

DO SMURF AO BALLET. A INVENÇÃO DA DANÇA HIP-HOP¹

FROM SMURF TO BALLET. THE INVENTION OF HIP-HOP DANCE

DU SMURF AU BALLET. L'INVENTION DE LA DANSE HIP-HOP

DEL SMURF AL BALLET. LA INVENCION DE LA DANZA HIP-HOP

Roberta Shapiro

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain, Paris; Conservatoire National des Arts et Métiers, Centre d'Études d'Emploi et du Travail, Marne-la-Vallée, França

Tradução de Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal

RESUMO: Como é que uma brincadeira de miúdos, chamada smurfs, que chegou a França vinda dos Estados-Unidos no início dos anos 1980, progressivamente deu origem a um novo género coreográfico apelidado de dança *hip-hop*? O artigo descreve essa transfiguração: da conjugação de diversos microprocessos (descontextualização, organização, profissionalização, singularização, intelectualização) emerge o macroprocesso da artificação dessa brincadeira. Vários dançarinos de *hip-hop*, na maioria filhos de empregados nos serviços e operários imigrantes, formaram-se nos anos 1980-1990 nas convenções de dança de palco erudita e organizaram-se em companhias. Foram subsidiados pelas autoridades públicas. Surgem alianças entre uma multiplicidade de atores sociais: jovens *hip-hoppers*, trabalhadores sociais, funcionários públicos, diretores de teatro, coreógrafos estabelecidos, jornalistas, etc. Estabeleceu-se um mundo da arte da dança *hip-hop*, precoce e relativamente estruturado, enquanto as competições em grande escala, sobre a forma de battles, só ganharam relevo desde os anos 2000. De forma paradoxal, existe uma interdependência dinâmica entre estes dois setores, entre os quais circulam pessoas, valores, técnicas e estéticas.

Palavras-chave: *Smurf*, dança *hip-hop*, artificação, *ballet*, battles.

ABSTRACT: Breakdancing first arrived in France from the United States in 1982; it was called smurf. Most of the initial practitioners were boys from working-class immigrant families that observers derided for practicing what they saw as a derisory childish entertainment. But gradually smurf muted into an innovative artistic genre called danse hip-hop. How did this come about? This article charts the transfiguration over time: from the conjunction of a number of micro-processes (decontextualization, organization, professionalization, singularization, and intellectualization) the macro-process of artification emerged. In France, professional concert dancers worked with the youngsters very early on, introducing them to the conventions and aesthetics of academic dance, as well as to a key facet of collective organization: the troupe. Public authorities also granted perdurable support to hip-hop companies and festivals. Thus a diversity of social actors formed an alliance (young hip-hoppers, elected officials, theatre directors, social workers, established choreographers, journalists, etc.) that formed the basis for a precocious and relatively structured hip-hop art world. Large-scale battles did not develop until after 2000. Paradoxically, there is a dynamic interdependence between these two sectors. People, values, aesthetics and techniques circulate between the two.

¹ Nota da Tradutora (NT): Artigo originalmente publicado em Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012) (Ed.). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS. Agradeço a Roberta Shapiro a sua imensa generosidade em partilhar o seu texto e aceitar o desafio da sua tradução para língua portuguesa, abrindo o objeto da *artificação* à lusofonia. Para além da cedência do texto, Roberta Shapiro colaborou avidamente na sua revisão para a língua portuguesa: facto que também merece o nosso maior agradecimento. Agradeço também a João Lima e Susana Januário pelos seus contributos na revisão do texto.

Keywords: *Smurf*, hip-hop dance, *artification*, *ballet*, *battles*.

RÉSUMÉ: Comment est-ce qu'un jeu d'enfant, appelé *smurf*, venu des Etats-Unis en France au début des années 1980, a-t-il progressivement donné naissance à un nouveau genre choréique, appelé danse *hip-hop*? L'article décrit cette transfiguration: de la conjonction de plusieurs micro-processus (décontextualisation, organisation, professionnalisation, singularisation, intellecttualisation) émerge le macro-processus d'artification de ce jeu. Beaucoup de danseurs *hip-hop*, en majorité des enfants d'employés et d'ouvriers immigrés, se forment dès les années 1980-90 aux conventions de la danse savante et s'organisent en compagnies. Celles-ci seront subventionnées par la puissance publique. Des alliances se nouent entre une multiplicité d'acteurs sociaux: jeunes *hip-hoppeurs*, travailleurs sociaux, élus, directeurs de théâtres, chorégraphes établis, journalistes, etc. Un monde de l'art de la danse *hip-hop* se met en place, précoce et relativement structuré, alors que les compétitions à grande échelle, sous forme de *battles*, ne prennent de l'ampleur qu'à partir des années 2000. De manière paradoxale, il y a une interdépendance dynamique entre ces deux secteurs entre lesquels les personnes, les valeurs, les techniques et les esthétiques circulent.

Mots-clés: *Smurf*, danse *hip-hop*, *artification*, *ballet*, *battles*.

