructis/cachos-poderosos> >

<sup>63</sup> <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/lellezinha-diz-pedir-as-bencao-de-michael-para-encarnar-jackson-five-com-dream-team-do-passinho-20860788.htm>

especial às questões em torno do racismo, como o relato da ocasião em que o grupo foi vítima de preconceito em 2015:

**Dream Team do Passinho**  
29 de julho de 2015 · 🌐

Racismo!!!! Afffff!!!

Depois de passar uma tarde inteira na gravadora Sony Music, dando entrevista pra jornais e sites de todo o Brasil, fomos vítimas do preconceito silencioso que envergonha nossa tão preciosa mistura social e racial. Uma mulher estava saindo de dentro de uma agência bancária quando simplesmente, decidiu retornar pra dentro até irmos embora. Ela ficou com medo de ser assaltada. Tinha pavor na cara dela. É que tem gente que usa o medo pra justificar o RACISMO. Quantos brancos sabem o que é ver alguém guardando o celular quando vê você? A gente tem várias histórias de preconceito pra contar. Não é coincidência que essa semana um grande artista brasileiro, o Emicida, tenha passado por uma situação de RACISMO camuflada de medo/zelo. O cara (Fodão!) não conseguiu taxi (por horas) porque nenhum motorista parou. Imagina a quantidade de negros pais de família que passam por isso todos os dias! Imagina a quantidade de vendedores, estudantes, médicos e mecânicos que passam por isso!

Presta atenção no que você fala, no que você faz... RACISMO é RACISMO! PRECONCEITO é coisa de gente ignorante!

👍 Curtir    💬 Comentar    ➦ Compartilhar

👍 4,6 mil      Comentários mais relevantes ▾

135 compartilhamentos      163 comentários

Figura 17 – Post da página oficial do grupo DTDP

Mesmo ao apresentar uma estética um pouco mais “higienizada” aos olhos do mercado, ao exibir integrantes jovens, belos, atléticos, bem vestidos, de expressões e atitudes alegres e brincalhonas, além de um perfil musical mais próximo do funk-pop do que do funk carioca em si, o perfil do grupo ainda remete, para muitos, sobretudo fora do espaço dos palcos, à estigmatização generalizada de indivíduos favelados, em que “[...] passam a ser vistos como poluentes, capazes de oferecer perigo aos que não são da favela. Isso porque estes que se incluem na categoria geral de favelado são tidos como “ladrões”, “bandidos”, “assaltantes”, “delinquentes”, “marginais”, “violentos” e “perigosos”. (RINALDI, 2006, p. 306). Trata-se de jovens

negros, com uma estética assumidamente afro/crespa e vindos da periferia (o que, por si só, já se torna motivo para atitudes e olhares preconceituosos por parte de muitos). Então, é louvável que o grupo use sua grande visibilidade nas redes sociais e nos grandes meios de comunicação para além de uma lógica apenas mercadológica, espalhando o posicionamento sócio-político de luta pelas causas negras e da diversidade sexual, além do discurso que sempre promove a valorização dos produtos culturais que vêm das favelas.

Hoje em dia o Passinho tem reconhecimento. A nova geração está nos comerciais, em espetáculos de dança, nos teatros... Artistas como a Lellêzinha que canta, dança e atua na novela e um conjunto de outras coisas enriquecem o movimento trazendo oportunidades de capilaridade. Muitos hoje têm seus registros de dança. Cada vez mais com todas as dificuldades os dançarinos necessitam se organizar mais para estarem profissionalizados e se preparando para o mercado de trabalho. Isso faz com que a mídia entenda que somos ARTISTAS e precisam nos tratar como tal. (Rafael Mike, informação verbal – entrevista por e-mail à autora).

Além da parceria já citada com a grife carioca FARM, o Dream Team do Passinho também tem seus figurinos assinados em parceria com a grife de moda praia e fitness Blue Man desde 2014. Em 2016, no evento Rio Moda Rio, o grupo demonstrou que a parceria com a marca continua, ao participar do desfile da marca no evento.



