

WANESSA MARINHO ASSUNÇÃO

**FAMÍLIA IMPACTO:
A ARTE TRANSFORMANDO VIDAS**

Viçosa – MG
Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV
2013

Wanessa Marinho Assunção

**FAMÍLIA IMPACTO:
A ARTE TRANSFORMANDO VIDAS**

Viçosa – MG
Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV
2013

Wanessa Marinho Assunção

FAMÍLIA IMPACTO: A ARTE TRANSFORMANDO VIDAS

Projeto experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social / Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Laene Mucci

Viçosa – MG
Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV
2013



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Artes e Humanidades
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

Projeto Experimental intitulado *Família Impacto: A Arte transformando vidas*, de autoria da estudante Wanessa Marinho Assunção, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Ms. Laene Mucci Daniel - Orientadora
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Profa. Ms. Mariana Lopes Bretas
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Profa. Ms. Adriana Araújo Passos
Jornalista da Coordenadoria de Comunicação Social da UFV

Viçosa, 06 de setembro de 2013

AGRADECIMENTOS

Eu acredito que ninguém seja capaz de fazer um projeto deste tamanho sozinho. Eu não fui capaz, contei com muita ajuda para chegar até aqui, muita mesmo, e preciso agradecer.

Primeiramente à Deus por ter me dado força durante esse caminho. À minha mãe, Luiza Marinho, por toda a sua luta para que eu pudesse realizar os meus sonhos. À minha querida avó, Amália Dias da Silva, por todo o carinho e as orações. À minha família pelo apoio incondicional e conselhos. Eu amo vocês!

À minha orientadora, Laene Mucci. Foram as suas palavras de ânimo que me fizeram acreditar que era possível, apesar dos obstáculos. Juntas, voamos alto e sonhamos grande. Serei eternamente grata!

Na minha trajetória no curso de Jornalismo eu preciso agradecer aos mestres Maurício Caleiro e Mariana Bretas. Ao professor Maurício por todos os ensinamentos e por ter feito com que eu me apaixonasse ainda mais pelo jornalismo cultural. E à professora Mariana por ter me ensinado o que eu sei sobre arte e por ter demonstrado que a relação entre professor e aluno pode e deve ser de troca. Levo essas lições, para sempre, comigo!

Eu também não posso me esquecer dos funcionários do Departamento de Comunicação Social: Helen, Jones e Priscila, que sempre colaboraram com tudo o que eu precisei durante a minha graduação. Vocês são demais!

Eu preciso agradecer à Patrícia Lima, pelas portas que abriu para mim e à equipe Núcleo pela paciência e atenção.

Durante este projeto várias pessoas surgiram no meu caminho para me ajudar de muitas formas: Michele Micheleti; Ana Luiza Figueiredo; Karina Lélis; Maristela Lima (Teinha); Adilson, da Cópias & Cópias; Edmilson, da Arte Livros; Guilherme Fraga; e professora Juliana Silveira. Muito obrigada!

Agradeço à equipe CTA, ONG em que faço estágio, pelo apoio; à Adriana Passos, minha orientadora, pelos conselhos e lições de jornalismo; ao Geraldão, meu chefe de redação na revista e no jornal, pelas portas abertas para o jornalismo cultural.

Agradeço aos meus amigos, que souberam entender e respeitar a minha “correria” durante os últimos meses: moradores do alojamento “30” e agregados, especialmente o Machado, queridíssimo; meu melhor amigo Kamil que, mais que me entender, me aconselhou durante todo o processo; Jennie, minha amiga e companheira

de república, que me ouviu e me deu força sempre que eu precisei; Sidney, meu vizinho que, com flores e sorrisos, alegrou os meus dias de trabalho intenso; Marllon, que mesmo de longe, sempre torceu por mim. Vocês moram no meu coração!

Agradeço aos meus entrevistados: Octávio Nassur, Alexandre Snoop, Eliseu Correa, André RockMaster, Adriano Santos (Didico), Reinaldo Muniz, Luis Carlos Gomes, pela disposição em falar e me ajudar a contar essas histórias. E agradeço, principalmente, às pessoas fundamentais para que este projeto acontecesse: Fill, Branco, Tiko, Teko, Leko, Fael, Jean, Wellington, Adriano, Cleison e Lidiane (ensaiadora do Grupo Impacto). Vocês foram incríveis! As portas do meu coração estarão sempre abertas, de verdade!

RESUMO

O livro-reportagem *Família Impacto* foi um projeto experimental produzido como Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Comunicação Social - Jornalismo, na Universidade Federal de Viçosa (UFV). O livro narra a história do Grupo Impacto, grupo de danças urbanas da cidade de Viçosa, e traça os perfis dos dez bailarinos que compõem o grupo atualmente. Na narrativa foi revelado o processo de elaboração do projeto, no qual foram observados os ensaios, os espetáculos e os bastidores do grupo. Além disso, os bailarinos foram acompanhados durante as viagens em turnê e as aulas de dança em que são arte-educadores. O livro também apresenta a trajetória de vida desses bailarinos, e o resultado só foi possível graças à relação de confiança estabelecida entre a jornalista e o grupo. A história fala de arte, dança, danças urbanas, projetos sociais, dificuldades e sonhos, proporcionando uma reflexão sobre a contribuição da arte na evolução pessoal do indivíduo. Para contar essas histórias foram utilizados recursos do jornalismo e da literatura.

Palavras-chave: Livro-reportagem; dança; danças urbanas; arte-educação, Grupo Impacto.

ABSTRACT

The book-report *Família Impacto* was an experimental project produced as a final work for the Social Communication Course - Journalism, of the Federal University of Viçosa (UFV). The book tells the history of Grupo Impacto, group of urban dance at the city of Viçosa, and describes profiles of ten dancers whose are in the group in these days. In the narrative is showed the project elaboration, with the author participation in dancing essays, dancing shows, and backstages. All the situations were followed closely. Beyond that, the dancers were followed as well during the tour and the dancing classes where they are teachers. The book also presents the life trajectory of these dancers, and the result was only possible because of the confidence between the journalist and the group. The history talks about art, dance, urban dance, social projects, difficulties of life and dreams, promoting a deep thinking about the way the art can improve the life of a human being. To tell these histories funds from Journalism and Literature are used.

Keywords: Book-report; dance; urban dance, art education; Grupo Impacto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 CAPÍTULO 1 - REFERENCIAL TEÓRICO	
1.1. Jornalismo.....	11
1.2. Dança.....	16
1.2.1 Danças Urbanas em Viçosa.....	21
1.3. Arte-Educação	34
 CAPÍTULO 2 – RELATÓRIO TÉCNICO	
2.1. Pré-produção	37
2.2. Personagens	37
2.3. Metodologia	40
2.3.1. Observação Participante	40
2.3.2. Entrevistas	40
2.4. Produção	42
2.4.1. Perfis	43
2.5. Pós-produção	48
2.5.1. Descrição do Produto	49
2.5.2. Orçamento	49
2.5.3. Materiais	50
2.5.4. Cronograma	50
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 51
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 55
 ANEXOS	 58

INTRODUÇÃO

Em 02 de setembro de 2011, vivi uma experiência que me marcou profundamente e representou o primeiro passo para este projeto. Naquela noite, entrei no auditório do Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino, na Universidade Federal de Viçosa, e pude acompanhar os bastidores do espetáculo de dança *O menino que achou uma estrela*, inspirado na obra de Marina Colasanti.

O evento promovido pelo Núcleo de Arte e Dança, com direção geral de Patrícia Lima, reuniu cerca de mil bailarinos e contou com uma grande estrutura. Enquanto estava nos bastidores, pude observar centenas de crianças e jovens aguardando o momento de sua apresentação. Eles me impressionaram profundamente, pois, embora fossem moradores da periferia em sua maioria, naquele momento, não havia distinção de classes – eram todos artistas, orgulhosos de ser quem eram, na expectativa do palco e dos aplausos. Nos seus olhares atentos eu vi “apenas” uma grande alegria e o sentimento de pertencer a algo maior e mais bonito, independente da realidade lá fora.

Numa sociedade dividida pela luta de classes, o efeito “imediato” da obra de arte requerida pela estética da classe dominante é o efeito de suprimir as diferenças existentes na plateia, criando, assim, enquanto a peça vai sendo encenada, uma coletividade “universalmente humana” e não dividida em classes. (FISCHER, 1973, p. 15)

Embora seja considerada por muitos apenas um espetáculo sem grande profundidade, a dança cumpre o seu papel, na arte e na educação, à medida que une o corpo e a mente na construção do processo de conhecimento, reforçando a autoestima, autoimagem, autoconfiança e autoconceito (VERDERI, 2009).

A arte ensina que é possível transformar a existência, mas é preciso ser flexível e estar pronto para as mudanças a cada momento. O indivíduo podado deste conhecimento tem uma aprendizagem limitada, na qual perde a dimensão do sonho e da força comunicativa dos objetos à sua volta (Brasil, 1997 – PCN/Arte).

Em Viçosa, a arte dança tem demonstrado força. É o único estilo de arte na cidade que possui um curso superior e é também o que atende centenas de jovens e crianças através dos projetos de arte-educação. O Núcleo de Arte e Dança com a colaboração do Instituto ASAS – Acreditar, Sensibilizar, Alcançar e Superar, por exemplo, coordena sete projetos de dança: Grupo Impacto (que atende as cidades de Ponte Nova, Ubá, Cajuri, São Miguel, Teixeiras, Ervália, Paula Cândido e Coimbra),

Grupo Êxtase, Projeto Voar, Portas Abertas, Passos para um futuro, Tim ArtEducação e Centro Experimental de Artes.

Formado em 1996, o Grupo Impacto tem a sua história conectada à história do Centro Experimental de Artes, projeto da Prefeitura Municipal de Viçosa. Buscando a cidadania e autoestima através da arte, o projeto atendia os meninos da antiga Fundação de Bem Estar do Menor (Funabem), tirando-os de uma situação de risco e investindo em sua formação em dança.

No decorrer dos anos, diversos bailarinos entraram e saíram do Grupo Impacto que, em certo período da sua história, chegou inclusive a perder a identidade. Mas em 2008, o grupo conseguiu se reerguer e atingir uma formação mais sólida. Os bailarinos mais dedicados à dança, na época, fizeram parte de uma grande conquista para o grupo: o processo de profissionalização, em 2009.

Nos últimos anos, as apresentações do Impacto tem alcançado grande destaque na cidade e na região pela qualidade técnica do grupo e pelo seu forte apelo estético. Além disso, os dez bailarinos também vem se destacando como arte-educadores em dança. Oriundos de projetos sociais, hoje eles tentam transmitir para os seus alunos não apenas os passos de dança que aprenderam, mas também a experiência de vida e a certeza de que outro caminho é possível.

Pensando nisso, o projeto experimental “Família Impacto: a arte transformando vidas” se justificou, não só por um interesse pessoal, mas também pelo fato da dança ser uma importante ferramenta de socialização e de formação de um indivíduo que, através dela, passa a ser ciente do seu corpo e do seu papel como ser social. Como afirma Fischer (1973, p.20), a arte capacita o homem a “incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser”.

Os principais objetivos do projeto foram: narrar a história dos bailarinos do Grupo Impacto, construir jornalisticamente o perfil de cada um deles, registrar as atividades do grupo e proporcionar uma reflexão sobre a contribuição da arte na evolução pessoal dos bailarinos.

O produto livro-reportagem foi escolhido por permitir uma abordagem mais ampla do tema, com riqueza de detalhes, e um maior aprofundamento nas histórias relatadas (LIMA, 2004). Além disso, foi escolhida uma estrutura de perfil para os textos, mais especificamente, o perfil humanizado que, como ressalta Lima (2004, p. 93), “se caracteriza pela abertura e proposta de compreensão ampla do entrevistado em vários aspectos, do histórico de vida ao comportamento, dos valores aos conceitos”.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

1.1. JORNALISMO

O texto jornalístico convencional é marcado pela objetividade e temporalidade, tendo a missão de informar o leitor sobre o tempo presente, o aqui e o agora. Segundo Lima (2003, pág. 62), “o jornalista é, por natureza, o homem do seu tempo. Pouco importa que no dia seguinte já não se tenha memória da véspera. O essencial é que, no momento, ele seja eterno, isto é, vá ao auge do acontecimento”.

A grande questão é que a busca incessante do aqui e do agora, faz com que os jornalistas vivenciem uma realidade de excesso de trabalho e falta de tempo para elaborar matérias de maior profundidade, produzindo relatos apressados e desinteressantes. Os jornalistas perdem a capacidade de observação e se desconectam da realidade, à medida que apenas seguem as orientações das pautas, geralmente produzidas sem nenhuma originalidade. Portanto, escrevem matérias que só traduzem o senso comum, seguindo estritamente os conceitos da pirâmide invertida e do lead, no qual devem, já no primeiro parágrafo, responder as perguntas: “O quê?”, “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?”, e “Por quê?” (NECCHI, 2007).

A estruturação da mensagem jornalística nessa fórmula atende melhor à categoria jornalística que acabou conhecida como jornalismo informativo. Seu papel é informar e orientar de maneira rápida, clara, precisa, exata, objetiva. Em virtude disso, essa prática é muitas vezes criticada como superficial, incompleta. (LIMA, 2004, p. 17)

As matérias, geralmente engessadas e superficiais, são escritas com a desculpa de que os leitores não tem tempo ou tem preguiça de ler textos mais longos e profundos. A carência de recursos e os espaços limitados nos jornais, bem como as regras definidas para os textos, são outras questões que impedem ou dificultam a criação de um estilo jornalístico próprio, uma vez que é considerada notícia o que acontece hoje ou no máximo ontem. Para Necchi (2007) a atividade jornalística e, principalmente, os jornais diários perpetuam mitos como o lead e a impessoalidade, resultando em textos mal escritos e sem criatividade.

A chance que o jornalismo poderia ter para se igualar, em qualidade narrativa, à literatura, seria aperfeiçoando meios sem, porém, jamais

perder sua especificidade. Isto é, teria de sofisticar seu instrumental de expressão, de um lado, elevar seu potencial de captação, de outro. Esse caminho chegaria a bom termo com o *new journalism*. (LIMA, 2007, p. 192)

O *New Journalism* surge na década de 60, nos Estados Unidos, e, embora não seja classificado como um movimento, busca fugir da extrema objetividade do lead e abrir espaço para elementos até então impensáveis no jornalismo convencional, como profundidade, atemporalidade e subjetividade. Os novos jornalistas acreditavam na importância da presença do repórter nas ruas, observando o cotidiano das pessoas e retornando cheios de ideias para a redação. Assim, poderiam abordar questões mais abrangentes e introduzir recursos como monólogos interiores (dos personagens de suas matérias) e fluxos de consciência. Recursos até então apenas utilizados na literatura de ficção (LIMA, 2004). Tom Wolfe, Joseph Mitchell, Truman Capote e Gay Talese são os expoentes americanos desse novo fazer jornalístico.