RESUMEN: ¿Cómo una broma de niños, llamada *smurfs*, que llegó a Francia desde los Estados Unidos a principios de los años 1980, progresivamente dio origen a un nuevo género coreógrafo apodado de danza *hip-hop*? El artículo describe esta transfiguración: de la conjugación de diversos micro-procesos (descontextualización, organización, profesionalización, singularización, intelectualización) emerge el macro-proceso de la *artificación* de ese juego. Varios bailarines de *hip-hop*, en su mayoría hijos de empleados y obreros inmigrantes, se formaron en los años 1980-1990 en las convenciones de danza de escenario erudita y se organizaron en compañías. Estos serán subvencionados por las autoridades públicas. Se presentan alianzas entre una multiplicidad de actores sociales: jóvenes *hip-hoppers*, trabajadores sociales, funcionarios públicos, directores de teatro, coreógrafos establecidos, periodistas, etc. Se estableció un mundo de arte de la danza *hip-hop*, precoz y relativamente estructurado, mientras que las competiciones a gran escala, sobre la forma de *battles*, sólo ganaron tracción desde los años 2000. De forma paradójal, existe una interdependencia dinámica entre estos dos sectores, entre los que circulan personas, valores, técnicas y estéticas.

Palabras-clave: *Smurf*, baile *hip-hop*, *artificación*, *ballet*, *battles*.

Atualmente, na França, mais de trinta anos após a sua primeira aparição, a dança *hip-hop* é qualificada como uma forma artística e uma corrente de dança contemporânea. Ao mesmo tempo, esta dança continua ainda a ser associada, no imaginário coletivo, às *classes perigosas* e a uma juventude que assusta. O que significa isto? Para entender o surgimento da dança *hip-hop* como forma artística é necessário explicar dois processos distintos mas interligados historicamente: a constituição quer como *dança* quer como *arte* de algo que inicialmente foi visto como um divertimento de adolescentes.

1. No início era o *smurf*: um reencontro de oportunidades

Desde que chegou a França no início dos anos 1980, essencialmente através dos média, o que designamos atualmente por *dança hip-hop* tinha o nome de *smurf*. Oriunda dos Estados Unidos, onde foi inventada pelos negros e latinos dos bairros mais desfavorecidos de Nova Iorque, a dança *hip-hop* divulga-se principalmente através do audiovisual, depois da *tournee* europeia do grupo nova-iorquino *Rock Steady Crew* em 1982, de filmes como *Wild Style* (1982)² ou *Flash Dance* (1983)³ e, depois, massivamente em 1984, devido a uma emissão televisiva que se tornará lendária: a *H.I.P.-H.O.P.*⁴ de Patrick Duteil, *alias* Sidney⁵, na TF1⁶. A dança é uma componente do movimento *hip-hop*, que também engloba formas musicais (o *rap* e o *djing*) e gráficas (o *tag* e o *graff*), e promove os “valores positivos” como a tolerância e o respeito. O *smurf* provoca um fascínio extraordinário, sobretudo entre os jovens de famílias operárias, árabes, africanas ou caribenhas. Os arquivos televisivos confirmam os testemunhos, ao mostrar os jovens, entusiasmados, “ondulando com frenesim” (Wais, 1987), à frente dos edifícios nos bairros desfavorecidos. Se já são raros os investigadores que se interessam por esta época, a maior parte dos observadores não vê no *smurf* nada para além de um fogo-de-vista sem interesse, “um brinquedo ridículo para os telespetadores adolescentes” (Bachman & Basier, 1986)⁷, destinado a ser esquecido.

No entanto, o *smurf* corresponde perfeitamente à sede de expressão, ação e de reconhecimento dos jovens das *periferias* populares que participam de corpo e

² NT: Este filme realizado por Charlie Ahearn foi o primeiro filme *hip-hop*, contando com a participação das principais figuras da cena *hip-hop* de então. Rapidamente ganhou o estatuto de filme de culto.

³ NT: Drama romântico realizado por Adrian Lyne. Foi relevante para a cena *hip-hop* devido às sequências de música e de dança *hip-hop* que polvilham no filme.

⁴ NT: Trata-se de um programa televisivo francês emitido entre janeiro e dezembro de 1984, muito importante para a divulgação do *hip-hop* em França. Também teve a particularidade de ser o primeiro programa televisivo francês apresentado por um negro.

⁵ NT: Músico e apresentador televisivo francês. Ficou acima de tudo conhecido pelo seu papel de divulgação do *hip-hop* em França: primeiro na rádio e, depois, na televisão.

⁶ NT: Télévision Française 1.

⁷ Tratou-se da primeira abordagem sobre o *smurf* numa revista científica.

alma⁸ na dança durante os anos 1980. O documentário *On n'est pas des marques de vélo*⁹, editado em 2002, faz-nos entender um pouco da intensidade da participação desses jovens que, atualmente, três décadas após os acontecimentos, ainda se sentem profundamente comovidos pela recordação do programa televisivo de Sidney: "Para nós era a única coisa que importava na vida" (Kool Shen in Thorn, 2002). Era a época da *Marche des Beurs*¹⁰, os primeiros anos do desemprego em massa e da precariedade estrutural, cujos efeitos devastadores nas classes operárias, e em particular nos jovens oriundos de famílias imigrantes, começaram a ser sentidos: "Nós agarrámo-nos a esta oportunidade" (in Thorn, 2002). Os jovens "reconhecem-se" no *hip-hop* e fazem dele um projeto social, encontrando lá "um meio de se libertarem das categorias que lhes eram impostas" (Milliot, 2006: 177-178).