Figura 18 – DTDP em desfile da grife Blueman

Sabe-se que os integrantes do grupo DTDP vieram do Passinho, porém, foram além da dança e hoje podem ser considerados como um grupo musical de pop-funk, com vocais e composições próprias. Além disso, o Dream Team, atualmente, vem se aventurando em outros estilos musicais que não o funk carioca, como a recente turnê, de 2017, “Dream Team do Passinho canta e dança Jackson 5 ”<sup>64</sup>. No projeto, os integrantes dançam suas próprias versões de músicas da banda americana, com Lellêzinha nos vocais e figurinos inspirados em The Jackson 5.

<sup>64</sup> Informações sobre a turnê: < <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/lelezzinha-diz-pedir-as-bencao-de-michael-para-encarnar-jackson-five-com-dream-team-do-passinho-20860788.html> > Acesso em 02/02/207.



Figura 19 – Integrantes do DTP caracterizados para a turnê em homenagem ao Jackson 5

Assim, o Dream Team do Passinho configura uma boa representação de um elemento do Passinho - movimento cultural surgido nas favelas - que, ao mesmo tempo em que é absorvido pelo mercado e pela grande mídia e oferecido para consumo rápido público da forma mais esteticamente receptível possível, remonta também, tanto em entrevistas quanto nas redes sociais do grupo, a um discurso empoderador da estética e ética negra e dos produtos culturais periféricos. Tal cooptação não se resume, então, a uma pura incorporação mercadológica e reduzida para caber no gosto do mercado, mas pode-se pensar em um híbrido entre resistência e valorização das raízes e concessões feitas ao sistema em troca da vitrine midiática.

Após as breves reflexões acerca do Passinho na mídia, e retomando aqui a ideia das heterotopias (FOUCAULT, 2001), cabe relacionar tal conceito a essa dúbia relação Passinho-mídia. O espaço mercadológico-midiático pode ser pensado como um lugar heterotópico, que funciona de acordo com seu uso e as relações tanto reais quanto imaginárias provenientes desse uso. Esses espaços heterotópicos (FOUCAULT, 2001), que abarcam contestações, inversões de regras e vários posicionamentos incompatíveis podem ser relacionados com esses processos, em que o lugar ao qual o jovem favelado é segregado na sociedade é transposto

quando têm as atenções voltadas para si e para sua arte através do uso da vitrine midiática ou mercadológica. Tal vitrine, por sua vez, capta esses mesmos atores culturais de periferia com suas próprias razões ideológicas ou mercadológicas – ainda que, muitas vezes, um espaço de maior reflexão ou conscientização seja desenhado, como é caso de muitas edições do programa *Esquenta!*, por exemplo. Pode-se pensar, então, o universo do Passinho, sobretudo o caso DTDP, como uma trajetória que convém à grande mídia e ao mercado, ao mesmo tempo em que também usa dessa visibilidade alcançada para divulgar suas causas e discursos próprios, sejam eles culturais, políticos, estéticos ou éticos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos o presente estudo como um apoio para futuras pesquisas, ou seja, aponta caminhos para novas abordagens, tanto do Passinho, quanto de outros produtos culturais das periferias brasileiras. Foi percorrido um percurso com o objetivo de tecer considerações sobre como o Passinho se territorializa no corpo dos dançarinos, criando uma ética e uma estética que interage tanto com o território transcultural das comunidades quando com o território midiático. Assim, a partir do seu primeiro território – o corpo – a dança se expande tanto para o território das favelas quanto para o espaço midiático.

A dimensão inicial abordada nesta pesquisa se aproxima mais à aceção de que tentar compreender uma dança como o Passinho e seus sentidos implícitos significa investigar o código cultural que a envolve e os espaços que ela ocupa e alcança, tal como o contexto social no qual ela se insere, por quem e quando ela foi criada e por quais sujeitos ela é executada. Desta forma, ainda que não veicule uma mensagem ou engaje-se assumidamente em uma causa, ou ainda que não adote uma militância informativa ou educadora através de sua estética, o Passinho – como dança, como lazer e como expressão cultural periférica – remonta significados talvez não ditos pela sociedade simplesmente pela sua existência – o ato do corpo que dança.