Como conta Tom Wolfe em *The new journalism*, ele próprio um dos expoentes desse novo modo de proceder do fazer jornalístico, os inovadores da imprensa descobrem que não há como retratar a realidade senão com cor, vivacidade, presença. Isto é, com mergulho e envolvimento total nos próprios acontecimentos e situações, os jornalistas tentando viver, na pele, as circunstâncias e o clima inerente ao ambiente de seus personagens. Nasce a versão jornalística da observação participante moderna. (LIMA, 2004, p. 123)

O autor esclarece que dois fatores permitiram essa nova linha de produção de reportagens. Um deles era a divisão, cada vez maior dentro das redações, dos jornalistas das matérias quentes e frias. Os primeiros eram os que corriam atrás dos furos de reportagem e garantiam a competitividade do veículo jornalístico. Os segundos ficavam responsáveis pelas matérias rotuladas “de interesse humano”, que poderia ser qualquer coisa que não fosse a cobertura de “grandes tragédias” ou de “eventos políticos”, por exemplo. Sem uma grande preocupação com a temporalidade da matéria, esses jornalistas tinham mais tempo livre para fazer experimentações no campo do jornalismo literário. Outro fator apontado por Lima (2004, p.193) é o “paradoxo do romance americano da época” que, ao mesmo tempo em que lançava nomes desconhecidos para o “olimpico literário”, não se atentava para a “grande efervescência das transformações sociais, comportamentais e culturais” que estavam ocorrendo.

Nada desse caldeirão efervescente mobiliza a veia criadora dos romancistas. Porque, na opinião de Wolfe, esses tinham gradativamente, desde após a Segunda Guerra, afastado-se do instrumental que lhes permitiria a abordagem adequada de todo o fenômeno: o realismo social. (LIMA, 2004, p. 194)

As reportagens dos novos jornalistas colocam, em primeiro plano, estilos inovadores se comparados à imprensa conservadora. Os repórteres começam a mergulhar de cabeça na vida real e criar reportagens que mesclam a objetividade da captação linear e a subjetividade das suas próprias impressões (LIMA, 2004, p. 192). Ainda segundo o autor, no Brasil, duas publicações foram lançadas em 1966 influenciadas pelos novos jornalistas americanos. A revista *Realidade*, “considerada a nossa grande escola da reportagem moderna”, e o *Jornal da Tarde*.

Os jornalistas da revista *Realidade* e do *Jornal da Tarde* priorizavam um jornalismo criativo e sem preconceitos na seleção das pautas. Além de dar voz aos autores, as reportagens eram de profundidade, com dados minuciosos e a apresentação do ser humano por trás dos fatos. As publicações inovaram o mercado editorial brasileiro porque, além de proporcionar a liberdade de estilo nas reportagens, aboliram a utilização do *copydesk* nas suas redações.

Os repórteres da época áurea (1966-1988) da revista *Realidade*, por exemplo, podiam passar dias inteiros com a pessoa sobre a qual estavam escrevendo, semanas em alguns casos. Era primordial estar no lugar onde ocorriam cenas dramáticas para captar conversas, gestos, expressões faciais, detalhes do ambiente, etc; revelar os bastidores da matéria tanto quanto as impressões pessoais do autor sobre os personagens. (VILLAS BOAS, 2003, p. 10)

Para atrair o leitor, a narrativa de profundidade necessitava possuir qualidade literária. É a partir dessa necessidade que os norte-americanos criam o termo “jornalismo literário” – utilizado para identificar a narrativa jornalística que utilizava recursos da literatura.

O novo jornalismo alcançava um status literário próprio, em 1969 já se constituiria num gênero que não poderia mais ser considerado inferior. Na pior das hipóteses, acreditamos não haveria mais como negar as qualidades literárias da produção dessa corrente jornalística. (LIMA, 2004, p. 197)

A utilização de recursos literários pelos novos jornalistas representa uma inovação no mercado editorial, mas Lima (2004) relembra que a literatura presente no

texto jornalístico já existia muito antes do advento do jornalismo industrial moderno, devido à presença de escritores nas redações.

De fato, o jornalismo impresso e a literatura aproximam-se, intersectam-se, afastam-se, em particular desde a etapa histórica em que a imprensa ganha sua feição moderna, industrial, a partir da última metade do século XIX. Entre o jornalismo e a literatura havia em comum, nesses tempos pioneiros da era moderna, o ato da escrita. À medida que o texto jornalístico evolui da notícia para a reportagem, surge a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem. Por uma condição de proximidade, estabelecida pelo elo comum da escrita, é natural compreender que, mesmo intuitivamente ou sem maior rigor metodológico, os jornalistas sentiam-se então inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar os seus próprios caminhos de narrar o real. (LIMA, 2004, p. 174)

O autor ressalta que, no Brasil, muitos escritores como Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Gonçalves dias e Joaquim Manuel de Macedo, no final do século XIX, encontraram no jornalismo tanto uma fonte de renda como um meio para aprimorar e promover o seu talento literário.

Na verdade, a literatura e a imprensa confundem-se até os primeiros anos do século XX. Muitos dos jornais abrem espaço para a arte literária, produzem seus folhetins, publicam suplementos literários. É como se o veículo jornalístico se transformasse numa indústria periodizadora da literatura da época. (LIMA, 2004, p. 174).

Mas a partir do século XX, quando a capital federal, o Rio de Janeiro, se moderniza, esse contexto de mudanças afeta as relações entre imprensa e literatura. O jornalismo passa a se distinguir pela precisão, clareza, simplicidade e a necessidade de reportar os fatos; enquanto a literatura é vista como a arte da palavra, com uma finalidade mais estética.

Neste período, no campo das reportagens, surgem os embriões de alguns elementos do que mais tarde viria a ser o jornalismo interpretativo: a contextualização, a busca de antecedentes e a humanização. Como grandes expoentes do período, os jornalistas Euclides da Cunha, com a sua obra prima *Os Sertões*, e João do Rio, com o seu mais famoso *A Alma Encantadora das Ruas*. O primeiro constrói um relato de profundidade, no qual o “saldo final pende mais em favor da literatura do que do jornalismo”, enquanto o segundo procura uma forma que, “se literária no estilo, não quer se confundir com a ficção, mas sim abrir uma nítida porta de relato do factual” (LIMA, 2004, p. 212).

Se Euclides da Cunha foi desbravador de fronteiras da narrativa, tendo como cenário o sertão agreste inconquistado pelas lentes da mente intelectual, João do Rio foi o descobridor de horizontes possíveis da reportagem de campo no espaço urbano ainda por reconhecer-se, dada a sua própria evolução rumo a novos níveis de complexidade. Sua contribuição pioneira vai além, contudo, para dentro da especificidade da comunicação social factual, porque seu trabalho é demarcadamente jornalístico. (LIMA, 2004, p. 218)

O autor aponta que após o trabalho desenvolvido por João do Rio surge um hiato na evolução da reportagem brasileira, que só chega ao fim com a publicação citada anteriormente, a revista *Realidade*. É nesta publicação que os chamados perfis jornalísticos ganham visibilidade no Brasil. Segundo Villas Boas (2003), os perfis eram caracterizados pela imersão do jornalista, durante o processo de apuração, que além de autor, era personagem da matéria. Na revista *Realidade* também se priorizava as descrições físicas, das ações e do cotidiano dos perfilados, com o objetivo de humanizar o texto.

Atualmente os perfis e outras reportagens que utilizam recursos literários perderam espaço no jornalismo. Para Lima (2004), o livro-reportagem surge para preencher o vazio deixado pelos jornais impressos e de televisão, revistas, programas de rádio e internet que adotam os moldes do jornalismo convencional. Com ele é possível aprofundar o conhecimento do nosso tempo e eliminar, ainda que parcialmente, o caráter efêmero das notícias jornalísticas. É na busca de uma narrativa mais profunda, que o jornalista se propõe a produzir um livro-reportagem.

O livro-reportagem, agora, como no passado, é muitas vezes fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho, na imprensa cotidiana. Ou é fruto disso e (ou) de uma outra inquietude: a de procurar realizar um trabalho que lhe permita utilizar todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade. (LIMA, 2004, p. 34)

Ainda segundo Lima (2004, p. 51), o livro-reportagem-perfil (produto deste projeto) é uma “obra que procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personagem anônima que, por algum motivo, torna-se de interesse”. O texto que é considerado literário pela sua liberdade de criação, propõe uma compreensão ampla do entrevistado, em vários aspectos, que vai do histórico de vida ao comportamento, por exemplo.

Resta acrescentar que o principal legado do *new journalism* – a de que a melhor reportagem, no sentido de captação de campo e fidelidade para com o real, pode combinar-se muito bem com a melhor técnica literária – encontrou sua mais refinada expressão no livro-reportagem. Exatamente porque este, apesar dos avanços da reportagem literária em veículos cotidianos, ainda oferece as condições ideais para a narrativa jornalística que precisa escapar à produção industrial cerceadora do jornalista criativo. Cerceadora pelo tempo cronometrado, pela pauta condicionada, pela cosmovisão comprimida por valores de um universo empresarial inerentemente conservador, devido aos compromissos conjunturais aos quais obrigatoriamente se atrela. (LIMA, 2004, p. 211)

1.2 DANÇA

Os primeiros movimentos de dança ficaram conhecidos através das pinturas rupestres. Segundo o arqueólogo israelense Yosef Garfinkel, a dança era praticamente o único tema usado para descrever a interação das pessoas no período Neolítico e Calcolítico (EHRENREICH, 2010).

Muito antes de as pessoas terem uma língua escrita e, possivelmente antes de se tornarem sedentárias, elas dançavam e consideravam essa atividade importante o bastante para ser gravada na pedra. (EHRENREICH, 2010, p. 34)

Nesta época a dança estava diretamente relacionada à questão da sobrevivência. Os homens das cavernas dançavam em rituais para impedir que eventos, como chuvas e secas, prejudicassem as suas atividades de plantio, caça e pesca.

A arte no alvor da humanidade tinha muito pouco a ver com a beleza e nada absolutamente com o desejo estético: tratava-se de um utensílio mágico ou de uma arma mágica do coletivo humano na sua luta pela sobrevivência. (FISCHER, 1973, p. 42)

Segundo Ehrenreich (2010, p. 37), os indivíduos capazes de se manter em grupo, por meio da dança, tinham uma vantagem evolucionária se comparados àqueles ligados por laços menos fortes: “a vantagem de serem mais aptos a montar uma defesa coletiva contra quaisquer animais ou humanos hostis que invadissem seus territórios ou os ameaçassem”. Entretanto, a autora ressalta que a dança só consegue ligar as pessoas se proporcionar algum tipo de prazer.

Seja lá o que fosse que os dançarinos pré-históricos pensassem estar fazendo – sanando cisões do grupo ou se preparando para o próximo duelo contra inimigos – o fato é que também estavam fazendo algo de que gostavam muito, o bastante para que dedicassem uma considerável energia a isso. (EHRENREICH, 2010, p. 38)

No Egito, e depois na Grécia, há relatos de danças em rituais religiosos, em homenagem aos deuses; e de danças consideradas profanas, que aconteciam nos banquetes para os mortos ou para os vivos como algum tipo de recompensa para o caso de promoções ou ascensão social (RENGEL, LANGENDONCK, 2006).

As cerimônias religiosas com as suas estritas convenções contribuíam verdadeiramente para inculcar uma experiência social e integrar cada indivíduo na coletividade. O homem, a fraca criatura, defrontando uma Natureza perigosa, incompreensível, aterrorizante, foi enormemente ajudado pela magia no seu desenvolvimento. (FISCHER, 1973, p. 43)

Marques (1990) afirma que durante o Império Romano, a dança passa a ser envolvida no modo de vida dos romanos, sendo muitas vezes representada por meio de cenas violentas e obscenas. É a partir dessa concepção que ela começa a ser encarada como pecado e, conseqüentemente, proibida pela igreja católica durante a Idade Média.

Mas a sua importância renasce, a partir do século XV, no período renascentista ela passa a ser utilizada como forma de ostentação pelos reis e rainhas que organizavam grandes festas dançantes para a diversão da aristocracia. A família Médici, na Itália, costumava apresentar espetáculos chamados *trionfi-triunfos*, que representavam a riqueza e o poder. Nesta fase, a dança começa a ser encarada como espetáculo nos salões dos palácios. E no século XVII, através de Molière, que geralmente inseria alguns números de balé em suas peças, a dança chega aos palcos dos teatros onde era encenada por ciganos, dançarinos e acrobatas – estes espetáculos marcaram o início do desenvolvimento e da autonomia da dança como arte (RENGEL, LANGENDONCK, 2006).

No século XVIII, segundo Langendonck (2010), o balé clássico surge das acrobacias dos profissionais aliadas à leveza e à graça da dança das festas aristocráticas, contudo, Marques (1990) ressalta que o seu estilo muito técnico e sem qualquer conteúdo cultural, emocional ou social colabora por muitas décadas para a visão da dança como um ornamento aristocrático.

No século XIX, o balé romântico é desenvolvido na França. Surge a sapatilha de ponta e o homem, que era até então personagem principal, assume um lugar secundário, dando a vez para a bailarina romântica, a quem ele deve elevar quando necessário.

As histórias românticas mostravam, em sua maioria, uma heroína triste, capaz de morrer ou enlouquecer por amor. O balé modificou-se, em busca desse novo mundo de sonhos. Os passos não serviam mais unicamente para a evolução da ação, mas estavam carregados de um conteúdo emocional profundo. (LANGENDONCK, 2010, p. 137)

Ainda segundo Langendonck (2010), este período representa uma evolução estética, na qual figurino, coreografia, cenário e iluminação são aperfeiçoados. Já no século XX, sob influência da Revolução Industrial, pode-se observar duas tendências opostas na dança: por um lado, um apego ao clássico e, por outro, uma contestação a ele e novas propostas de estilo através da dança moderna e da dança contemporânea.