Os professores e os trabalhadores sociais viam nesta prática um valor estético e um recurso para a ação social. Como Virginie Milliot demonstrou, o *hip hop* foi aproveitado numa lógica tripla de exposição, socialização e reconhecimento (Milliot, 2006: 186), o que despoletou um processo de institucionalização. Em Vénissieux, em 1983, Marcel Notargiacomo, diretor da *Maison des Jeunes*, fundou a companhia *Traction Avant* e, em Saint-Quentin-en-Yvelines, Jean Djemad funda o *Black Blanc Beur*, "oficialmente em 1984, num parque de estacionamento"¹¹. Os animadores sociais não cessaram de ser mediadores importantes; mas é, acima de tudo, desde 1990, com a aplicação da *politique de la ville*¹², que a sua ação se efetivará de forma massiva, em parceria com políticos e administradores locais. Eles também convidaram dançarinos e coreógrafos de dança contemporânea, que viram no *hip-hop* "uma revolução estética e técnica"¹³; estes possibilitaram recursos numa altura em que as subvenções estavam em baixa e onde alguns notavam uma falta da criatividade no mundo da dança contemporânea (Izrine, 2002: 104-118). Enfim, a chegada ao poder dos socialistas, em 1981, criou um contexto favorável.

⁸ Não é por acaso que uma companhia de oriunda de Ile-de-France, fundada em 1993, tivesse o nome de *Choréam*, um jogo de palavras a partir das palavras "corps et âme" [*corpo e alma*].

⁹ NT: Documentário realizado por Jean-Pierre Thorn. Relata a história de Bouda, um jovem dançarino de *hip-hop* com 30 anos.

¹⁰ NT: Tratou-se de uma série de marchas pela igualdade e contra o racismo a acontecer em França, as primeiras do seu género, que se estenderam de outubro a dezembro de 1983.

¹¹ Para a história da companhia, cf: <http://www.blackblancbeur.fr/spip.php?rubrique124>

¹² NT: Um conjunto de medidas sociais acionadas pelo Estado francês, desde a década de 1980, com o propósito de diminuir as assimetrias sociais no que inicialmente se apelidava de *zones urbaines sensibles* (ZUS). Estas políticas foram desencadeadas após um conjunto de motins nas periferias no final da década de 1970.

¹³ Expressão de um avaliador de dança do Ministério da Cultura francês numa entrevista com a autora deste texto em 2001.

2. A dança *hip-hop* feita em França

Como é o mundo da dança *hip-hop*? Esquemáticamente, duas grandes formas e modos de exercício coexistem atualmente, o *ballet hip-hop*¹⁴ e a *battle*, que correspondem, cada um, a um específico espaço social: a dança de palco e a dança de competição. Para dar uma perspetiva mais próxima da realidade, seria necessário fornecer um quadro mais completo e falar também das *soirées* nas discotecas, em que se dançava para se divertir e seduzir, e da *transmissão*, onde se aprendia a dançar segundo as regras. Não obstante, aqui concentrar-nos-emos no *ballet* e na *battle*, pois todos os atores os designam como os dois principais eixos de prática, que se encontram, todavia, intimamente ligados.

É necessário primeiro sublinhar a grande originalidade da situação francesa. A dança *hip-hop* conheceu em França um desenvolvimento precoce (desde 1982), extenso e praticamente ininterrompido. Fenómeno desconhecido noutros lugares, os laços entre a estética e os modos de organização como dança de palco erudita (= *danse de scène savante*) foram gizados muito cedo: em França, os *ballets* e as companhias de dança *hip-hop* foram as pontas de lança quer na divulgação quer na institucionalização desta prática, e não como, em outros países, as *battles*; é numa segunda fase que estas se desenvolvem. Além disso, a educação popular deixou fortemente a sua marca na dança *hip-hop*: na sua organização, estética, cosmologia, pelos numerosos animadores que a promoveram. Por outro lado, o que distingue o *hip-hop* francês é o reconhecimento e a ajuda que as instituições públicas forneceram aos praticantes. Existe uma política pública de apoio à dança *hip-hop*, quer ao nível das coletividades locais quer ao nível do Estado central, e que se mantém, uns anos melhor outros pior, independentemente da cor política do governo (Lafargue de Grangeneuve, 2008). Estas características conjugaram-se e criaram em França um género coreográfico específico chamado *dança hip-hop*, dotado de um repertório próprio e uma população de dançarinos profissionais especializados¹⁵: é a base material do processo de *artificalização*. Resumidamente, esta configuração, que cristaliza as ações e interesses de uma vasta paleta de atores, provou ser durável; mas é caracterizada tanto pelos efeitos da crise de emprego operário como pela dominação pós-colonial.

Estas características são particularmente salientes quando as comparamos, por exemplo, com a situação americana. Na cidade de Nova Iorque, a maioria dos *breakdancers* pioneiros parou de dançar por volta de 1986, cerca de treze anos depois do início confirmado da prática, reconvertendo-se num ganha-pão para os

¹⁴ Roberta Shapiro considera que a paternidade desta expressão é de Philippe Mourrat, diretor de programação dos *Rencontres de La Villette*.

¹⁵ Estima-se que o número de dançarinos *hip-hop*, em 2003, fosse de aproximadamente 750 (num total de mais de 5000 dançarinos profissionais) (Rannou & Roharik, 2009). Extrapolando a partir dos dados dos inquéritos locais ou regionais sobre a dança *hip-hop*, podemos estimar em vários milhares o número de professores dessa disciplina.

mais afortunados, enquanto outros se encontram em situações de grande desconforto. As entrevistas revelam jovens que vivem num contexto muito duro, isolados e despossuídos face aos agentes e patrões de discotecas que exploram uma mão-cheia de dançarinos durante um curto período de tempo, descartando-os em seguida. Alguns desses pioneiros não sobreviveram ao choque, caindo na droga ou na delinquência (Chang, 2005: 110 e 205; Israël, 2002). Levará quase uma quinzena de anos para se assistir a um renascimento do *breakdance* nos Estados Unidos. A cronologia da expansão, desaparecimento e do renascimento é similar no Reino-Unido e no Canadá (Fogarty, 2006).