Em uma ótica mais microscópica com relação ao objeto de estudo, o tema do corpo que dança foi abordado como instrumento de resistência, no qual a questão do espaço é fundamental à construção de tal reflexão. Para Gil (2001, p. 47), “Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com seu movimento.”. Aqui, referimo-nos tanto ao espaço cunhado pelo bailarino com seu corpo dançante, como o espaço de pouca vantagem social em que esse corpo comumente vive e atua. Além disso, há de se levar em conta, também, a transposição do espaço real, intensificadas sobretudo após o domínio das UPPs, que extinguiram grande parte dos bailes funk dentro das favelas, antes os principais espaços de encontro e troca entre os dançarinos.

Pode-se entender, então, que o corpo que dança Passinho não é dócil, de acordo com as ideias de Foucault (1986) – onde o poder incita a docilidade dos corpos e das subjetividades -, posto que foram expostas as diversas maneiras como esses corpos-sujeitos reagem perante o poder estigmatizador, utilizando sua própria condição como estratégia de sobrevivência para subverter a ordem a que foram submetidos. As ideias do corpo dócil e do corpo utópico (FOUCAULT, 1986, 2013) foram, de certa forma, tensionadas, uma vez que a docilidade-inércia desses corpos, no contexto do Passinho e da periferia, poderão ser subvertidas pelo corpo utópico, que, por meio da dança, cria novos lugares, e conseqüentemente, novas saídas: as heterotopias (FOUCAULT, 2013). Dessa forma, o uso do corpo na dança faz com que esses sujeitos se façam ver, pois, mais uma vez, é na fissura, na fresta – aqui representada pelo simples e espontâneo gesto do corpo que se movimenta dançando, até mesmo como uma brincadeira, inicialmente – que o corpo se faz presente e cria representatividade para si.

O tema da favela como território transcultural situou o objeto de estudo na esfera das questões que envolvem como se dão os encontros culturais nos fluxos diaspóricos atuais, em que os produtos culturais do hibridismo/transculturação são tanto inevitáveis quanto condenados pelos defensores da “alta cultura”. Para o Passinho, pode-se pensar historicamente, ou seja, a partir da diáspora negra escravagista na formação sociocultural brasileira, como se formaram não só este, como outros movimentos culturais negros brasileiros.

Mais especificamente no campo da comunicação, a partir de uma análise geral da relação entre o Passinho e a esfera midiática, todos os conceitos, autores e reflexões levantados nos demais capítulos foram utilizados para embasar as análises que englobaram a dimensão midiática do objeto de estudo, a partir da confirmação da hipótese de que o Passinho representa uma das ferramentas utilizadas pelo universo midiático para propor narrativas que constroem uma nova imagem da favela. No período conhecido como a retomada do cinema brasileiro (a partir de meados de 1995), o cotidiano da periferia brasileira vem sido mais constantemente trazido como temática pelos meios audiovisuais. O mesmo parece ter tomado conta da estética televisiva – nas novelas, minisséries e outros formatos-, de modo que, gradativamente, a ótica sobre as temáticas da favela apenas como lugar de violência e guerras de tráfico tem dado espaço a uma periferia de caráter

mais cultural, menos carregado de conotações negativas. A representação da favela continua, de certa forma, estereotipada, porém, aparece ao lado de elementos que vão além dos temas violentos, abrindo espaço também para a favela um espaço de produção de identidades culturais plurais. (PATROCÍNIO, 2015). Esse discurso foi enfatizado com a escolha do Rio de Janeiro para sediar os Jogos Olímpicos de 2014. A partir desse fato histórico, esforços conjuntos envolvendo o próprio Governo do Estado do Rio de Janeiro se dedicaram a um discurso de valorização da cultura das favelas, e da minimização das discussões dos problemas ainda amplamente enfrentados no cotidiano dos moradores desses locais.

Acreditamos que o interesse da grande mídia em torno do Passinho, então, oscila entre uma forma de standardização do movimento, reduzindo-o a poucos autores em uma abordagem, de certa maneira, homogeneizante, e uma estratégia de uso do Passinho como valorização da favela como um lugar turístico, com grandes valores culturais e artísticos. Esse jogo de interesses entre mídia, periferia, consumo, exportação do Passinho e “consumo do estilo de vida favela” pode participar como mais uma ferramenta inserida em uma recente tendência à valorização do estilo de vida das periferias por parte das mídias e das instituições, que envolvem estratégias que situam a favela em condição de lugar turístico, por exemplo.