A dança moderna propõe uma técnica de dança mais livre, na qual há liberdade para a escolha dos movimentos. Isadora Duncan, nos Estados Unidos, e Rudolf Laban, na Alemanha, são considerados os precursores. Enquanto a dança contemporânea, com Merce Cunningham, se posiciona contra as regras e os modelos acadêmicos e é a favor de uma maior independência, na qual coreografia, música e cenografia são construídas separadamente (LANGENDONCK, 2010).

As danças urbanas, se comparada às outras danças, tem uma história relativamente recente. E, ainda que tenha uma história oral, narrada pelos praticantes, possui escassas referências bibliográficas, o que dificulta sua análise mais aprofundada. As distorções do que é dito e lembrado podem provocar divergências entre os seus bailarinos, a respeito de questões como data de origem e desenvolvimento do estilo (GUARATO, 2008). Apesar das divergências, existe um consenso de que é uma dança negra, originada nos Estados Unidos.

A versão mais conhecida é a que afirma que as primeiras manifestações surgiram em 1929, no período da queda da bolsa de valores de Nova York, onde a situação de desemprego gerada pela crise econômica afetou diversos bailarinos e músicos que, de repente, se viram sem local para trabalhar, uma vez que os cabarés e teatros em que se apresentavam foram fechados. Com dificuldades financeiras e sem espaço para se expressarem, os artistas passaram a utilizar as ruas como o seu palco principal. É nesse contexto que surgem os primeiros dançarinos de rua, na sua maioria, sapateadores que dançavam ao som do jazz e outros estilos negros (VARGAS, 2005).

No decorrer dos anos, a prática continua a ser difundida e ganha força no final da década de 60 influenciada pelo *soul* e *funk* de James Brown. Movimentando o corpo ao ritmo das suas músicas que falavam sobre sexo, festas e orgulho negro, o cantor se tornou um grande nome da *black music* (COSTA, 2008). O *funk* passa a ser uma espécie de identidade cultural, com jeito próprio de vestir, cantar e dançar e os moradores dos guetos negros e latinos começam a realizar as *block parties* (festas de quarteirão) ao som do *soul* e *funk* de James Brown, misturados ao *jazz* e alguns ritmos latinos (COLOMBERO, 2011).

No final da década de 60 os *DJs* Kool Herc e Afrika Bambaataa trouxeram da Jamaica para o *South Bronx*, um bairro visto como favela onde viviam negros e hispânicos, uma técnica dos famosos *sound-systems* de Kingston organizando festas nas praças (*block parties*) que promoviam a alegria e rejeitavam a violência. (SANTOS, 2011, p. 25)

Segundo o site Dança de Rua, na década seguinte tem início o Movimento *Hip Hop*, que surge como uma “reação aos conflitos sociais e à violência sofrida pelas classes menos favorecidas da sociedade urbana”. Unindo arte e protesto, o movimento dá voz aos guetos negros e latinos que se expressam através de diversas manifestações artísticas: *Break* (dança), *MC's* (*rappers* ou mestres de cerimônia), *RAP* (música), *DJ's* (quem toca as músicas) e *Grafite* (arte). O *break*, expressão corporal dançante do movimento *hip hop*, teve início no Bronx, em Nova York. Era lá que os *b-boys* (*break-boys* ou *bronx-boys*) desenvolviam as suas coreografias durante as batidas das músicas.

Foi quando o *DJ* Afrika Bambaataa, um dos precursores do movimento *Hip Hop*, incentivou que as gangues resolvessem as suas diferenças por meio da dança, ou seja, as “batalhas” de Dança de Rua, ou “rachas” com o objetivo de um dançarino quebrar o outro, dificultando sua movimentação (disputa de *break*). Era, pois, uma alternativa que substituía as brigas entre as gangues por disputas de dança, dando origem às *crews de b-boys*. Ocorria da seguinte forma: a música era escolhida aleatoriamente pelo *DJ*, um dançarino iniciava sua improvisação de dança, logo o outro dançarino iniciava da mesma maneira sua improvisação de dança, tendo como objetivo superar o primeiro. (SANTOS, 2011, p. 12)

Em 1981, uma batalha de *break* realizada entre as já famosas *Rock Steady Crew* e *The Dynamic Rockers*, no Lincoln Center, teve uma grande cobertura midiática e o estilo se tornou popular nos Estados Unidos. Os *b-boys* começaram a ser convidados para participar de programas de TV e filmes, e o estilo, que passou a ser conhecido na mídia como *break dance*, ganhou repercussão mundial. No Brasil, os videoclipes e

filmes de *break* chegam em 1983 na cidade de São Paulo, onde os precursores do estilo no país começaram a praticar os primeiros passos (GUARATO, 2008, p. 62).

O *Hip Hop Dance* surgiu em São Paulo, com as primeiras manifestações de *b-boys* por volta de 1984, no centro da cidade, na estação São Bento do metrô, um espaço ideal para as exhibições típicas dessa forma de manifestação. (SANTOS, 2011, p. 15)

O movimento *Hip Hop* chega como uma forma de integração social, mobilização e conscientização dos jovens da periferia. Mas com o tempo, videocliques como *Thriller*, de Michael Jackson, e filmes como *Flashdance* conquistam grande sucesso e os adeptos vão se multiplicando, inclusive, em outros bairros. A sociedade passa a encarar o movimento com menos preconceito e ele começa a ser apropriado nas academias de dança que incorporam novos elementos ao estilo de dança.

O termo *Street Dance* foi literalmente traduzido no Brasil para *Dança de Rua*, mas, com o passar dos anos, começa a existir uma diferenciação entre *Street Dance* e *Dança de Rua*, e o primeiro deixa de ser considerado como uma manifestação social.

Seus representantes são dançarinos de academia que, em sua maioria, não conhecem ou não se interessam por seus marcos históricos e causas sociais. O *Street Dance* não se preocupa com as raízes da dança original e é constituído por sequências coreografadas criadas por um coreógrafo imitado por outros dançarinos, através de uma aprendizagem por repetição. (SANTOS, 2011, p. 16)

Para não ser confundida com o estilo *Street Dance*, a *Dança de Rua* atualmente é conhecida como *Dança Urbana*. A expressão também pode ser utilizada no plural, *Danças Urbanas*, por englobar diferentes estilos como *locking*, *popping*, *freestyle*, *house*, *krump*, *break* e *funk* e algumas referências da dança contemporânea e do *jazz* (COLOMBERO 2011).

Do balé clássico, passando pela dança moderna, contemporânea e chegando às danças urbanas, a dança como arte passou por grandes transformações. Atualmente ela não é mais encarada por especialistas apenas como diversão, espetáculo ou lazer, mas como contribuição para o desenvolvimento das potencialidades humanas e para um melhor entendimento da relação do homem com o mundo (NANNI, 1995).

A arte concebida como “substituto da vida”, a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de uma ideia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um

permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária. (FISCHER, 1973, p. 12)

Ainda segundo Fischer (1973, p. 21), “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo”. Se por um lado consegue representar a sua época, traduzindo as ideias, as aspirações e as necessidades de um determinado período histórico, por outro, também consegue criar a promessa de um constante desenvolvimento.

1.2.1. DANÇAS URBANAS EM VIÇOSA

No livro *Dança de rua: corpos para além do movimento*, o historiador e bailarino Rafael Guarato faz uma análise e contextualização histórica sobre a Dança de Rua em Uberlândia. A partir do seu livro, nota-se que a dança de rua tem as mesmas origens e possui características semelhantes em cidades diferentes e é possível traçar vários paralelos, guardadas as devidas proporções, entre o movimento de Dança de Rua nas duas cidades mineiras, Viçosa e Uberlândia.

Em Viçosa, a história da dança de rua se confunde com a história do Grupo Impacto. As primeiras manifestações culturais na cidade, do que é hoje conhecido como *Danças Urbanas*, surgem no começo da década de 90. Nessa época, os moradores da periferia se reuniam, em pequenos grupos, para ensaiar os chamados passos de *funk*. “Mas não era *funk* igual é hoje, era aqueles *funk* das antiga”, ressalta, em entrevista à pesquisadora, Cleison Lana, atual bailarino do Grupo Impacto. E os grupos nem sempre eram estruturados ou com um nome definido. Cleison, por exemplo, costumava ensaiar com os irmãos mais velhos.

Além disso, os espaços dos ensaios eram improvisados na casa de um dos integrantes ou até mesmo nas ruas do bairro. Até então não existia um conhecimento sobre as regras e as técnicas do *break*, como também não havia professores. Os amigos que tivessem mais facilidade em pegar as coreografias vistas em videoclipes, filmes ou dos grupos de dança que apareciam na TV, ensinavam os passos para os demais.

Eu não conseguia pegar os passinhos de *funk*, mas eu gostava pra caramba. Aí eu sempre via vídeos na televisão e a gente saía pra festa pra dançar passo de *funk* nos bailes porque antigamente em Viçosa tinha os bailes *funk*, tinha baile da espuma, essas coisas, e o pessoal fazia passinho. (Jean Carlo do Nascimento, bailarino do Grupo Impacto, em entrevista à pesquisadora)

Nesse período não havia uma preocupação, dos participantes da dança de rua, em trazer uma reflexão ou questionamento social sobre o movimento, a principal função dos bailes era promover um local de socialização para os jovens da periferia, pois era nesses locais que eles tinham a oportunidade de se expressarem e interagirem em um ambiente prazeroso proporcionado pela música e pela dança.

Primeiro, encontra-se o *status* propiciado às pessoas que praticavam a dança de rua frente à comunidade que os cerca. Em segundo, está a dança de rua como uma nova possibilidade de ser visto no meio da galera que não fosse através do crime. E o outro, mas não menos importante, aponta uma possível forma de manifestar as pressões e exclusões vivenciadas no cotidiano. Enfim, era o prazer, a sociabilidade, que levava aqueles jovens a praticar dança de rua. (GUARATO, 2008, p. 84)

Os bailes poderiam acontecer em diferentes locais como Silvestre, Cantinho do Céu, São José do Triunfo e até mesmo na Avenida P.H. Rolfs, bem no centro da cidade. Conhecido como “Coração de Estudante”, um barzinho, que se situava na esquina da P.H. Rolfs com a Rua dos Estudantes, reunia centenas de pessoas na rua e era um dos locais preferidos para os praticantes da dança de rua.

O bar ficou batizado como Coração de Estudante porque todo mundo descia e fechava a P.H. Rolfs. É o que é feito hoje no Leão. E antigamente o Leão era só pra roqueiro, era bem dividido, e a P.H. Rolfs era funkeiro. No Coração de Estudante, 70% das pessoas era da cidade, só tinha uns 30% de estudante. Aí os pessoal colocava som nos carros e tocava uns *funk* e a gente ficava dançando e fazendo passinho. (Jean Carlo do Nascimento, em entrevista à pesquisadora).

Próximo dali, o Clube Atlético também promovia um baile *funk* bastante famoso, como conta Luis Carlos Gomes, pai de Filipe, um dos bailarinos do Grupo Impacto: “A gente ficava com os grupos de amigos, treinando passinho pra gente dançar e depois disputar bairro com bairro no Clube Atlético”. O clube ficava situado no prédio onde hoje funciona o restaurante Estação Rolfs, na esquina da P.H. Rolfs com a Marechal Castelo Branco.

Guarato (2008) comenta que a disputa “bairro com bairro”, dava uma noção maior, aos dançarinos de rua, de pertencimento ao seu bairro. Essa ligação estreita com a própria comunidade acabava agravando as disputas que, muitas vezes, ultrapassavam a questão da dança e se transformavam em brigas de verdade. Em Viçosa não foi diferente, começaram as rixas entre os bairros.

“Eu morava no Cantinho do Céu, eu não podia ir pra Silvestre, porque todo mundo lá em Silvestre não gostava de quem morava no Cantinho do Céu. Eu não podia ir lá no Rebenta, tinha essas treta de bairro. E se você era do bairro, você tinha que entrar e o pau quebrava. Tinha um baile que nós ia, lá no fundão, aí eu já tinha uns 15, 16 anos, e a gente ia dia de domingo só pra brigar. A gente já pegava um ônibus no Cantinho do Céu, já vinha com uns caras da Conceição, nós já vinha discutindo, ninguém pagava passagem, eu já entrava pulando catraca, zoava a zoia. E já chegava no baile todo mundo sabia que ia pra brigar, o pau quebrava lá direto. (Rodrigo Abranches Faria, bailarino do Grupo Impacto, em entrevista à pesquisadora)

Nos bailes da cidade tinham destaque os grupos *Blade MC*, do Morro do Café; e *Don't Stop Dance*, do Cantinho do Céu. O grupo de *funk Stilo Dance* (primeiro nome do Grupo Impacto) não pertencia a nenhum bairro específico e era formado por meninos, da antiga Funabem, que participavam de um projeto social em dança da Prefeitura, o Centro Experimental de Artes.

A gente começou num projeto da Prefeitura, dançando jazz, e como que não era um ritmo que a gente gostava de dançar, a gente começou a dançar um funk, passinho de baile. (Adriano Santos, ex-bailarino do Grupo Impacto, em entrevista à pesquisadora)

As aulas do projeto funcionavam dentro do Núcleo, e quatro alunos conseguiram que Patrícia Lima, diretora do Núcleo, cedesse uma sala para que ensaiassem *hip hop* e dança de rua depois das aulas de *jazz* do projeto. Adriano, Carlos, Gleison e Bruno eram os quatro meninos, bailarinos da primeira formação do Grupo Impacto. O contato direto com uma academia de dança permitiu que o grupo mantivesse suas atividades mesmo após o fim dos bailes de dança de rua na cidade. Dançando *hip hop*, o grupo trocou o nome para *Black ou White* (sic), por influência do cantor Michael Jackson, uma das grandes referências para o grupo. Com o incentivo de Patrícia Lima, eles já se apresentavam nas praças e escolas da cidade e, em 1996, participaram pela primeira vez de um concurso de dança realizado em Belo Horizonte. O concurso marcaria o início do Grupo Impacto.

Quando a gente foi dançar no primeiro concurso em BH como dança, a gente foi como *Black ou White*. Aí como o jurado gostou muito do passo, falou que o passo tinha bastante impacto: ‘Nossa, esse passo tem bastante impacto’. A gente tiramos esse nome impacto porque a nossa dança tinha uma expressão muito forte. (Adriano Santos, em entrevista concedida à pesquisadora)

Grupo Impacto foi o nome escolhido porque definia a expressão e força que o grupo dava para os seus passos. O Grupo Impacto era impactante desde o início e começou a causar euforia nos espectadores que assistiam às coreografias que eles apresentavam em boates, escolas, praças, festas e eventos da Prefeitura.