Também em França os dançarinos conheceram uma travessia no deserto, mas a sua duração e severidade são menores; após o fim da emissão de Sidney, haverá um vazio de quatro a cinco anos¹⁶, mas depois os dançarinos encontram apoios; aqueles que tinham parado de dançar, recomeçam e formam os seus grupos. Será a efervescência dos anos 1990.

3. Mas o que estão eles a fazer? Mostrando a prática

Nos primeiros anos, a ideia de definir estes gestos estranhos como dança não era universalmente aceite. Foi preciso algum tempo para que tal ideia surgisse como evidente e que todos aceitassem que se tratava de *dança*. Durante o decénio que vai desde o surgimento do *smurf* (1982) até à apresentação do *hip-hop* em festivais de dança, bem como a organização de festivais especializados (1991), a questão da definição e designação desta prática mantém-se em aberto, como é possível constatar se regressarmos à experiência dos participantes e analisarmos o vocabulário.

Quando rememoram os primeiros tempos, os pioneiros lembram-se da impossibilidade de definir o que faziam usando analogias do que então existia. Isto é, para além de brincadeiras. Eles eram crianças ou pré-adolescentes na altura¹⁷. “Ao início era só para nos divertirmos”, afirma Gabin Nuissier¹⁸. Mourad Merzouki, do grupo *Käfig*, recorda-se: “Nem nos passava pela cabeça usar a palavra dançarino. Nós tínhamos uma paixão pelo gestual, pela energia. Estávamos longe de imaginar que haveria uma aproximação com a dança de D maiúsculo” (Louchart, 2008). Um dançarino oriundo de Nantes entrevistado quando tinha 28 anos afirmou: “Eu descobri a dança mais tarde...em 1984 não fazia ideia do que era a dança! Na altura

¹⁶ Na opinião de Philippe Mourrat (2007: 4), a *travessia do deserto* dura de 1988 a 1991. Para Sidney (2008: 56), de 1985 até 1989. As datas diferem mas estes dois especialistas da cena *hip-hop* concordam com a duração: quatro anos.

¹⁷ A média etária dos telespetadores que escreveram cartas para o programa H.I.P.-H.O.P, de Sidney, era de catorze anos, segundo uma edição da revista *Danser* (n.º 273, 1984). A extrema juventude dos primeiros praticantes é confirmada pelos arquivos televisivos e pelas entrevistas aos dançarinos.

¹⁸ Fundador do grupo *Aktuel Force*, professor e coreógrafo, entrevistado em novembro de 2006, em Paris.

era mais performance e tudo isso...estávamos a nos divertir!” (in Shapiro, Kauffman & McCarren, 2002). Farid Berki, coreógrafo do grupo *Melting Spot* de Roubaix diz o mesmo: “Quando comecei não sabia que existia dança” (Rabaté, 2003).

Não devemos subestimar a importância da transição de *smurf* para *dança hip-hop*, que traduz, simultaneamente, uma socialização e uma *artificação* da prática. Os arquivos do *l’Institut National de l’Audiovisuel* (INA) revelam que *smurf* é um neologismo dos anos 1980, diretamente relacionado com a emissão de Sidney na TF1, mas que praticamente desaparece desde 1998¹⁹. É substituído pela expressão *dança hip-hop*, que se impõe na televisão desde 1996, precisamente no momento em que se inauguram os *Rencontres nationales des danses urbaines*, na Grande Halle de la Villette, e onde constatámos uma subida em flecha do discurso canônico da crítica artística no *Le Monde* sobre essa dança. No ano seguinte, a expressão *dança hip-hop* eclipsará *smurf* e *dança rap* para se impor definitivamente como a expressão consagrada (Shapiro, 2003). Estas mudanças conceituais mudam a nossa atenção para o papel das instituições como a imprensa, a televisão, e um grande equipamento cultural na difusão e estabilização do vocabulário; eles convergem e sucedem-se um após outro para nomear, divulgar e valorizar a nova prática como forma de dança.

Smurf é um neologismo engraçado mas absurdo, sem referente, história e ancoragem institucional na língua francesa, que cedeu lugar a algo mais complexo. Se *smurf* é um puro disparate social²⁰, a expressão *dança hip-hop*, pelo contrário, já permite uma análise. Criada segundo o padrão usado para descrever géneros coreográficos conhecidos, é um híbrido interessante, que congrega o significante de instituições antigas e de representações sociais solidamente ancoradas para um movimento popular até então pouco conhecido. Com *dança hip-hop*, análogo de *dança clássica*, temos uma expressão aparentemente simples, mas com um grande poder descritivo, cognitivo e prescritivo. É uma expressão programática, que traça para a atividade que designa uma perspectiva institucional, profissional e estética. Institucional, pois a expressão coloca sem ambiguidades a atividade no mundo da dança erudita e ao mesmo tempo ligando-a ao movimento *hip-hop*; para a construção, a expressão estabelece uma ligação entre esses dois mundos culturais e sociais. Profissionalmente, pois a expressão realça um aspeto sério: a dança *hip-hop* não é uma brincadeira, mas uma atividade que exige compromisso; é uma disciplina em todo o sentido do termo. Esteticamente, por fim, pois a analogia faz da

¹⁹ Por exemplo, na base dos Arquivos da INA/TV encontra-se, para o ano 1984, 18 emissões que correspondem ao descritor *smurf*: o descritor *dança hip-hop* não existe. Catorze anos mais tarde é o oposto, e a palavra *smurf* praticamente desapareceu; nos arquivos *Dépôt legal* não encontramos mais que quatro emissões que correspondem à palavra-chave *smurf* e catorze à *dança hip-hop* (para o ano de 1998).