As relações midiáticas nesse território, assim, foram de importância primordial para pensar as construções desses novos espaços de resistência. Pensar o Passinho como estratégia de sobrevivência também fora das favelas significa voltar o olhar para os desdobramentos – até mesmo em larga escala – que a dança provoca em outros setores e parcelas da sociedade. Logo, o tom das aparições na mídia, tal como a apropriação do Passinho por esta para produzir novos produtos midiáticos, foram brevemente analisados de maneira a pensar as formas pelas quais os meios de comunicação servem ao Passinho (aumentando seu alcance), ao mesmo tempo em que se apropriam de sua estética, ao utilizá-lo como ferramenta de negociação midiática para a construção de uma nova imagem da favela – inserida no recente conjunto das ações políticas e estruturais para a transformação da favela em local turístico e na crescente presença das favelas nas tramas das novelas globais, por exemplo).

É válido destacar que o Passinho, atualmente, é considerado uma categoria de dança urbana, tendo ampliado sua participação em eventos como o Rio H2K, Festival Internacional de Danças Urbanas, que acontece anualmente no Rio de Janeiro. Para Rafael Mike, do Dream Team do Passinho, ainda há muito por vir no universo da dança:

Temos boas referências. Temos cia de dança que tem espetáculo de Passinho. Existem alguns grupos bem organizados, como o próprio Dream Team do Passinho que tem escritório com uma equipe guerreira (Toca produções) e gravadora Sony mas ainda só consigo prever uma saúde de aço para esse movimento se surgirem mais empresas/pessoas dando oportunidade. Ainda podemos invadir mais a TV, os teatros e o entretenimento no país. Tem uma geração de meninas forte crescendo dançando passinho nas favelas que junto com os meninos cada vez mais buscam seu espaço. Tô bem feliz e motivado pro futuro! (informação verbal – entrevista à autora por e-mail)

Novos dançarinos e variações surgem a cada dia, e o caminho que o Passinho trilhou em toda a sua trajetória desde seus primeiros anos vem abrindo portas para que ele se consolide cada vez com mais solidez como uma categoria de dança urbana. Oficinas e academias de dança já abrem mais espaço para o funk e o Passinho, e os anos de vida da dança já permitem que alunos de outrora já se tenham se tornado professores atualmente. O Passinho, hoje, ganha novos adeptos, sejam eles dançarinos experientes ou novatos, e atrai olhares com coreografias e passos cada vez mais desafiadores, elaborados e acrobáticos.

Assim, o corpo dançante que se reterritorializa e desliza com ginga pelos territórios de múltiplas formas - ora pela favela, ora pelo espaço da grande mídia e do mercado, ora sendo cooptado por essa mídia, ora usando essa visibilidade para dar voz a si mesmo - remonta ao embate diário da recusa desses meninos à exclusão e à marginalidade imposta historicamente a esses corpos, que, ao invés de calar, cantam, ao invés de estreitar seus corpos para que caibam nos limites das margens, expandem-se com seus passos de dança dentro e para muito além dos territórios periféricos onde foram gerados.

## REFERÊNCIAS

### 3.1 Referências bibliográficas

APPADURAI, A. **Dimensões Culturais da Globalização**. Lisboa, Editorial Teorema, 1996.

BASTOS, Marcus. **A cultura da reciclagem**. In: ALZAMORA, Geane et al (org). *Cultura em fluxo: Novas mediações em rede*. Belo Horizonte: PUC, 2004.

BAUMAN, Z. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Trad. Plínio Dentzien.

BOURDIN, A.. **A questão local**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes: 1994.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

CORRÊA, F.B. **As projeções de alteridade no espaço urbano carioca: a favela no cinema brasileiro contemporâneo**. Lumina – Juiz de Fora – Facom/UFJF – Vol.9, n.1/2, p.51-61-jan/dez 2006.

DAOLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1995.

DAVIS, M. **Planeta Favela**. São Paulo: Editora Boitempo, 2006. Trad. Beatriz Medina.

DAYRELL, J. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Editora UFMG, 2005.

DUARTE, R. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

EHRENREICH, B. **Dancing in the streets**: A history of collective joy. Macmillan, 2007.

ESSINGER, S. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FACINA, A. **Cidade do funk**: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. Disponível em < <http://www.cultura.rj.gov.br/imprime-colaboracao/cidade-do-funk-expressoes-da-diaspora-negra-nas-favelas-cariocas> > Acesso em: 04/11/2015.