O grupo ficou em segundo lugar naquele concurso em Belo Horizonte – o primeiro colocado tinha 15 integrantes, enquanto no *Black ou White* eram apenas quatro. Com mais de vinte anos atuando na área da Dança, Patrícia Lima reconhecia a qualidade do grupo e entendeu que ele só não ganhou o concurso porque tinha poucos integrantes. Com mais bailarinos, o Grupo Impacto impactaria muito mais. “Pra você dançar uma dança de rua, você tem que ter volume no palco e a gente não tinha”, explica Adriano Santos, conhecido como Didico.

Pensando nisso, eles começaram a convidar alunos do *jazz* para participar das suas apresentações. Mas para entrar definitivamente no grupo era preciso saber dança de rua e não havia muitos bailarinos capacitados na cidade, a maioria dançava *jazz* ou *funk*. Em 1999, o Centro Experimental de Artes oferece a primeira turma de dança de rua em Viçosa, com aulas na academia Núcleo.

Com o surgimento de utilização de técnicas acadêmicas bem acabadas na dança de rua, as próprias academias de dança, que detinham os conhecimentos de tais técnicas, passaram a inserir dentro de seus espaços, aulas de dança de rua. (GUARATO, 2008, p. 180)

Dessa primeira turma de dança, saíam os próximos integrantes do Grupo Impacto. Jean, Walter, Wendel e William se matricularam e começaram a fazer as aulas. A turma tinha aproximadamente 30 alunos, mas muitos deles aos poucos foram desistindo e só restaram nove.

No começo de 2001, o Grupo Impacto abre a sua primeira seletiva e os quatro citados acima foram aprovados. Eles e todos os outros que participaram da seletiva.

Como não deu muita gente, acho que apareceram umas nove pessoas, então eles não dispensaram ninguém. Mas o pessoal não curtiu porque

apareceu uns cara muito funk, muito solto, muito largado, e a pegada que a gente dançava ultimamente era muito travado porque veio do Dança de Rua do Brasil, que era um estilo mais simétrico, e eles não curtiram muito isso e acabaram saindo. Aí manteve os quatro e nós quatro, ficou os oito. (Jean Carlo do Nascimento, em entrevista concedida à pesquisadora)

O grupo Dança de Rua do Brasil era a grande influência do Grupo Impacto e de todo o país naquela época. O Dança de Rua do Brasil, primeiramente chamado Dança de Rua de Santos, é um grupo criado por Marcelo Cirino, na cidade de Santos, em São Paulo. Eles revolucionaram a dança de rua brasileira por ser o grupo pioneiro no Festival de Dança de Joinville, o maior do país. Em 1993, o Dança de Rua do Brasil participou do festival na modalidade “Jazz” e conquistou o segundo lugar, mas causou polêmica entre os outros competidores porque *jazz* e dança de rua são estilos diferentes e eles deveriam estar em outra categoria. “Tinha movimentação de *jazz* mas tinha também o *break*, o *popping* e tudo. Aí ficou em segundo lugar e já incomodou o pessoal”, afirma o bailarino do Dança de Rua do Brasil no período de 1995 a 1999, Alexandre Snoop.

No ano seguinte eles voltaram ao Festival de Joinville, venceram na modalidade “Estilo Livre” e continuaram causando polêmica. Em 1995, Alexandre Snoop afirma que, um mês antes do festival acontecer, eles receberam uma ligação. “Eles falaram: ‘Graças a vocês criou a modalidade ‘Dança de Rua’ no Festival’. Aí todos os festivais aderiram porque Joinville é o carro chefe dos festivais no Brasil”. Depois disso, o Dança de Rua do Brasil foi campeão na categoria “Dança de Rua” do Festival de Joinville de 1995 a 1998.

A gente entrava todo mundo, vários homens, dançando igual, o cabelo arrumadinho, a mesma meia, todo mundo com o mesmo uniforme. Então o Dança de Rua era muito disciplinado, chegava a doer, era ensaios árduos, a gente passou isso pro Brasil. Em Joinville, nós ganhamos em 95, 96, 97, 98, todos esses anos. Era a mídia em cima, a gente ia na Xuxa, no Faustão, no Raul Gil toda semana. O Brasil inteiro queria ser a gente. (Alexandre Snoop, em entrevista concedida à pesquisadora)

A partir de 1999, eles participam do festival como grupo convidado, não mais como competidor. O Dança de Rua no Brasil não era vencedor “apenas” nos festivais em Joinville, eles venciam todos os festivais dos quais participavam.

O grupo Dança de Rua do Brasil passou a ser importantíssimo para a história da dança de rua no Brasil, mas principalmente em Uberlândia, onde os grupos sofreram um grande impacto ao ver o acabamento, sincronia, técnica realizada por esse grupo de Santos, pois gerou um contraste muito grande com a dança de rua praticada no interior de Minas Gerais que em linguagem de festivais ‘não tinha elaboração nenhuma’. Na verdade tinha, mas não muito complexas. A questão é que cobrava-se dos grupos de dança de rua certo aperfeiçoamento técnico nos moldes acadêmicos, mas não eram fornecidos meios para que isso ocorresse, levando os dançarinos a recorrerem à sua própria criatividade. (GUARATO, 2008, p. 130)

Com o grupo Dança de Rua do Brasil ganhando consecutivamente os festivais, os grupos de dança de rua do país passam a imitar o seu modelo de dança. Segundo GUARATO (2008, p. 178), “inicia-se uma busca para dançar como o melhor”. O autor acredita que a hegemonia do grupo limitou o desenvolvimento da prática da dança de rua dos outros grupos que passaram a copiar um modo de dança específico com “técnicas já existentes no espaço dominante dos festivais”. E ressalta que isso só foi possível porque, embora o grupo Dança de Rua do Brasil apresentasse uma linguagem muito acadêmica, possuía códigos de identificação com os outros grupos.

Apesar da preocupação cênica, extrema sincronia e harmonia coreográfica no grupo dirigido por Marcelo Cirino, ele conseguiu reunir pessoas que viviam uma realidade não muito diferente que os praticantes de dança de rua tinham em Uberlândia, a dança de rua como algo melhor na vida, vontade, energia, explosão do corpo ao se dançar. (GUARATO, 2008, p. 179)

No final da década de 90, com as dificuldades de acesso à informação, principalmente para os moradores da periferia que não possuíam computador ou internet, a televisão representava um dos recursos principais. E era lá que estava o Dança de Rua do Brasil, o melhor grupo do país e a grande influência do Grupo Impacto.

Absorvendo o máximo possível as referências do grupo de Santos, o Impacto tentava montar coreografias bem sincronizadas e executadas com força e energia, segundo Guarato (2008), esses eram os requisitos necessários para um grupo de dança de rua de qualidade. O Grupo Impacto já era reverenciado na cidade e muitos meninos queriam ser bailarinos do grupo, inclusive os alunos de dança de rua, Wellington Júlio e Cleison Lana, que entraram para o Impacto no início de 2004.

Mas nem tudo eram flores. Enquanto os bailarinos eram aplaudidos nas apresentações em vários cantos da cidade, não tinham muito acesso ao Centro de

Vivência, na Universidade Federal de Viçosa, local onde as apresentações eram mais voltadas para o balé e o *jazz*, danças consideradas de elite. Adriano dos Santos contou que o Grupo Impacto se apresentou no dia da inauguração do *Shopping Calçados* e em “toda inauguração da prefeitura”. E Jean Carlo completou: “Quando era um evento bonitinho, era o Grupo Êxtase que ia”.

Inseridos em uma sociedade que estabelece padrões estéticos do que é bom e correto, do que é ruim e errado, os jovens da periferia encontravam-se no segundo grupo. Não se conseguia dançar na cidade em locais grandes, estando legada ao ambiente popular... O eixo dessa exclusão é referente à discriminação racial, uma vez que a maioria dos praticantes da dança de rua são negros, não só negros como pobres e mesmo quando não eram negros, continuavam a ser vistos como pobres de periferia. (GUARATO, 2008, p. 85)

E quando participavam de alguma mostra de dança no Centro de Vivência, Jean Carlo afirma que eram separados. Os alunos do Centro Experimental em um dia e os do Núcleo em outro. Os bailarinos do Impacto e os alunos da turma de dança de rua também sofriam preconceito dentro do Núcleo, principalmente, por parte das “meninas do balé”. “Pra elas fazer aula na sala, a gente tinha que tirar todas as nossas roupas lá de dentro e colocar tudo no banheiro porque elas falavam que cheirava mal”, lembra Jean Carlo.

Repudiados tornando explícita as diferenças sociais e a disputa pela hegemonia não só pelo fator econômico, mas principalmente cultural, levavam os dançarinos a não frequentarem locais onde estava presente os grupos dominantes da cidade. (GUARATO, 2008, p. 86)

Guarato (2008) também menciona o preconceito inverso. Quando os negros não aceitam os brancos dentro da dança de rua e os excluem dentro do próprio movimento. Segundo o autor, os brancos que não se enquadrassem eram desrespeitados no grupo ou até mesmo eliminados. Essa situação de preconceito também foi vivida em Viçosa. Um exemplo aconteceu em 2004, quando o bailarino Rodrigo Abranches passou na seletiva para o Grupo Impacto. Dos 30 candidatos, apenas Rodrigo e Jailson conseguiram entrar. Além de serem integrantes de um grupo rival, o *Don't Stop Dance*, os dois novos integrantes dançavam com um estilo mais solto, influenciados pelos grupos americanos *Back Street Boys* e *N'Sync*, estilo muito diferente do adotado pelo Impacto que dançava de uma forma simétrica. Mas, para Rodrigo, o grande problema era ser o único branco

do grupo e ele confessa que enfrentou dificuldades para ser aceito. Foi nesse período conturbado que surgiu o apelido que é o seu atual nome artístico: “Branco”.

O Don't Stop Dance dançava mais solto por causa do *N'Sync* e *Back Street*, mas como a gente não tinha muito conhecimento a gente achava que aquilo não era a dança. Eles também não sabiam, eles imitavam porque achava legal. E a gente não fazia porque a gente achava que a dança de rua era simétrica. O Branco veio com esse estilo aí e ele meio que retrocedeu e deu uma adaptada na gente. (Jean Carlo do Nascimento, em entrevista concedida à pesquisadora)

O bailarino Jean Carlo reconhece que Rodrigo Branco teve que se adaptar para conseguir ser aceito pelos outros bailarinos e “retrocedeu” porque, em 2004, a Dança de Rua do Brasil já não era mais referência no país. Ganhava força o grupo *Street Heart Beat*, de Octávio Nassur, que tinha uma linguagem muito mais solta para a dança de rua.

Esse predomínio do estilo formado pelo Dança de Rua do Brasil prevalecerá entre 1995 a 2000, mas já torna-se dominante no ano de 1996, e seu apogeu é até o ano de 1998, quando o grupo de Santos começa a perder seu prestígio, pois após três anos dançando sem grandes alterações passou a enquadrar-se no perfil de insuficiente para dar continuidade, dinamicidade ao estilo que criaram, de certa forma, o grupo de Santos “congelou no tempo”. (GUARATO, 2008, p. 182)

Entretanto, até 2004 o Grupo Impacto não tinha muitos contatos com outros grupos de dança de rua para saber das modificações que estavam começando. Eles geralmente não participavam de festivais porque não tinham dinheiro nem para o transporte nem para a inscrição e até mesmo nas apresentações que faziam em Viçosa, as dificuldades eram grandes. “Roupa pra dançar a gente tinha que se virar, não tinha nenhum apoio, a gente que inventava”, lembra Adriano Santos. “Vai dançar num lugar, vocês tem que tá lá às 8h, se vira. Vai de ônibus, a pé, de bicicleta, se vira. Sem lanche, sem nada. ‘Tem um palco pra dançar meninos, mas não vai ser vocês não, vai ser o Grupo Êxtase’”, completa Jean Carlo.

Sem nenhum retorno financeiro e enfrentando diversas dificuldades, inclusive na vida pessoal e profissional, os bailarinos do Grupo Impacto continuavam tentando levar o grupo e os sonhos adiante, pelo prazer que a dança proporcionava.

O prazer, o êxtase da dança, o *status*, o subir em um palco, ficar no centro das atenções, ser visto como artista, pois quando seus corpos dançavam era o momento em que ele deixavam de ser pobres,

trabalhadores, excluídos, desempregados para serem aplaudidos. (GUARATO, 2008, p. 85)

E continuavam encantando o público e incentivando os jovens da periferia da cidade a sonhar e também querer fazer parte de um grupo de dança de rua. Assim como eles, todos queriam ser aplaudidos.

A dança de rua forja-se como uma forma de sobreviver na sociedade, atua também no sentido de “libertar-se da exclusão”, da marginalização à qual foram relegados, uma espécie de evasão dos problemas reais, uma forma de fuga, um distanciamento do enfrentamento do dia a dia, mas não despida de fatos reais. Isso fez várias pessoas ingressarem na dança de rua, pois ao dançar, os sujeitos desvinculavam-se do cotidiano, ou expulsavam de si as mazelas sofridas na vida. (GUARATO, 2008, p. 83)

No período de 2004 a 2007, Jean Carlo revela que o grupo viveu um período conturbado e sem identidade. Chegou a ter até 15 integrantes, mas também sofreu com a entrada e saída de mulheres e de outros bailarinos do grupo, que não tinham mais tempo para os ensaios porque se casaram, ou tiveram filhos, ou não conseguiam conciliar o trabalho com a dança.

Em 2008, surgem os bailarinos Adriano Ramos, Alex Ramos e Rafael Ramos – os meninos, que eram do circo, entraram na dança a convite de Patrícia Lima que, atenta às transformações nas linguagens da dança, queria dar um toque de brasilidade às coreografias do Grupo Impacto. Mas, a princípio, eles não foram aceitos porque eram do circo e não sabiam dançar. Entraram para a aula de dança no Núcleo, se dedicaram muito e um ano depois surgiu o convite para que integrassem o grupo. Junto com eles, entrou o bailarino Luis Filipe Gomes que também se destacava entre os alunos de dança de rua. Filipe costumava assistir filmes de *break*, vídeos no Youtube e ensaiar novos passos. Nessa época, o Grupo Impacto já tinha uma linguagem de dança um pouco mais “solta”, muitos bailarinos já eram também arte-educadores e pesquisavam dança para as suas aulas. Os quatro novos bailarinos chegaram e contribuíram para que o grupo tentasse se soltar ainda mais e se apropriasse de novos estilos da dança de rua.