²⁰ *Smurf* é a tradução inglesa de *schtroumpf*, pois os primeiros dançarinos americanos gostavam de vestir roupa extravagante, com chapéus e luvas brancas, inspirada nos pequenos personagens azuis da banda-desenhada de Franquin e Peyo.

dança *hip-hop* um *gênero artístico* de pleno direito, ao mesmo nível que a dança contemporânea e a dança clássica. Estes são os dois gêneros dominantes em França, que, juntamente com a dança jazz, são reconhecidos e regulamentados pelo Ministério da Cultura através do *diplôme d'État de danse* introduzido em 1989.

Finalmente, a dança *hip-hop* não apenas liga dois mundos sociais: o da dança erudita e o do *hip-hop* como um movimento cultural popular; também opera uma unificação interna entre os diferentes estilos de dança do *hip-hop*. De facto, se em outros países esses estilos mantêm uma identidade distinta – não existe confusão alguma entre *boogaloo*, *b-boying* e *hype* – na França, a invenção de *ballets de hip-hop* e a possibilidade dos dançarinos traçarem carreiras, mesmo precárias, em torno da sua ascensão, promoveu a versatilidade estilística e a estabilização de um gênero sob um nome unificado. A convenção artística deste gênero racionalizou o vocabulário, subsumindo a profusão de estilos sob dois subgêneros, a dança vertical [*danse debout*] e a dança na pista de dança [*danse au sol*]. A dança *hip-hop* é uma estrutura, um conjunto léxico e gestual, rigorosamente organizada .

A junção destas operações semânticas contribui para a constituição da dança *hip-hop* num gênero artístico, estabilizado por trinta anos de institucionalização. Iremos agora observar as principais etapas de tal processo: descontextualização e distanciação com o movimento *hip-hop*; organização, profissionalização, singularização e, por fim, intelectualização.

4. Descontextualização

A expressão *da rua para o palco* tornou-se um lugar-comum em França para designar a metamorfose do *hip-hop*. Mas podemos usar esse estereótipo literalmente, pois o arrancar à *rua*, significante do quotidiano popular, e a passagem *para o palco*, lugar da sua transfiguração, é uma das condições da elaboração artística: é necessário *realmente* levar para o palco se quiseres ser levado a sério como artista. O processo de extração ou de descontextualização, simultaneamente físico e semântico, origina requalificações específicas ao mundo da dança estabelecida.

A expressão também é válida porque é uma metáfora do distanciamento dos dançarinos com o movimento *hip-hop*, algo iniciado desde os primeiros anos. Neste caso, a palavra *rua* torna-se o significante de uma origem e de uma autenticidade. Baseado numa certa estabilidade, as competências constroem-se, uma especialização instala-se, e existe uma dissociação entre as diferentes disciplinas do *hip-hop* (*rap*, *graffiti*, dança, *djing*), mesmo se o ideal de interdependência entre estes componentes continue a ser defendido. É assim que com a formação das primeiras companhias, desde 1983, a dança autonomiza-se. Os próprios atores o

confirmam: “Os dançarinos são uma coisa à parte no *hip-hop* (...) eles fazem um espetáculo, não precisam de rappers para isso (...)” (Sidney in Bazin, 1995: 156).

O género musical para os espetáculos é um indicador deste afastamento. O grupo *Black Blanc Beur*, desde 1990, faz espetáculos com partituras de Bach e Chopin. Em 1998, Farid Berki criou *Petrouchka*, com músicas de Stravinsky e James Brown. Todo o *Solo d’Ernesto*, de Ernesto Cortès, tem como música *A morte e a donzela*, de Schubert. *Culture Choc*, em 2001, com uma coreografia de Anthony Egéa, tinha excertos de Beethoven. Isto sem falar de espetáculos *hip-hop* dançados com música jazz, rock, flamenco, *bharatanatyam*²¹, música africana, oriental ou com partituras originais.

5. Organização

Desde o início dos anos 1980, vários educadores veem no *hip-hop* uma forma de expressão original e um recurso de ação social. Segundo um deles: “A prática artística pode ser um dos carburantes necessários para trabalhar de outra maneira o laço social nas periferias”²². É por isso que eles ajudam os adolescentes a preservar a sua paixão, fundando grupos de dança por um lado, e por outro lado encorajando-os a adotar as práticas do ballet e fazendo-os trabalhar com coreógrafos contemporâneos. O trabalho cénico leva os dançarinos a mitigar a sua posição de desafio, a abandonar a lógica de antagonismo, a passar de atuações individuais para a construção de uma dramaturgia coletiva, da demonstração à representação, da improvisação à objetivação. Para Virginie Milliot (2006: 188) trata-se da passagem de uma dança oral para uma arte escrita (*coreográfica*). Tudo isso supõe uma coordenação fundada na previsão e num grau importante de divisão de trabalho, bem como a adoção de convenções teatrais usuais: vestuário, maquilhagem, cenografia, iluminação, bilheteira, horários, etc.

É preciso realçar que inicialmente foi a forma *ballet* a ser proposta, bem mais, por exemplo, do que o número de variedades. Não se tratava apenas, contudo, de um trabalho cénico, mas de uma construção dramática, com uma duração e estrutura; não apenas uma forma que remete para o mundo da arte, mas uma forma de coordenação que privilegia uma estética de ensemble e de organização coletiva. Esse carácter coletivo é uma das marcas do processo de *artificalização* da dança *hip-hop* à francesa. Encontramo-lo na vasta aliança de atores que facilitaram o nascimento das organizações (associações, *ballets*, companhias, festivais, etc.), na preocupação de sustentabilidade e no modo de funcionamento solidário que as caracteriza, e numa filosofia inspirada na educação popular. A individualização das trajetórias emergirá mais tarde.