FERRAZ, M.C.F. **Graciosidade e corpo em movimento**. In: CIRILLO, J.; GRANDO, A. (orgs.). O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação nas artes. São Paulo: Intermeios, 2013.

FERRAZ, M.C.F. **Graça, corpo e consciência**. In: Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 674-684, setembro/dezembro 2011.

FOLHA. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082252-onda-do-passinho-ameniza-preconceito-contra-funk-carioca.shtml> > Acesso em: 04/11/2015.

FORNACIARI, C. **Funk da gema**: De apropriação à invenção, por uma estética popular brasileira. Belo Horizonte: Edição da autora, 2011.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, M. **Outros espaços**. In: Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1986.

FRIEDMAN, J. **Ser no mundo**: globalização e localização. In: FEATHERSTONE, M. (org.). Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade; tradução Atílio Brunetta. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GIL, A.C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002

GIL, J. **Movimento Total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GILROY, P. **O atlântico negro**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes: Centro de Estudos Asiáticos, 2001.

GREINER, C. **O corpo e suas paisagens de risco**: dança/performance no Brasil. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 180-185, out.2009. Disponível em: < [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag\\_180.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_180.pdf)> Acesso em: 30/03/2016.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: ANNABLUME, 2005.

GREINER, C.; KATZ, H. **A natureza cultural do corpo**. In: Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

GUÉRON, R. **Potências do samba, clichês do samba**. In: Revista Lugar Comum: Estudos de mídia, cultura e democracia. UFRJ, Laboratório Território e Comunicação. Nº. 25-26, mai-dez 2008. Disponível em: < [http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/112303120543Lugar%20Comum\\_25-26\\_completo.pdf#page=157](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/112303120543Lugar%20Comum_25-26_completo.pdf#page=157)> Acesso em: 30/03/2016.

HAESBAERT, R. **Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade**. In: BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia* [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, pp. 27-46. Disponível em: < <http://books.scielo.org/id/8pk8p/01> > Acesso em: 24/09/2016.

HAESBAERT, R. **Viver no limite**: Território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

JEUDY, H.. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOSGRILBERG, F. **Cotidiano e sujeito ordinário**. In: CITELLI, A. e outros (Orgs). Dicionário de Comunicação: escolas, teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014.

LEITE, M. P. **Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”**: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. Revista Brasileira de Segurança Pública. V.6, n.2, p. 374-389, São Paulo, ago/set 2012.

LOPES, D. **Do entre-lugar ao transcultural**. In: No coração do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MALINOWSKI, B. Prefácio de ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 05.

MELIM, R. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MUNIZ, Z. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. Disponível em: < [http://www.ceart.udesc.br/ppgt/teses/2014/tese\\_zila\\_muniz.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/teses/2014/tese_zila_muniz.pdf) > Acesso em 30/03/2016.

NASCIMENTO, J. **Cultura e Consciência**: a função do Racionais MC's. In: Z - REVISTA CULTURAL, UFRJ, Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Ano IX, n. 2, 2012. Disponível em: < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cultura-e-consciencia-a-%E2%80%9Cfuncao%E2%80%9D-do-rationais-mcs-de-jorge-nascimento/> > Acesso em: 03/10/2014.

ORTIZ, F. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983: Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba.

PATROCÍNIO, V. **Comunicação e consumo**: a representação da favela nas telenovelas brasileiras como um novo espaço de práticas de consumo. Disponível em: < [http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/14\\_GT02-PATROCINIO.pdf](http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/14_GT02-PATROCINIO.pdf) > Acesso em: 04/11/2015.

PERSPECTIVISMOS. Disponível em:  
 <<http://perspectivismos.wordpress.com/2013/11/09/funk-montagem-o-hibridismo-cultural-sem-fronteira/>> Acesso em: 04/11/2015.

PHELAN, P. **The golden apple**: Jennie Livingston's *Paris is burning*. In: *Unmarked: The politics of performance*. Routledge, 2003.

PRETECEILLE, E. ; VALLADARES, L. **A desigualdade entre os pobres - favela, favelas**. Desigualdade e pobreza no Brasil. Rio de Janeiro: IPEA ,2000, pp 459-485.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RINALDI, A. de A.. **Marginais, delinquentes e vítimas**: um estudo sobre a representação da categoria favelado no tribunal do júri da cidade do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998.