Com o apoio de Patrícia Lima e da Prefeitura Municipal, o grupo começa a participar de festivais como o Festival Nacional de Juiz de Fora e o Passo de Arte, em Belo Horizonte, e ganham diversos prêmios. Em 2008, os bailarinos Cleison, Wellington e Jean viajam para o Festival de Joinville, mas não competem, apenas participam dos *workshops*. É durante um desses *workshops* que eles conhecem

Alexandre Snoop, o ex-bailarino do Dança de Rua do Brasil – a grande referência do Impacto nos últimos anos.

Em Viçosa, os bailarinos se dedicam cada vez mais à dança, dão aulas em projetos sociais, e ainda assim continuam enfrentando problemas financeiros e familiares, pois boa parte das famílias quer que eles procurem um emprego.

Se por um lado você tem ainda a manutenção do significado da prática da dança de rua como forma de prazer, como meio de conseguir ser visto, por outro lado, mas caminhando junto, está agora o desejo, o sonho de profissionalização, a vontade de ver sua comida, suas roupas, suas contas pagas com dinheiro vindo de seu próprio talento. (GUARATO, 2008, p. 148)

Em 2009, acontece uma reviravolta na vida dos bailarinos quando Patrícia Lima finalmente consegue aprovar o Grupo Impacto na Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Com o apoio de empresários locais e da Lei de Incentivo, após mais de dez anos de história, o Impacto se torna profissional.

Ser profissional para a maioria daquelas pessoas poderia até abrir novos horizontes sim, mas o foco central é ser profissional no sentido de estar numa categoria de dança acima dos demais, no máximo seria conseguir sobreviver fazendo o que gosta. (GUARATO, 2008, p. 148)

“Sobreviver fazendo o que gosta” porque os bailarinos alcançam um status profissional, o que não significa salários altíssimos. Com a profissionalização, o grupo consegue se dedicar ainda mais à dança e trilhar novos caminhos fazendo experimentações em diferentes estilos das danças urbanas e buscando construir a sua própria identidade. O Impacto começa a utilizar nas suas coreografias algumas referências da dança contemporânea, mas sempre adaptadas às suas próprias técnicas.

A primeira etapa desse processo é com a montagem do espetáculo *No Alto da Rua*, com o renomado coreógrafo de dança contemporânea, Mário Nascimento. O grupo mantém as suas acrobacias e a sua base continua sendo a de dança de rua, mas agora com uma estética mais contemporânea, o Impacto apresenta um trabalho com formato de espetáculo.

Ao olharmos para os dançarinos de rua e que hoje praticam dança contemporânea, percebemos que o aspecto estético foi amplamente modificado pelos sujeitos, mas o significado da prática da dança continua o mesmo daqueles grupos que participavam dos festivais, eles querem sobreviver da dança; como a dança de rua nos moldes em que

estava não os propiciou isso, as experimentações foram sendo gradativamente incorporadas. (GUARATO, 2008, p. 203)

O espetáculo *No Alto da Rua* ganhou o prêmio “CENAMINAS 2010” e foi apresentado em diversas escolas de Viçosa e em 13 cidades da região. A direção do Núcleo afirma que, durante a turnê, eles atingiram um público de mais de 14 mil pessoas. O Grupo Impacto leva a dança para as pequenas cidades.

Em 2011, Alexandre Snoop chega a Viçosa e monta o espetáculo *Obstáculos*.

O Impacto era totalmente Dança de Rua do Brasil e ficou assim até um grande tempo. Com o Mário Nascimento eles já tinham se soltado um pouco porque o contemporâneo deu essa mudada no corpo deles, mas quando eles fizeram o curso lá em Joinville, eu vi que eles ainda tavam numa linguagem de Dança de Rua do Brasil. (Alexandre Snoop, em entrevista concedida à pesquisadora)

Durante a montagem, além das tradicionais acrobacias, os bailarinos desenvolvem ainda mais outros estilos das danças urbanas como *popping*, *locking*, *breaking* e *hip hop dance*, e se dividem no palco em momentos de solos, duos ou com o grupo inteiro reunido, dando mais versatilidade e movimentação às cenas. O coreógrafo Alexandre Snoop estimula os bailarinos a pesquisar técnicas de dança.

Desde 2010, os alunos de dança de rua, Rafael Escolástico e Rariel Escolástico estagiavam no grupo e, quando necessário, deveriam substituir os bailarinos que se machucassem, mas Alexandre Snoop fez questão de inserí-los no espetáculo. Em 2011, os dois irmãos completam o time dos sonhos da dança de rua na cidade: os dez bailarinos do Grupo Impacto.

O grupo já tinha conquistado o respeito da população viçosense e agora passa a ser reconhecido também na região. O espetáculo *Obstáculos* é apresentado em dez cidades com um público estimado em mais de 11 mil pessoas. Dentro do Núcleo, eles também já são respeitados e estão muito mais próximos dos bailarinos do Grupo Êxtase.

O clima vivido com academias e companhias de dança realmente profissionais, bailarinos com carteira assinada, empresários e políticos presentes nesses eventos, somados principalmente à qualidade de dança dos grupos, é que tornaram possível a emergência dessas expectativas de crescer com a dança. (GUARATO, 2008, p. 148)

Em 2012, Alexandre Snoop retorna para uma nova montagem. O espetáculo *Insanidade* trata dos diversos tipos de loucura. A cada ano que passa, o Grupo Impacto apresenta uma maior expressão cênica.

Ele passa a atuar em espaços que não são frequentados pelas comunidades residentes nas periferias, como teatros e grandes salões. Isso aliado à complexidade para execução de um espetáculo da companhia, com cenário, iluminação, palco, coxia, figurino, existe toda uma ambientação para que a apresentação possa ocorrer. (GUARATO, 2008, p. 148)

Em 2013, o Grupo Impacto dá um salto na sua carreira profissional. Octávio Nassur, um dos maiores nomes do *hip hop* nacional e idealizador do Festival Internacional de *Hip Hop* (o quarto maior festival do mundo), monta o espetáculo *Cromossomo Y*. Em cena, os bailarinos inovam ao se expressarem também através das palavras, com gravações e representações de textos escritos por eles mesmos.

O grupo não apresenta mais aquela “força e energia” que caracterizavam os seus passos no início, eles agora conseguem impactar o público com a sua estética e a sua originalidade.

Eu vi que nos trabalhos anteriores eles apresentaram muito a dinâmica força e energia, interpretando personagens na dança. Eu quis fazer diferente e sugeri: Que tal se fosse a nossa história em cena? O espetáculo *Cromossomo Y* é isso. Y pelos homens do grupo e cromossomo pela importância que cada um tem dentro desse DNA que é a unidade maior. O Grupo Impacto é uma soma de unidades. (Octávio Nassur, em entrevista concedida à pesquisadora)

É muito mais fácil fazer mil mortais do que trabalhar com o sentimento. O Octávio, além de ter muita exigência técnica, conseguiu extrair toda a nossa sensibilidade e transformar isso em dança. Me incomodou um pouco ter que falar de mim e foi difícil dançar e ao mesmo tempo reviver aquelas lembranças mas esse espetáculo é sobre fazer sentir, é deixar fluir o sentimento. (Rodrigo Abranches Faria, em entrevista concedida à pesquisadora)

Em 2013 também é realizada em Viçosa a primeira seletiva mineira do Festival Internacional de *Hip Hop* e os bailarinos do Grupo Impacto se classificam para a final. Um dos jurados da seletiva, Eliseu Correa, em entrevista concedida à pesquisadora, declarou que o Grupo Impacto havia chamado a sua atenção pela originalidade, personalidade e consistência em cena. “Eles estão um passo à frente já”, disse.

Quatro dos bailarinos do grupo, Jean, Alex, Adriano e Filipe, conseguem se classificar também como coreógrafos e levam os seus alunos de projeto de dança para a etapa final em Curitiba.

O que me chamou mais atenção nos grupos mineiros foi a qualidade artística. O que a gente vê no Brasil é uma virtuosidade física muito grande, que tem uma cultura de dança urbana mais efetiva do que Minas, se dança na rua em São Paulo, se dança em balada no Rio, no Sul se dança, aqui em Minas você vê menos movimentos urbanos de dança de *hip hop*, mas você vê uma linguagem artística, que é mais interpretativa, que ela dialoga com o teatro, então cenicamente fica muito bonito. E eu acho que esse contraste entre o virtuosismo e o artístico é bem interessante para a final do festival. É bom eles se olharem porque um complementa o outro. (Octávio Nassur, em entrevista concedida à pesquisadora)

Para o festival, o Grupo Impacto montou a coreografia “Crença”, idealizada por Filipe e Branco com a colaboração dos demais bailarinos, e garantiu o segundo lugar. Em cena, personagens de uma tribo dançam ao ritmo de um som instrumental, misturando maculelê, capoeira, *break*, *hip hop dance*, *house* e variados estilos das danças urbanas. Filipe, um dos coreógrafos explicou a proposta:

A gente entrou numa parada mais de tribo original, uma tribo que ainda não existia na terra e passou a existir. Com uns comportamentos semelhantes a outras tribos indígenas e outras mais que existe na África. É uma crença que a nossa tribo tem. A mãe terra, a fumaça e a canalização de energia através do toque, a pessoa consegue compartilhar energia com a outra encostando nela, ou através do olhar... Foi uma dança que veio acontecendo. E a gente foi usando algumas coisas que os caras tinha mais facilidade de fazer e aplicando e aí foi vindo outros pensamentos e foi formando a dança. (Luis Filipe Gomes, em entrevista concedida à pesquisadora)

Além de dançar, todos os bailarinos do Impacto são também arte-educadores em dança e atendem centenas de crianças em escolas públicas de Viçosa e em oito cidades da região. E o grupo continua investindo na sua arte. Em 2013, eles participaram de diversas capacitações e *workshops* com bailarinos e coreógrafos renomados da dança nacional: Fernando Martins, André RockMaster, Octávio Nassur, Eliseu Correa, Mário Nascimento e Alexandre Snoop são alguns exemplos.

Eu fiquei emocionado de conhecer esses meninos porque, além deles serem pessoas super, eu acho que eles não tem nem noção do que tá acontecendo na vida deles. Na minha opinião, é a primeira Companhia de Danças Urbanas que eu falo: essa companhia tem tudo, tem um suporte muito bom, é profissional, eles tem uma pessoa que tá na frente, e o mais importante, eles tão bem em cena porque eles não tem outras preocupações e eu acho isso muito legal. Então é um grupo realmente que tem tudo pra ser uma grande Companhia mesmo, em destaque nacional, no meu ponto de vista. (Eliseu Correa, em entrevista concedida à pesquisadora)

Nós temos que incentivar e ajudar a desenvolver esse grupo. Eles são muito jovens, mas extremamente profissionais. Eles sabem que tem uma oportunidade de ouro nas mãos, agarraram, e ficou muito claro para mim que não vão largar. Viçosa ainda não sabe, mas o Grupo Impacto tem um potencial internacional. (Octávio Nassur, em entrevista concedida à pesquisadora)

No seu livro, Guarato (2008) questiona a motivação de alguns bailarinos de grupos profissionais de dança de rua, que perdem a sua essência na dança, ou seja, a busca do prazer de dançar, da visibilidade e da socialização, e passam a encará-la “apenas” como uma profissão, um modo de ganhar dinheiro.

Se for possível falar em uma essência da dança de rua, ela encontra-se no “estar vivo”, mostrar-se para e na sociedade, ser reconhecido como gente, aplaudido, idolatrado e essa forma de aparecer era realizada através da dança de rua, que gradativamente foi adquirindo um status e uma esperança de viver da dança. (GUARATO, 2008, p. 214)

Os bailarinos do Grupo Impacto não perderam a sua essência, todos, sem exceção, afirmaram em entrevistas concedidas para este projeto que o principal motivo de permanecerem no Impacto é o amor pela dança e pelos outros bailarinos do grupo.

O que eles tem de bonito, que não tem em outros grupos de fora, é esse espírito de afetividade, é uma família realmente. Eles tem a força deles, mas parece que eles passam para o palco a família que eles são. Eu falo: dance por amor e a técnica vai vim porque se você se preocupar somente com a técnica, você vai ficar mecânico. Eles foram pra Curitiba e provaram que o grupo tem identidade. Quando aparece um grupo com identidade como o Impacto, ele se destaca. (Alexandre Snoop, em entrevista concedida à pesquisadora)

1.3 ARTE-EDUCAÇÃO

Em 1971 o governo brasileiro promove uma reforma educacional no país, estabelecendo um novo conceito para o ensino da arte que, com o título de Educação Artística, passa a ser obrigatória nos currículos do ensino médio e fundamental das escolas. Por ser considerada atividade educativa, e não disciplina, a Educação Artística utiliza um método no qual as artes plásticas, a música e as artes cênicas deveriam ser lecionadas pelo mesmo professor. Embora tenha sido um avanço, por reconhecer a

importância da arte na formação do indivíduo, a reforma educacional não rendeu muitos frutos, principalmente pelo despreparo dos professores que não possuíam habilitação.

Com a introdução da Educação Artística no currículo escolar na década de 1970, a pulverização da concepção da livre-expressão chegou a seu ápice. No contexto de uma reforma de cunho tecnicista e de concepção tradicional, o espaço das aulas de artes passou a ser o único espaço humanizador da escola. A estrutura escolar não foi afetada pelas ideias da educação através da arte. As disciplinas duras do currículo continuaram trabalhando a racionalidade. As aulas de arte se tornaram o espaço onde se trabalhava a sensorialidade do aluno, também os sentimentos, a emoção, a expressão, o imaginário e o lúdico. As aulas de arte tornaram-se o espaço de vazão de um sistema opressor e reprodutor. A concepção se esvaziou e o sistema continuou reproduzindo a dicotomia razão-emoção, cabeça-corpo, etc. (BARBOSA, COUTINHO, 2011, p. 27)

Na década de 80, o movimento Arte-Educação, criado por profissionais de arte, do ensino formal e informal, surge para ampliar importantes debates relacionados à arte e à educação no país. A partir de inúmeros encontros e mobilizações, eles trazem à superfície questões como valorização e qualidade dos professores de artes, isolamento desses profissionais nas escolas e falta de conhecimento sólido na área (Brasil, 1997 - PCN/Arte).