²¹ NT: Estilo de dança clássica do sul da Índia.

²² Entrevista efetuada por Marie-Christine Bureau no ano de 1998, em Vénissieux.

A partir de 1991 entra em cena a política de desenvolvimento social dos bairros que almeja promover “a integração pela cultura”. Trata-se de responder ao problema da representação da juventude de origem imigrante das periferias populares, abrindo-lhes “espaços de reconhecimento” (Milliot, 2006: 186). As associações multiplicam-se, a dança *hip-hop* institucionaliza-se como parte da educação popular, adquirindo um estatuto jurídico e uma legitimidade com as coletividades locais que as aceitam subsidiar. Os grupos tendem, assim, a estabilizar-se, obtendo os recursos e entrando numa rede de atores associativos e municipais. Os seus membros entram em contacto com a burocracia e com a política: como reservar uma sala de atuação, contratar um seguro, fazer um pedido de subvenção, falar com políticos locais, etc.

Existem laços bastante fortes entre a rede associativa e as companhias de dança: começamos por uma lógica de ação social, mas esta é uma incubadora de conteúdos e valores artísticos. Os educadores são mediadores entre o mundo dos teatros e da dança; eles tornam-se, em muitos casos, os primeiros diretores de companhias. A estrutura associativa estabiliza e consolida o trabalho sob a forma coletiva e transmite quer o amor pela arte quer a filosofia de educação popular. Ao mesmo tempo, fornece um quadro de racionalização organizacional, mesmo empreendedor. A própria existência de companhias francesas de dança *hip-hop* espanta os observadores estrangeiros. Ainda mais surpreendidos com a sua expansão: existem dezenas de companhias espalhadas pelo território francês. Dentro das quinhentas e vinte companhias subvencionadas “e de uma certa notoriedade” enumeradas em 2009 pelo *Centre National de la Danse*, cinquenta e cinco são de dança *hip-hop*, ou seja, perto de 11% (*Répertoire des Compagnies Chorégraphiques Françaises*, 2009).

Os festivais assumem um papel crucial na *artificalização* da dança *hip-hop* e na estruturação do meio como um todo. Tratam-se de máquinas formidáveis a fabricar a arte, contribuindo para colocar em cena, em forma e em ordem (de l’Estoile, 2007: 18) a dança. Vamos ver a dança *hip-hop* em festivais pela primeira vez em 1991 (Montpellier; Paris-Beaubourg). Já a primeira manifestação de envergadura consagrada a esta disciplina será realizado em 1992, com os *Rencontres de Danses Urbaines*, em Villefranche-sur-Saône, apoiados pelo *Direction régionale des affaires culturelles du ministère de la Culture* (DRAC). Nos anos seguintes um grande número de festivais verão o dia, entre os quais dois se distinguem pela influência profunda e duradoura que exercerão no mundo da dança *hip-hop* e na dança em geral. Estes festivais prescritores, como lhes chama o Ministério da Cultura, são os *Rencontres de la Villette* e o *Suresnes Cités Danse*.

Os *Rencontres de la Villette*, fundados em 1996, duraram até 2009. Subvencionados pelo Ministério da Cultura e outras entidades públicas, tinham lugar na Grande Halle de la Villette, em Paris, e são uma emanação direta da ação

socioeducativa e artística dos anos precedentes. Com as suas cenas múltiplas, diferentes lugares de socialização e de discussão, os festivais constituem um vasto espaço de circulação de informação e experimentação. Lugares de troca, teorização e treino interno, os festivais assumem o papel simultâneo de teatro, universidade, conservatório e de trampolim para a dança *hip-hop*, no seio de um festival pluridisciplinar. Durante o ano que antecede o festival, os organizadores percorrem a França para selecionar grupos de dança. Alguns trabalham para uma missão de apoio da *Fondation de France* para ajudar a criação e difusão. Durante muito tempo, este será o maior festival de *hip-hop* francês, e sem dúvida de todo o mundo: terá uma influência importante na programação do *hip-hop* em todo o território.

O *Suresnes Cités Danse*, de tamanho mais modesto, possui uma orientação diferente. Criado em 1993 pelo diretor do teatro municipal, o projeto beneficiou no início apenas do apoio da cidade (desde 1997, todavia, o Estado, o departamento e a região contribuem). Não tem nenhuma perspetiva educativa; o diretor apoia o *hip-hop* porque “é belo e poderoso” e defende o princípio de uma arte socialmente neutra. Mais, o festival tem a particularidade de colocar os dançarinos em contacto com os coreógrafos contemporâneos a quem foram encomendados trabalhos originais. O objetivo é de descobrir novos talentos, de promover uma dança original, tudo num contexto que garanta “a qualidade”. Uns elogiam uma iniciativa “que marcou a história da dança”, e outros julgam-no semelhante a uma tutela do *hip-hop*. De facto, a seleção dos dançarinos profissionaliza-se pouco a pouco, com o modelo de audições de dança contemporânea e peças que apresentam uma mistura de vocabulário *hip-hop* e estética contemporânea.