ROCHA, E.; PEREIRA, C. **Juventude e consumo: um estudo sobre a comunicação na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2009.

SALLES, E. P de. **O bom e o feio**: Funk proibidão, sociabilidade e a produção do comum. Disponível em: < [http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/03/ecio.htm#\\_ednecio](http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/03/ecio.htm#_ednecio).>

SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre**: Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. EDUFBA, 2008.

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, A.A. **A dança do Passinho, ou Passinho do Menor da Favela**: reflexões sobre a fluidez de uma manifestação cultural nascida nos morros cariocas. 2014. TCC de Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos - ECA/USP. Disponível em: <

[http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/1.\\_artigo\\_adina\\_de\\_almeida\\_silva.pdf](http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/1._artigo_adina_de_almeida_silva.pdf)> Acesso em 30/02/2016.

SIQUEIRA, D. C. O. **Corpo, comunicação e cultura:** a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SODRÉ, M. **A ciência do comum:** notas para o método comunicacional. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

SODRÉ, M. **O monopólio da fala:** função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Editoria Vozes, 1978.

SPIVAK, G.C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TÉRCIO, D. **Da autenticidade do corpo na dança**, in: O Corpo que (des)conhecemos. Lisboa: FMH, pp. 49-63, 2005.

UOL. Disponível em:< <http://virgula.uol.com.br/musica/diretor-de-a-batalha-do-passinho-compara-danca-a-colagens-do-funk>> Acesso em: 08/09/2015.

VIANNA. H. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VIEIRA. E. **Memórias das coisas, corpos e cacos:** Afeto e cronotopias da intimidade. In: Anais do XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) – Centro Universitário Senac - São Paulo, 2012. Disponível em: < <http://www.socine.org.br/anais/2012/AnaisSocine2012.pdf>>. Acesso em: 12/12/2016.

VILLAÇA, N. **A cena do corpo comunicativo.** ethos - comunicação, comportamento e estratégias corporais . Disponível em: < <http://www.grupoethos.net/artigos/ACENA.pdf> > Acesso em 30/03/2016.

VILLAÇA, N. **Procura-se um corpo desesperadamente.** In: Revista Lugar Comum: Estudos de mídia, cultura e democracia. UFRJ, Laboratório Território e Comunicação. Nº. 1, março de 1997. Disponível em: < [http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/111712121224lugar\\_comum\\_01.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/111712121224lugar_comum_01.pdf) > Acesso em 30/03/2016.

WACQUANT, L. **As duas faces do gueto.** São Paulo: Boitempo, 2008. Trad. Paulo César Castanheira.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ., 2000.

### 3.2 Filmografia

A BATALHA do passinho. Direção: Emílio Domingos. Produção: Emílio Domingos e Julia Mariano. Rio de Janeiro: Osmose Filmes, 2013. 1 DVD (73').

CANAL DO PASSINHO (Canal do Youtube). Disponível em: < <https://www.youtube.com/user/canaldopassinhotv> >. Acesso em 30/02/2016.

DA CABEÇA aos pés. Direção: Reneé Castelo Branco. Produção: Joy Ernanny. Rio de Janeiro: Globonews, 2013.

DREAM TEAM DO PASSINHO (Canal do Youtube) <https://www.youtube.com/user/DTdoPassinhoVEVO> Acesso em 30/02/2016.

FURACÃO 2000, Os havaianos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gehvKUrRlBM> Acesso em 30/02/2016.

GAMBÁ e Cebolinha na batalha do passinho. <<https://www.youtube.com/watch?v=9fuUSQ1S1oM>>. Acesso em 30/02/2016.

OS FABULLOSOS (Canal do Youtube). Disponível em: < [https://www.youtube.com/channel/UCWYEc1vAbKKrBI7cn\\_gJP-A](https://www.youtube.com/channel/UCWYEc1vAbKKrBI7cn_gJP-A) > Acesso em 30/02/2016.

PASSINHO foda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S-gjytnMvZ8>> Acesso em 30/02/2016.

TV GLOBO. Julio Ludemir no Programa *Encontro com Fátima Bernardes*. Disponível em: < <http://globoplay.globo.com/v/2589003/> > Acesso em 30/02/2016.