Entre 1987 e 1993 essas questões tomam fôlego com a “Proposta Triangular”, pesquisada por Ana Mae Barbosa, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O programa traz a ideia de ensino para o conhecimento da arte e se apoia em três fatores: fazer artístico, leitura da imagem e história da arte.

Em 1997, com a nova Lei de Diretrizes e Bases (Lei n. 9.394/96), o ensino da arte passa a ser obrigatório tanto para o ensino fundamental quanto para o médio. A partir dessa lei, o Ministério da Educação cria os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais), documento oficial que serve para orientar os professores em suas atividades.

Teoricamente, de acordo com os PCNs, a arte apresenta uma função tão importante quanto à de outros conhecimentos para o processo de ensino aprendizagem e deve ser consolidada nos currículos escolares. Para tanto, se faz necessária a capacitação dos professores que irão formar os alunos. Ainda em artigo específico sobre a dança, afirma:

A dança, assim como é proposta pela área de Arte, tem como propósito o desenvolvimento integrado do aluno. A experiência motora permite

observar e analisar as ações humanas propiciando o desenvolvimento expressivo que é o fundamento da criação estética. Os aspectos artísticos da dança, como são aqui propostos, são do domínio da arte. (Brasil, 1997, PCN/Arte)

O que temos presenciado na prática é diferente. São poucas as experiências bem sucedidas em arte. Em alguns casos, as escolas não oferecem a disciplina Educação Artística, utilizando o subterfúgio de que a arte é um tema transversal e é abordada nos conteúdos teóricos das outras disciplinas. Em outros casos, a disciplina existe e o que se vê é um completo despreparo dos professores que, geralmente, não possuem formação básica em arte e utilizam os tradicionais papéis de colorir, slides ou filmes, sem qualquer apreciação estética ou artística. Os professores mais dedicados procuram fazer passeios com os alunos a museus e exposições, sem nenhum apoio financeiro e se pautando apenas na sua boa vontade. O ensino da dança é um caso à parte, provavelmente mais esquecido.

A dança como parte da educação vem sendo reconhecida nas últimas décadas, mas, apesar disso, a dança não tem sido parte efetiva da programação das escolas formais. Tudo aquilo que existe em dança faz parte do sistema não formal de educação (academias) ou daquelas escolas chamadas “experimentais”. (MARQUES, 1990, p. 11)

Confundida com Educação Física, a dança é geralmente ligada ao folclore e lembrada apenas nos ensaios para a festa junina. Marques (1990, p. 15) apresenta duas opiniões a respeito deste fato. A primeira na qual Rudolf Laban afirma que “a abordagem da dança através das danças deste tipo é uma abordagem mais rica e bastante ampla, pois a dança está transmitindo e explorando a cultura e a organização social de uma região ou país, enfatizando emoções e sentimentos que a razão não pode compreender”. A segunda opinião é de Roger Garaudy que discorda totalmente do conceito de inserção da dança na Educação Física quando afirma que “acrescentar uma hora de dança no programa dito de educação física não seria uma solução, pois a dança seria, ao lado de todas as outras artes, mais uma gata borralheira. (...) na base de toda formação do homem está a educação do movimento, as artes do movimento – do cinema à ginástica, do teatro à dança – devem estar situadas em seu justo lugar: o primeiro”.

2. RELATÓRIO TÉCNICO

2.1. PRÉ-PRODUÇÃO

A partir do momento que ficou definido que o tema deste projeto seria os bailarinos do Grupo Impacto e o produto um livro-reportagem, pesquisei sobre Arte, Dança, Arte-Educação, Livro-reportagem, Perfil Jornalístico, Técnicas de Entrevista e Estilos Ficcionalis. Além disso, passei a acompanhar todas as apresentações de dança da cidade, entrevistei alguns bailarinos e realizei pesquisas sobre o Grupo Impacto e, mais especificamente, sobre os bailarinos na internet e nas redes sociais.

2.2. PERSONAGENS

Jean Carlo – Bailarino que está há mais tempo no grupo, Jean atualmente cursa Dança na UFV. É ele quem ressalta o tempo inteiro a importância da história do Grupo Impacto e dos bailarinos que fizeram parte no começo, mas tiveram que sair antes da profissionalização. No passado, Jean foi professor de metade dos bailarinos que compõe a atual formação do grupo, quando eles ainda eram adolescentes e alunos de projetos sociais. Pelos companheiros de grupo, ele é considerado uns dos mais engraçados. Jean foi quem, no começo, apresentou uma certa resistência para dar entrevistas.

Wellington Júlio – Entrou para o grupo depois de Jean e também deu aula para metade dos bailarinos e mais centenas de outras crianças e jovens. É ele quem fala mais claramente sobre a questão do preconceito e afirma que há poucos anos não gostava de pessoas brancas. Ao falar dos companheiros, tece muitos elogios e frisa o tempo inteiro que eles são uma família. Wellington também é bailarino do Grupo Êxtase, um grupo de dança contemporânea.

Cleison Lana – Considerado muito teimoso pelos companheiros de grupo, Cleison foi o primeiro professor de Dança de Tiko, Teko e Filipe. Como arte-educador era quem costumava ter o maior número de turmas. Entretanto, este ano começou a cursar Dança

na UFV e optou por passar as suas turmas para os outros bailarinos. É um dos mais discretos do grupo e na sua dança apresenta traços fortes do estilo contemporâneo. Também é bailarino do Grupo Êxtase.

Rodrigo Branco – O quarto bailarino a entrar no grupo, nesta atual formação, Branco é um personagem que se destaca. Desde que o grupo se profissionalizou em 2009, é geralmente o escolhido para apresentar solos nos espetáculos e para ilustrar as artes gráficas do Grupo Impacto. De personalidade forte, Branco também expressa a sua arte através das tatuagens e do grafite. Ele mesmo possui várias tatuagens pelo corpo e gosta de afirmar que segue uma linha mais *underground*, além de acreditar nas ideologias *maktub* e *freestyle*. De acordo com os outros bailarinos, é um dos mais assediados do grupo.

Luis Filipe – o menor em estatura, Filipe é o bailarino que demonstra uma força interna inexplicável. O “Fill” tem uma luz especial que é sempre comentada pelos que convivem pelo menos um pouco com ele e foi quem me fez derramar algumas lágrimas em todas as entrevistas. Destaca-se na dança e sempre chama atenção dos coreógrafos. Junto com Branco, criou a coreografia “Crença”, para o Grupo Impacto, que conquistou o segundo lugar no Festival Internacional de Hip Hop, em Curitiba. Também é Filipe quem sempre traz novas ideias para o grupo e, geralmente, puxa os ensaios de sexta-feira. Fala sempre sobre Deus e sobre a sua fé. Quer estudar Arquitetura, faz cursinho e é o único do grupo que faz aulas de inglês. Não gosta de falar sobre sentimentos ou problemas pessoais.

Alex Ramos – um dos mais sorridentes do grupo, afirma que quanto maior o sorriso, mais difícil é a vida. A primeira entrevista foi mais um desabafo sobre tudo o que enfrentou. Durante a infância foi criado pela avó, porque a mãe passou muitos anos em hospitais e outras cidades tentando curar um problema grave de saúde do irmão mais novo. O irmão mais velho permaneceu preso por oito anos e, atualmente, está desaparecido há mais de um. Alex participou de um projeto social de circo durante muitos anos e diz que virou palhaço para chamar atenção das pessoas, pois se sentia ignorado. Como arte-educador passa bastante seriedade e é muito respeitado pelos seus alunos. Atualmente também cursa Dança da UFV.

Adriano Ramos – Irmão mais novo de Alex, não falou sobre nenhum conflito familiar. Embora seja um dos mais calados do Grupo Impacto, assume uma postura completamente oposta quando está em outros ambientes. É conhecido como o bailarino que melhor sabe dar mortais. Como arte-educador, é bastante preocupado com os seus alunos, dando conselhos e os incentivando. Está sempre conectado no celular e nas redes sociais. É bastante preocupado em relação ao dinheiro, pois assume as despesas da casa junto com o irmão.

Rafael Ramos – Primo de Alex e Adriano, “Fael” também fez circo durante muitos anos. Era parceiro de Alex como palhaço e de Adriano nos malabares. Conhecido como o “boladão” do grupo, “tolerância zero”, Fael é mais sério e mais calado, e tem um senso de humor irônico. Muito educado, é bem focado em tudo o que faz e aparenta ser bastante metódico. É ele quem usa as roupas mais limpas e bem passadas e dá a impressão de que tudo tem que estar sempre no lugar. Faz cursinho e quer estudar Arquitetura.

Rafael Tiko – O mais vaidoso do grupo, forma a dupla Tiko e Têko com o irmão que é menos de um ano mais novo e tem uma ligação familiar muito forte. Tiko é o cara forte que malha todos os dias e, apesar da vaidade, não faz o tipo egocêntrico. Irreverente, é ele quem faz caras e bocas o tempo inteiro, é quase um personagem de si mesmo. Meio exibicionista, sempre arruma um pretexto para tirar a camisa e gosta de usar cremes no corpo, no cabelo e muito perfume. Também faz parte do grupo Êxtase, mas não gosta das aulas de balé. Quer estudar Medicina.

RarielTêko – O mais tímido do grupo, Têko é também um dos mais elogiados pelos companheiros, principalmente, pela sua educação. Além de ser o mais novo, foi quem entrou por último nessa formação do Impacto. Assumiu uma turma de dança há poucos meses e os seus alunos são encantados por ele.

2.3. METODOLOGIA

2.3.1. OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

A estratégia que eu utilizei para entender como se dão as relações entre os bailarinos do Grupo Impacto e como funciona o universo do grupo foi a observação participante. Segundo Lima (2004, p. 95), na observação participante, “o observador estabelece um grau de interações dentro dos grupos observados de modo a reduzir estranhezas mútuas”. Para tanto, observei os ensaios e as apresentações, inclusive os bastidores; e também observei as aulas em que eles são arte-educadores.

2.3.2. ENTREVISTAS

Em um grupo com muitas pessoas é bem provável que sempre haverá as que falam mais e as que falam menos, as que interrompem os outros e as que se escondem atrás dos outros. No Grupo Impacto não é diferente. Para evitar qualquer situação que prejudicasse a minha apuração, entrevistei todos os bailarinos, individualmente, em um momento em que estivéssemos sozinhos, assim eles poderiam falar mais livremente e sem interrupções. Também fiz questão de acompanhá-los para assistir as aulas de dança em que atuam como arte-educadores, pois considerei que poderia utilizar essa experiência como um elemento a mais de observação do personagem e de construção do meu texto.

Com todos os bailarinos, as entrevistas tinham alguns temas pré-definidos como: família, infância, dança, projeto social, Grupo Impacto, opinião sobre os outros bailarinos e perspectivas para o futuro.

A tarefa do livro-reportagem é encontrar, selecionando para abordagem, em casa caso, tantas camadas quantas sejam necessárias para ajudar o leitor a perceber o alcance do tema de que se trata. (LIMA, 2004, p. 43)

Mas, apesar dos temas pré-definidos, não existia um roteiro ou uma sequência de perguntas. Tudo dependeria da interação com o entrevistado. Pois como afirma Lima

(2004, pág. 113), “há a pauta, mas também coexiste a flexibilidade de o entrevistador momentaneamente abandoná-la para entrar numa variante mais empática com seu entrevistado”.

Muito mais do que na reportagem do jornalismo impresso cotidiano, a entrevista desponta no livro como uma forma de expressão por si, dotada de individualidade, força, tensão, drama, esclarecimento, emoção, razão, beleza. Nasce daí o diálogo possível, o crescimento do contato humano entre entrevistador e entrevistado, que só acontece porque não há a pauta fechada castrando a criatividade. (LIMA, 2004, p. 107)

Antes de começar as entrevistas eu já havia observado os meninos por duas semanas e conhecia um pouco da personalidade de cada um deles, dessa forma, era possível imaginar por qual tema seria melhor começar as perguntas e também de que maneira eu poderia deixá-los mais à vontade para falar de assuntos tão pessoais. É claro que para os mais fechados e tímidos é sempre mais complicado falar de qualquer coisa, mas eu acredito que, de um modo geral, todos falaram bem.

Algumas perguntas específicas foram feitas para todos os bailarinos como, por exemplo: “O que te prende ao Grupo Impacto?” e “Você acredita em projeto social?”. As outras foram fluindo de acordo com as respostas e com o direcionamento que eles mesmos davam para a conversa.

Na maior parte das circunstâncias, o jornalista (comunicador) imprime o ritmo de sua pauta e até mesmo preestabelece as respostas; o interlocutor é conduzido a tais resultados... ficando pouca margem para o entrevistado decidir qual o rumo de seu pensamento ou de seu comportamento. O que menos interessa é o modo de ser e o modo de dizer daquela pessoa. O que efetivamente interessa é cumprir a pauta que a redação de determinado veículo decidiu. (MEDINA apud LIMA, 2004, p. 91)

O livro-reportagem permite que o jornalista fuja deste modelo engessado de entrevista, onde se busca a resposta correta. Portanto, eu procurei não dar maior ou menor ênfase a nenhum dos temas, pelo menos não de maneira pré-concebida, tudo dependeu do que o bailarino quis contar, e com o quê ele se sentiu mais à vontade, mas em alguns momentos precisei confrontá-los para que as suas opiniões e sentimentos ficassem mais claros.

A confrontação-polemização surge no livro-reportagem muito menos em forma de debate, mesa-redonda ou estímulo semelhante, mais em

decorrência da habilidade do autor em provocar sua fonte no diálogo direto, de modo a que seus conceitos, suas posições se elucidem. (LIMA, 2004, p. 111)

Na maior parte do tempo, entretanto, deixei que eles falassem ou contassem o que quisessem, buscando perceber traços da personalidade ou da visão de mundo que eles tem. Sobre esta técnica de entrevista, Lima (2004, p. 97) cita a autora Cremilda Medina ao afirmar que “há que se investir na percepção do real/imaginário tal como ele se manifesta no modo de ser e no modo de dizer de um entrevistado”.

2.4. PRODUÇÃO

Primeira Semana – A primeira semana de produção do projeto foi dedicada a acompanhar e observar os ensaios do Grupo Impacto. O objetivo era identificar melhor os bailarinos e descobrir as diferenças entre eles. A convite de Filipe e Adriano, no final desta semana, eu também acompanhei uma apresentação e um ensaio da Conexão Break (grupo de rua, formado pelos dois bailarinos com outros amigos, fora do Impacto).