6. Profissionalização

Estas inovações organizacionais confirmam as primeiras ações para a profissionalização dos dançarinos, ações que foram contemporâneas das inovações. No início dos anos 1990, Christian Tamet, diretor do *Théâtre Contemporain de la Danse*²³ exige de forma veemente à tutela do ministério que os dançarinos de *hip-hop* sejam reconhecidos como profissionais e a sua dança “como uma empresa estética” digna de ter lugar “em lugares prestigiosos”, e como “uma corrente da dança contemporânea” (Ménard & Rossini, 1996: 31-36). A sua ação bastante voluntarista de apoio aos dançarinos levará à produção do primeiro espetáculo de grande visibilidade, produzido em condições profissionais, com contrato, *cachets*, tournée e acesso para os dançarinos ao *régime d’intermittent du spectacle*: Sobedo vê a luz do dia em 1994 no *Casino de Paris* e manter-se-á em cena durante quatro meses. Christian Tamet é o primeiro a afirmar e a demonstrar que a profissionalização dos dançarinos de *hip-hop* é uma condição de elaboração

²³ Trata-se de uma associação quase exclusivamente financiada pelo Ministério da Cultura, fundada em 1984, em Paris. Os seus objetivos foram transferidos para o *Centre national de la danse* (CND), uma organização pública criada em 1998, e depois instalada num subúrbio próximo de Pantin.

artística da dança segundo as convenções em vigor. Ele presidirá aos primeiros *Rencontres de la Villette*.

Os festivais terão um papel importante em matéria de profissionalização. Para os dançarinos que atuaram no *Rencontres* e na maior parte dos festivais, a profissionalização é, para começar, uma aventura coletiva, ligada ao sucesso da companhia de dança *hip-hop* em que atuam e que ajudaram a criar. O *Suresnes Cités Danse*, por outro lado, assenta no recrutamento individual e promove carreiras profissionais individuais; os dançarinos assinam os contratos de trabalho com as companhias de dança contemporânea que integram após a audição.

7. Singularização

Estes festivais implementam modos de avaliação bem diferentes: no *Rencontres* privilegia-se a organização coletiva, no *Suresnes* as competências individuais dos dançarinos. Todavia, ambos, devido à sua impressionante sustentabilidade (o *Rencontres* durou catorze anos; o *Suresnes* terá a sua vigésima edição em 2012²⁴), juntamente à estabilidade das companhias, favorecem a constituição de um verdadeiro repertório de obras artísticas. O estabelecimento público de La Villette compatibiliza-os num base de dados que engloba várias centenas de obras. Isso é a prova da existência de um repertório reconhecido. Assim, certas obras aproximam-se de um estatuto de clássico. *Récital*, da companhia *Käfig*, é um bom exemplo, “o espetáculo fundador da cultura *hip-hop* em França” (Amblard, 2008), que foi recriado em 2008, por toda a França, na ocasião do seu décimo aniversário.

Paralelamente à profissionalização, temos também a figura do *autor*, que emerge progressivamente, e, com ela, o valor não apenas da individualidade, mas da singularidade. É necessário, para a compreender, distinguir, na história das companhias de dança *hip-hop*, quatro situações coreográficas ideais-tipo. Nos anos 1980-1990, os primeiros anos de um grupo passavam-se com um educador social-coreógrafo. Depois vinha o trabalho com um coreógrafo contemporâneo, fase de aprendizagem das convenções do *ballet*. Em seguida, quase todos os grupos conhecem uma fase de coreografia coletiva. Por fim, alguns anos depois, essa fase é seguida de uma cisão da qual se afirmam coreógrafos e autores individuais, que obviamente se separam para formar cada um o seu grupo. Os comunicados de imprensa começam, então, a descrever o *hip-hop* como uma *dança de autor*. Podemos encontrar exemplos de tais percursos em Mourad Merzouki, do grupo *Käfig*, ou Kader Attou, do grupo *Accrorap*, anteriormente membros do mesmo grupo, *Traction Avant*. Estes dois coreógrafos conhecem hoje em dia a consagração de terem chegado ao mais alto nível de responsabilidade e reconhecimento em instituições estabelecidas: Attou foi nomeado, em 2008, diretor do *Centre*

²⁴ Enquanto preparamos esta tradução em 2019, o *Suresnes Cités Danse* continua forte; em janeiro de 2020, o festival vai comemorar sua 28.^a edição.

chorégraphique national (CCN) de La Rochelle, seguido por Merzouki, que se tornou diretor do CCN de Créteil em 2009²⁵.

8. Intelectualização

Como noutras disciplinas, a emergência de um discurso académico é parte de um processo de intelectualização da prática, que por sua vez é parte integrante do processo de *artificação*. Aqui evocaremos apenas dois aspetos: a implantação de um discurso de apoio e a vida das organizações que apoiam esse discurso.

Os festivais são um bom exemplo. Eles produzem quer um discurso de celebração, através dos programas que publicam, quer uma crítica reflexiva (Moulin, 1992: 206), através dos múltiplos debates públicos que organizam, em geral seguidos apaixonadamente por amadores e transmitidos na internet. Paralelamente, a *transmissão* toma uma amplitude impressionante, ao ponto de as instituições não conseguirem responder à procura, que não para de aumentar em todo o território francês, por cursos, estágios e *ateliers* de formação em dança *hip-hop*. Discursos técnicos ou abstratos, todos contribuem para a intelectualização da disciplina e fazem dos festivais *cursos de hip-hop* e lugares efervescentes de formação e reflexão teórica.