Segunda Semana – Na segunda semana, viajei com os bailarinos para Teixeiras e assisti a apresentação do espetáculo *Cromossomo Y*. Durante a semana entreguei um questionário para que os bailarinos respondessem, Nele havia perguntas como data de nascimento, endereço, telefone, e agenda de horários, pois precisava me programar para acompanhá-los. Nesta semana também continuei acompanhando e observando os ensaios com o objetivo de que eles se familiarizassem com a minha presença. No final da semana comecei as entrevistas.

Terceira Semana – Na terceira semana continuei com as entrevistas com os bailarinos dentro do Núcleo e também acompanhei os ensaios.

Quarta Semana – Durante a quarta semana viajei com os bailarinos para diferentes cidades da região com o objetivo de acompanhá-los e observá-los como arte-educadores. No final da semana também os acompanhei no evento Diversidade em Dança.

Quinta Semana – Durante a quinta semana me dediquei ao início da decupagem das sonoras.

Sexta Semana – Decupagem das sonoras e redação dos perfis.

Sétima Semana – Retorno aos bailarinos para algumas informações adicionais e para acompanhá-los durante workshops de dança e capacitação em arte-educação. Também viajei para Ponte Nova para uma apresentação no domingo.

Oitava Semana – Redação do Memorial e dos Perfis.

Nona Semana – Redação dos Perfis.

Décima Semana – Redação dos Perfis.

Décima primeira Semana – Finalização do Memorial e do Livro. Edição Final.

2.4.1. PERFIS

A redação dos perfis foi a parte mais desafiadora de todo o processo. Como eu poderia dar alma para os textos? Como eu poderia passar a energia desses meninos para o papel? Desde o começo ficou muito claro para mim que os bailarinos além de ter a personalidade forte, são pessoas bem diferentes entre si. Pensando nisso, a minha busca maior foi a de que cada texto fosse diferente um do outro e representasse a alma do respectivo perfilado.

Buscando essa “alma” do perfilado, decidi, junto com a minha orientadora, que as transcrições das falas seriam feitas da forma exata, mesmo se houvesse gírias, erros de português ou palavrões, tanto da parte deles quanto da minha. A ideia é que o leitor consiga “ouvir” o que está escrito ali, no papel. Esse era o começo.

As entrevistas biográficas surgem no livro-reportagem, em algumas circunstâncias, resgatando a oralidade de certos atores, dessa forma contribuindo para reproduzir as idiossincrasias de certas culturas e de suas relações sociais. (LIMA, 2004, p. 117)

A partir do livro *A arte da ficção*, de David Lodge, um dos textos base deste projeto, descobri um estilo narrativo chamado *Skaz*, o mesmo estilo utilizado por J.D. Salinger em *O apanhador no campo de centeio* (livro que também fiz questão de ler).

J.D. Salinger constrói uma espécie de narrativa oral, em que o protagonista narra a sua própria história e se refere ao leitor por “você”. Eu não tenho, nem de perto, a qualidade artística de J.D. Salinger. Aliás, a distância é de anos-luz, mas achei o recurso interessante e pensei que poderia ser uma forma de trazer a alma que eu tanto queria para o livro. Por outro lado, tive receio de escrever um texto completamente “oral” e causar estranheza principalmente nos jornalistas e nos membros da academia, que estão acostumados a uma escrita mais formal. Contudo, optei durante toda a minha narrativa, por uma linguagem mais coloquial e informal e fiz questão de interagir com o leitor, como uma forma de trazê-lo para dentro da história e tentar fazer com que ele sentisse, junto comigo, como foi a aventura deste projeto.

Skaz é uma palavrinha russa muito interessante que designa uma narrativa em primeira pessoa escrita numa linguagem que mais lembra a fala do que o texto escrito. Nesse tipo de história, o narrador é um personagem que se refere a si mesmo como “eu” e trata o leitor por “você”. Ele (ou ela) usa o vocabulário e a sintaxe típicos da língua falada e dá a impressão de estar fazendo um relato espontâneo da história em vez de nos apresentar um registro escrito, elaborado com toda atenção e cuidado. Somos mais ouvintes do que leitores – é como se escutássemos alguém bom de papo que acabamos de encontrar num pub ou num vagão de trem. (LODGE, 1992, p. 28)

Junto com essa decisão, veio a de que eu me “colocaria” no texto. Tudo começou quando, na reunião com a minha orientadora, comentei que não sabia como dizer que achava um dos bailarinos sensual sem dar a impressão de que tivesse acontecido algo “além”, porque de fato não havia acontecido nada. Questionei a mim mesma, e a ela também, se seria anti-ético eu escrever algo nesse sentido. “O livro é seu, Wanessa. Se coloca”, foi a resposta que eu obtive. Então resolvi mergulhar fundo nesse “se coloca” e me coloquei realmente no texto, expondo ao leitor tanto os meus erros, quanto os meus acertos durante o projeto.

O livro-reportagem é uma obra de autor. A presença expressiva do seu realizador é, muitas vezes, marcante. Desvinculado, ao menos em tese, de comprometer-se com o nível grupal, com o nível massa e com o nível pessoal tal qual limitado nas grandes empresas jornalísticas, seu único compromisso é com sua própria cosmovisão e com o esforço de estabelecer uma ligação estimuladora com seu leitor, valendo-se, para isso, dos recursos que achar mais convenientes, escapando das fórmulas institucionalizadas nas redações. (LIMA, 2004, p. 83)

Na maioria dos capítulos, eu evitei seguir uma ordem cronológica dos fatos, pelo menos da tradicional forma linear. O eixo narrativo foi definido de acordo com a personalidade de cada entrevistado ou com a maneira que eles se desnudaram para mim.

Graças à manipulação temporal, a história evita apresentar a vida como uma sucessão de acontecimentos um atrás do outro, permitindo-nos fazer ligações de causalidade e de ironia entre acontecimentos muito distantes. A mudança do foco narrativo para um acontecimento passado é capaz de mudar nossa interpretação de um evento que acontece muito mais tarde na cronologia da história mas que, como leitores do texto, já conhecemos. (LODGE, 1992, p. 84)

A partir da definição da forma da narrativa e da redação dos primeiros parágrafos, eu já definia qual seria o desfecho de cada história, como se fosse um ciclo se fechando. Por exemplo, se no texto do personagem Rodrigo Branco eu começo falando que o vi no espetáculo “O menino que achou uma estrela”, termino dizendo que ele foi um menino que engoliu uma estrela; no do personagem Rafael Tiko, eu começo falando sobre a minha entrada no ônibus para Teixeira e termino com a nossa despedida após essa viagem. No caso do personagem Alex Ramos, no começo eu penso que ele só sorria o tempo inteiro e, ao final, a sensação era de colocá-lo no colo e dizer que ia ficar tudo bem. A narrativa desse personagem segue a linha do que ele mostra por fora e o que ele sente por dentro, da vida que ele tem na arte e com o público, para a vida que ele tem dentro de casa com a família.

Narrativa, aqui, entendida como o relato de um conjunto de acontecimentos dotados de sequência, que capta, envolve o leitor, conduzindo-o para um novo patamar de compreensão do mundo que o rodeia e, tanto quanto possível, de si mesmo, pelo espelho que encontra nos seus semelhantes retratados pelo relato. (LIMA, 2004, p. 138)

Para a construção da narrativa eu busquei utilizar alguns recursos literários, um deles foi a intertextualidade. No caso das epígrafes, eu faço uma citação direta a textos de outros autores. Elas surgem nos capítulos do meu livro, logo abaixo do título, como uma forma de introduzir o leitor ao universo que ele está prestes a entrar. Para citar

alguns exemplos, o capítulo de Branco começa com a frase: “Esses riscos nas peles dos homens...são a exteriorização da alma de quem os traz”, é uma frase retirada do livro *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio. A frase indica o eixo narrativo do capítulo que são as diversas tatuagens que o bailarino tem. No capítulo “Vida de artista”, que fala sobre o personagem Alex, eu começo com uma citação da música *Smile*, de Charles Chaplin. Para começar, Alex esteve ligado à comédia durante muitos anos, através da arte do circo e dos seus personagens de palhaço, outro motivo para a escolha da citação é que ele sorri o tempo inteiro mesmo quando a sua vida pessoal está um caos.

Ainda falando sobre a intertextualidade, eu fiz alusão a outros textos em várias partes do meu livro. No primeiro capítulo, por exemplo, “O bom começo”, eu faço uma alusão ao primeiro livro da série *Desventuras em Série*, de Lemony Snicket. Com treze livros no total, a série traz o título “O mau começo” para o primeiro livro e, já na primeira página, o narrador começa afirmando “Se você está interessado em finais felizes, seria melhor ler outro livro. Nesse livro não há finais felizes, nem começos felizes, há apenas algumas pequenas coisas felizes no meio...”. E é também neste livro e, mais particularmente, nesta primeira página que eu me inspiro para escrever a introdução inicial de todos os perfis. No capítulo “O conto dos dez bailarinos”, eu afirmo no terceiro parágrafo:

Então, se você procura um conto de fadas ou um drama bem pesado, eu te aconselho a fechar esse livro e procurar alguma outra coisa para ler ou fazer. Mas, se, por acaso, quiser se arriscar e mergulhar comigo nessa aventura que é a vida real, eu posso garantir que aqui você vai encontrar histórias reais de gente de verdade.

E até mesmo no título deste capítulo eu faço uma alusão a outro livro, o de Agatha Christie, *O caso dos dez negrinhos*, que logo no começo apresenta uma espécie de quadrilha francesa, intitulada *O conto dos dez negrinhos*. Eu até tentei escrever algo similar à quadrilha francesa, baseado no que eu vivi com os dez bailarinos do Impacto, mas como considerei que não ficou muito bom, tive a sensatez de poupar o leitor de ler essa bobagem.

Há muitas formas de um texto se referir a outro: paródia, pastiche, eco, alusão, citação direta e paralelismo estrutural. Alguns teóricos acreditam que a intertextualidade é a própria condição da literatura – que todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independente de seus autores estarem ou não cientes. (LODGE, 1992, p. 106)

A metalinguagem também foi um recurso utilizado. Em vários momentos, eu conversei abertamente com o leitor sobre o projeto e os métodos que eu utilizo. Por exemplo, no capítulo “As pedras e os castelos”:

:

Enquanto eu chorava sozinha, fiquei pensando que o Jean não poderia me encontrar assim. O jornalista tem que estar com uma energia muito boa na hora de encontrar o entrevistado, principalmente, num trabalho como esse em que as pessoas falam sobre a vida pessoal. O clima tem que ser descontraído, o máximo possível. Mas eu não estava nada bem e não sabia o que fazer. “Meu Deus, como é que eu vou fazer essa entrevista desse jeito?”, ficava pensando. Mas eu não podia desistir. Limpei o rosto e tentei manter a calma até a hora em que o Jean chegasse.

Outro recurso que eu tentei utilizar em alguns momentos foi a “surpresa”. Era quando eu entrava em um assunto (que não necessariamente tinha a ver com o perfilado) com o objetivo de fazer o leitor rir ou retomar o interesse pela narrativa, caso ela estivesse se tornando enfadonha. Não tenho certeza se fui feliz no recurso, mas é possível encontrar alguns exemplos no capítulo “O pequeno grande príncipe”. O personagem Rafael Tiko foi uma surpresa para mim e, esse foi um dos motivos para eu utilizar o recurso em vários momentos do seu perfil. A surpresa seria a “alma” do seu capítulo:

Uma menina, em especial, me olhava fixamente. Sem ter muito o que fazer, resolvi encher a minha garrafa d’água e fui até o bebedouro mais próximo (ou o que parecia ser um). Quando me sentei, a menina que não parava de me olhar se aproximou timidamente e se sentou ao meu lado. Continuou me olhando.

- O que foi? – perguntei enquanto tomava mais um gole d’água.

- “Tia, essa água que você tá bebendo... é suja. É água de lavar pano. A água limpa é aquela lá ó”, apontou.

Engasguei e num instante senti na boca o gosto de um pano muito sujo.

A maioria das narrativas traz um elemento de surpresa. Se conseguíssemos prever todas as reviravoltas de uma determinada trama, é muito improvável que ela nos cativasse... O leitor precisa receber informações suficientes para que a surpresa seja convincente quando revelada, mas não o bastante a ponto de conseguir prever o que virá a seguir. (LODGE, 1992, p. 81)

A escolha da ordem em que os perfilados se apresentam no livro também segue uma linha de raciocínio. Rodrigo Branco é o primeiro porque, de certa forma, o projeto começa no espetáculo em que ele era o protagonista. Rafael Tiko vem em seguida pois é

citado no perfil de Branco – o que já cria uma curiosidade imediata a respeito do perfilado. Rariel Têko vem depois de Rafael Tiko pelo fato de serem irmãos e terem histórias que se complementam.

Adriano, Alex e Rafael Ramos também aparecem em sequência por serem da mesma família. A ordem segue uma lógica de aumentar o suspense a respeito dessa família, uma vez que só Alex Ramos, o último entre os três, revela os conflitos familiares. Luis Filipe aparece em seguida à Família Ramos por também ter sido um integrante do grupo *Dynamic Break*, que os quatro formaram.

Cleison, Wellington e Jean surgem no final do livro, por serem os que estão no grupo há mais tempo e também por ter dado aula para a metade dos bailarinos. São eles que dão o desfecho e complementam todas as histórias.

2.5. PÓS-PRODUÇÃO

O formato escolhido para a impressão do livro foi o tamanho A5 (14,8x21cm), por uma questão de gosto pessoal e também porque eu queria que o livro fosse menor, pois imaginei que assim o leitor poderá carregá-lo para todos os lugares e ler no momento em que quiser.

O livro foi editado com a fonte Impact, nos títulos, primeiro porque lembra o nome do grupo e segundo porque considerei que tem a mesma “expressão e força” que os bailarinos tem. Para as epígrafes foi utilizada a fonte Chaparral Pro Light, em uma tentativa de dar mais leveza para a diagramação. A tradicional fonte Times New Roman foi a utilizada no texto.

Para a arte da capa, eu escolhi uma fotografia em que os bailarinos aparecem em grupo, abraçados e de costas. A escolha se deve primeiro ao fato do grupo ser realmente uma família e o abraço coletivo pode demonstrar esse sentimento. Segundo porque, no geral, eles são conhecidos como um grupo e não como pessoas individuais, eu quis reforçar essa ideia. O terceiro motivo para a escolha foi porque achei que seria interessante se eles estivessem de costas na capa, para que o leitor, aos poucos, no decorrer da narrativa, fosse descobrindo quem eles realmente são.

Após a finalização da produção, levei o material para a copiadora Cópias e Cópias, para que a impressão fosse feita para os três membros da banca examinadora.

2.5.1. DESCRIÇÃO DO PRODUTO

Número de páginas: 200

Formato: 14 cm x 21 cm

Páginas: papel sulfite

Capa: colorida, papel fotográfico 240g

2.5.2. ORÇAMENTO

Descrição	Valor
Passagens para as cidades da região	R\$ 101,00
Pilhas para o gravador	R\$ 13,00
Impressões de livros para pesquisa	R\$ 48,00
Impressão dos livros	R\$ 326,00
Impressão dos memoriais	R\$ 112,00
TOTAL	R\$ 600,00

2.5.3. MATERIAIS

Quantidade	Descrição
01	Gravador de áudio Sony ICD- PX 820
01	Caderno de anotações
01	Pen drive Sony 8GB
01	Notebook HP Pavilion
01	HD Externo Samsung 500GB (quebrado durante o projeto)
01	Câmera Canon Rebel T3i

2.5.4 CRONOGRAMA

	Maio	Junho	Julho	Agosto	Setembro
Pré- produção	X				
Produção		X	X		
Pós- produção				X	

Edição final				X	
Defesa					X

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto de conclusão de curso “Família Impacto” foi um vôo alto, quase um pulo no precipício. Em uma das primeiras reuniões, a minha orientadora, Laene Mucci, me questionou: “Eu preciso saber como é que a gente tá pulando. Se é sem nada, se é com paraquedas, como é que é?” Ela estava assustada com o número de personagens da história. Dez pessoas. Como é que eu conseguiria escrever um livro sobre dez pessoas em tão pouco tempo? Como é que eu faria para me aprofundar nessas histórias em tão pouco tempo? Eu tenho que confessar que não foi nada fácil, mas eu estava decidida e a minha orientadora permitiu que eu voasse alto e sonhasse grande. Só ela seria capaz de voar junto comigo e eu serei eternamente grata.

Mais de 30 horas de gravações de entrevista; mais de 400 páginas de decupagens de sonoras; viagens para Ponte Nova, Coimbra, Teixeiras, Cajuri, Cachoeirinha e Ubá; um mês inteiro acompanhando um grupo que tem diversas atividades, enquanto eu mesma tinha as minhas. Durante este projeto, por motivos financeiros, eu tive que continuar nos meus estágios: assessora de comunicação em uma ONG, repórter da página de cultura de um jornal, e produtora e redatora de uma revista cultural. Ufa!

A pasta “TCC” no meu computador tem mais de 8.000 arquivos entre textos para a minha pesquisa, textos escritos por mim, fotos e áudios das entrevistas. No meu HD Externo eram 50GB sobre o assunto. “Eram”, no passado, porque em uma madrugada, enquanto eu trabalhava, o meu HD caiu no chão e eu perdi tudo. Tudo mesmo. Por sorte, a maioria dos arquivos também estava no meu notebook. Mas por azar ou despreparo meu, muitos dos textos mais importantes só estavam no HD. E eu tive que refazer muita coisa. É, não foi fácil. E mesmo que eu conte ou explique ninguém vai conseguir dimensionar o tamanho do meu aprendizado durante este

projeto. Nem eu mesma consigo. As mudanças foram tantas que eu nem sei direito qual é o resultado. Eu acho que isso eu só vou descobrir daqui a alguns anos.

O que eu sei é o que eu vivi. Vivi um mergulho na história e na rotina desses dez bailarinos. E, enquanto eu os acompanhava fisicamente ou mentalmente, porque durante o processo eu não parava de pensar neles nenhum minuto, deixei de ter tempo para mim. Deixei de sair de casa, de me encontrar com os meus amigos, de me divertir e até mesmo de me cuidar. Ao final de tudo, o stress era tão grande, que sempre havia os minutos de choro do dia, mas não era aquele stress de raiva, em que você briga com as pessoas, era mais um stress físico e mental mesmo.

Será que era necessário um mergulho tão profundo? Não sei dizer se a palavra “necessário” é a mais apropriada, mas esse mergulho foi a forma que eu encontrei de tentar fazer esse trabalho da melhor maneira que eu poderia. O resultado foi mais de 200 páginas de um livro que eu precisei enxugar, e que se eu fosse colocar tudo o que eu vi, aprendi e conheci, no papel, renderiam mais de 500.

Contar a história de dez bailarinos. O mais óbvio seria produzir um documentário com muita música e passos de dança, mas eu sempre fui uma pessoa mais ligada à literatura. É nos livros que eu encontro o meu refúgio e dou asas à minha imaginação. Desde criança foi assim. O amor pela leitura aprendi com a minha mãe, e hoje estou aqui escrevendo as últimas palavras deste projeto.

Há uns dois anos, o meu amigo André Sanna Castilho, também conhecido como Pará, me disse, num outro contexto: “É uma tolice esse negócio de falar que quem lê muito escreve bem. É a mesma coisa que dizer que quem ouve muita música sabe tocar algum instrumento”.

Neste projeto eu descobri que ele tinha razão. Ser uma leitora voraz não faz de mim uma boa escritora. Talvez eu seja no máximo uma boa leitora, com certeza uma apreciadora da arte da literatura. Já bem disse o escritor mineiro Affonso Romano de Sant’Anna, em *Tempo de delicadeza*: “Eles achavam que, escrevendo um texto sincero, com bons sentimentos e a indispensável correção, em escritor um dia se converteriam”.

Eu escrevi um texto sincero e com bons sentimentos, mas já suspeitava que eu não era uma boa escritora e tive certeza quando levei um dos capítulos para uma professora do Departamento de Letras. Depois de passar os olhos pelas primeiras linhas, ela disse: “Transcrever uma entrevista não é literatura”. Ela falou outras coisas também como a bonita ideia que eu tive de contar essa história, a importância do projeto, etc. Mas eu fiquei com aquilo na cabeça: isso não é literatura. E não é mesmo. Ela tem toda

razão. Isso é jornalismo. Alguns chamam de jornalismo literário, outros de jornalismo de narrativa. O fato é que a minha preocupação aqui não é a arte da literatura, pelo menos não naquele sentido estético em que o autor tem que se preocupar com a beleza e a composição das palavras. Como jornalista, a minha preocupação era contar histórias reais.

Eu também queria prender o leitor a essas histórias, mas mais importante não era a beleza das palavras, e sim a exatidão que elas deveriam ter. Neste projeto eu não pude mentir, nem inventar. Em muitos parágrafos dos perfis, eu pensei: “Poxa, seria tão mais legal se tivesse acontecido assim nessa hora, ou se ele tivesse feito ou dito isso”. Mas só pensei no começo, agora eu vejo que o “mais legal” foi o que realmente aconteceu. A vida real é o mais interessante. Essa foi uma das lições que eu aprendi com os bailarinos do Grupo Impacto. O ser humano com toda a sua complexidade e, ao mesmo tempo, incompletude, é muito interessante.

Os bailarinos do Grupo Impacto também me fizeram ter inúmeros questionamentos como jornalista, questões éticas mesmo, sobre o que deve e o que não deve ser escrito, por exemplo. Muitas das coisas que eles me disseram ficaram guardadas comigo, primeiro porque eu entendi que eles só disseram pela relação de confiança que construímos, segundo porque eu acho que eles não tem noção da repercussão que alguns comentários podem ter, terceiro que entre o que o entrevistado diz, o que eu escrevo e o que o leitor lê existe um caminho que pode provocar inúmeras interpretações, vai depender das experiências, pontos de vista e crenças de cada um. Não entrou no livro o que eu considere que não era de interesse público, o que não fazia parte do contexto ou não acrescentaria nada à história principal.

Eu acredito que eu cumpri o meu papel de jornalista ao contar uma história real e relevante. Iniciei este projeto com uma ideia na cabeça: a arte pode transformar vidas. A minha ideia continua a mesma, mas agora eu tenho mais certeza de que o caminho é árduo. Ainda assim, eu não fui esperando respostas prontas e eles também não me deram respostas prontas, cada um contou a sua história do jeito que quis.

Eu confesso que tive muita dificuldade para perguntar sobre problemas, dramas e conflitos pessoais. Eu acho que é da minha personalidade ser assim. Não gosto de ficar especulando sobre os dramas dos outros. A maioria das histórias tristes que aparece no livro surgiu por iniciativa dos entrevistados. Eles contaram porque quiseram, e a partir disso eu tentei, além das histórias, ouvir como eles se sentem em relação a elas.

Ao ouvir as gravações é notável a minha mudança de postura, da primeira à última entrevista. Nas primeiras eu conversava durante boa parte do tempo, e às vezes mudava o assunto quando percebia que o entrevistado estava incomodado com alguma pergunta. Eu acho que é porque eu queria que ele se sentisse à vontade comigo, então eu dava esse tom de bate papo mais leve. Mas ouvindo o áudio, sozinha em casa depois, eu pensava: “Cala a boca, Wanessa. Deixa ele falar”. Nas últimas entrevistas, eu permaneci bem mais calada, mas não menos atenta, e quando chegava naquela parte do assunto que o entrevistado não gostava, eu permanecia em silêncio por mais alguns segundos para captar um suspiro, uma expressão no rosto ou talvez uma vontade de desabafar.

Este projeto mudou a minha postura como jornalista, eu acho que agora eu sou muito mais humana do que já era e presto mais atenção no que os meus entrevistados dizem, mesmo que eu esteja escrevendo só uma simples notícia sobre um evento cultural na cidade, mesmo que eu nem vá colocar depois no texto o que ele disse. Eu escuto. Outro dia um entrevistado para o jornal me elogiou: “Você entrevista de verdade, menina”. Acho que ele quis dizer que eu parei para ouvi-lo, que eu realmente prestei atenção no que ele estava dizendo. É isso o que eu faço agora ouvir, ouvir e ouvir, até quando não é para uma entrevista.

Foi Carl Jung quem disse que é importante conhecer todas as teorias e dominar todas as técnicas, mas também é importante lembrar de que ao tocar uma alma humana não devemos ser nada além de outra alma humana. Desde o começo, a minha preocupação maior era dar alma para o livro *Família Impacto* e, sem que eu planejasse, a alma que ele tem é a minha porque eu me entreguei de verdade.

A consideração final? Esse não é o fim. Nem para mim nem para os bailarinos do Grupo Impacto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana M. **Ensino da arte: memória e história.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Arte-Educação no Brasil: das origens ao modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Ana M.; COUTINHO, Rejane. **Ensino da Arte no Brasil:** aspectos históricos e metodológicos. São Paulo: UNESP, 2011.

BAZZO, Gabriela. **Jornalismo dos invisíveis:** os diferenciais no jornalismo de Eliane Brum, 2011. Monografia (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<http://tcc.bu.ufsc.br/Jorn299441.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2013.

BRASIL – Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais.** Brasília, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2012.

COLOMBERO, Rose. **Danças Urbanas:** uma história a ser narrada. São Paulo: FEUSP, 2011. Disponível em: <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_09.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2013.

COSTA,. **O Papel da Dança na Sub(Cultura) Hip Hop.** 2008. Monografia (Licenciatura em Desporto e Educação Física) – Universidade do Porto, Porto, 2008. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14546/2/6181.pdf>>. Acesso em: 28 mai. 2013.

CHRISTIE, Agatha. **O caso dos dez negrinhos.** Rio de Janeiro: Globo Editora, 1939.

EHRENREICH, Barbara. **Dançando nas ruas.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

FRANÇA, Viviane. **Jornalismo e Literatura:** Uma análise dos elementos jornalísticos e literários e seus hibridismos na construção dos perfis de Joe Gould, 2008. Monografia (Bacharelado em Jornalismo) – Centro Universitário de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/franca-viviane-jornalismo-e-literatura.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2013.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua:** Corpos para além do movimento. Uberlândia: Eduf, 2008.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

- JUNG, Carl. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- LANGENDONCK, Rosana. A História da Dança. In: **Teatro e dança: repertórios para a educação**. São Paulo: FDE, 2010. Disponível em: <<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420110113111412volume%201%20baixa.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2012.
- LIMA, Alceu. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LIMA, Edvaldo. **Páginas ampliadas – o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. São Paulo: Manole, 2004.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MARQUES, Isabel. Dança e Educação. **Revista da Faculdade de Educação**. São Paulo, n.º 1/2, 1990. Disponível em: <revistas.usp.br/rfe/article/download/33450/36188>. Acesso em: 11 out. 2012.
- MEDINA, Cremilda. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1986.
- MITCHELL, Joseph. **O Segredo de Joe Gould**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NANNI, Dionísia. **Dança e educação: pré-escola à universidade**. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.
- NECCHI, Vitor. A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 30, 2007, Santos. Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. Intercom. Porto Alegre: PUCRGS, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0527-1.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2013.
- RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SALINGER, Jerome. **O apanhador no campo de centeio**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- SANT’ANNA, Affonso. **Tempo de delicadeza**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SANTOS, Analu. **Dança de Rua: a dança que surgiu nas ruas e conquistou os palcos**, 2011. Monografia (Bacharelado em Educação Física) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/39176/000826040.pdf>>. Acesso em: 28 mai. 2013.

SNICKET, Lemony. **O mau começo**. Nova York: HarperCollinsPublishers, 1999.

VARGAS, Soyane. **Diferentes Linguagens na Educação Física**: projeto hip hop na escola. Relato de experiência apresentado na Universidade Salgado de Oliveira, Niterói, 2005. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd90/hiphop.htm>>. Acesso em: 28 mai. 2013.

VERDERI, Érica. **Dança na escola**: uma proposta pedagógica. São Paulo: Phorte, 2009.

VILLAS BOAS, Sergio. **Perfis e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.

ANEXOS

QUESTIONÁRIO

Nome Completo: _____

Apelido: _____

Endereço: _____

Telefone: _____

Data de Nascimento: __/__/____

Quando entrou para o grupo: _____

Lugar que mais gosta de estar: _____

Agenda

	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
07:00							
08:00							
09:00							
10:00							
11:00							
12:00							
13:00							
14:00							

15:00							
16:00							
17:00							
18:00							
19:00							
20:00							
21:00							
22:00							
23:00							



OBS: Segue em Anexo CD com decupagens das entrevistas realizadas, memorial e livro-reportagem em PDF (disponíveis na biblioteca setorial do curso de Comunicação Social – Jornalismo e BBT).