Na imprensa, quer generalista (*Le Monde*, *Libération*) quer especializada (revistas de dança, revistas de *hip-hop*), vemos emergir, nos anos 1990, um discurso crítico estruturado. Após o elevado interesse pelo *smurf* em 1984, a cobertura mediática acabou. Depois, com o desenvolvimento de festivais, as referências na imprensa recomeçaram. Mas o discurso tinha mudado radicalmente: os jornalistas deixaram de se focalizar nas características sociodemográficas dos participantes e passaram a fazer críticas artísticas. A *viragem estética* é bastante clara: começa em 1992 e confirma-se em 1996, para não acabar (Shapiro, 2003: 15-48). Não se fala de *jovens*, mas de *artistas*, de *dançarinos estrelas*, de *interpretações* e de *obras artísticas*, que são analisadas doravante através de categorias da história da arte. De igual modo a televisão: desde 2000 em diante, as cadeias televisivas tidas como respeitáveis (France 2, France 3, Arte) apresentam emissões e filmes sobre *ballets hip-hop*²⁶. Assim, a partir de meados da década de 1990, a investigação nas ciências sociais começa a interessar-se pela dança *hip-hop* e a difundir-se no mundo da dança *hip-hop*, contribuindo desta forma para a elaboração de um discurso reflexivo.

²⁵ Existem dezanove CCN: os diretores são nomeados pelo Ministro da Cultura. Entre os mais conhecidos podemos falar de Carolyn Carlson, Angelin Preljocaj, Maguy Marin, Joseph Nadj.

²⁶ A autora parte do pressuposto que a primeira emissão deste género foi o *hip-hop Fusion*, de Luc Riolin, proposto por Eve Ruggieri em *Musiques au coeur*, uma emissão normalmente consagrada à música clássica. Foi várias vezes difundida pela France 2 ao longo do ano de 2001, e alternava entre entrevistas de dançarinos que treinavam no Forum des Halles e reportagens no festival *Suresnes Cités Danse*.

A intelectualização resulta, de igual modo, da ação de intelectuais “orgânicos”. Há cerca de uma dezena de anos emergiu uma geração de jovens empreendedores, geralmente com curso superior (Apprill & Djakouane, 2008: 397-416)²⁷, que demonstram uma identidade *hip-hop* e ocupam posições de responsabilidade. Dançarinos, coreógrafos, jornalistas, gestores, fundam festivais, dirigem associações, organizam cursos, administram salas de atuação. Eles teorizam as suas reflexões, escrevem e publicam, intervêm nos média. São os novos empreendedores e porta-vozes do *hip-hop*. Por fim, a intensidade da preocupação reflexiva transparece no próprio conteúdo dos *ballets hip-hop*, nos títulos das obras, nas narrativas, na encenação, nas indumentárias, nas técnicas de dança, etc.

Uma das consequências do desenvolvimento da atividade discursiva entendida como um todo - programas, artigos jornalísticos, debates públicos, cursos, investigação universitária, atividades dos porta-vozes - é a produção, a partir de um determinado momento - provavelmente em 1997 ou 1998, quando aparece a base de dados dos *Rencontres de La Villette* e quando a *viragem estética* dos críticos nos média é consumada - de uma percepção partilhada dos *ballets hip-hop* não como entidades discretas, mas como um todo coerente, definido por um lado enquanto *reportório* e, por outro, como um *género* específico chamado *hip-hop*. Género, reportório: tratam-se de dois operadores poderosos de *artificalização* desta nova prática gestual.

9. Um regresso às origens?

Há alguns anos, um poderoso movimento afirma-se com o desenvolvimento da dança de competição e o ressurgimento das *battles*. Podemos ver nisto um movimento de resistência à *artificalização*, que certamente o era, especialmente nos seus primórdios. Todavia, apesar das aparências, este novo processo é igualmente parte englobante do processo de *artificalização*, de uma forma paradoxal e ambígua.

Os pequenos desafios entre grupos que se conhecem nunca terminou, mas desde 2000 surgiu outra coisa: uma estabilização de novas formas, inspiradas pelas competições organizadas na Alemanha e Estados Unidos, e um processo de institucionalização alternativo ao desenvolvimento do *ballet*. Não se trata mais de desafios entre amigos; falamos agora de *campeonatos* organizados segundo o modelo desportivo com orçamentos substanciais, em espaços reservados antecipadamente, e um público numeroso, anónimo, que paga a entrada. Há publicidade, inscrições prévias, júris, um sistema de avaliação, etc., e para alguns destes campeonatos uma periodicidade anual (a *Battle de Saint-Denis*, *Chelles Battle Pro*, *Hip Opession*, em Nantes, *Juste Debout*, em Paris, etc.). Se a iniciativa da institucionalização dos *ballets* foi acima de tudo feita por pessoas exteriores ao

²⁷ Segundo um estudo de 2007 em cinco departamentos franceses, 34% dos professores de dança *hip-hop* tinham diploma universitário.

movimento *hip-hop*, estas *battles* vêm dos próprios dançarinos, que beneficiaram da experiência da geração anterior, nomeadamente em matéria de negociação e organização.

O mundo das *battles* está em tensão e em relação estreita com os *ballets hip-hop*. Numa primeira análise, tudo as opõe. De um lado, um espaço competitivo, amador e jovem; do outro lado, um espaço artístico profissional, aberto a diferentes tipos de corpos e faixas etárias. De um lado, atuações breves, do outro uma dramaturgia. As *battles* favorecem a especialização estilística, já que os adversários se desafiam num só estilo (*break* ou *pop*, por exemplo); enquanto os *ballets* favorecem a polivalência genérica, sendo o dançarino competente em vários estilos, que, juntos, constituem o género de dança *hip-hop*.

Todavia, é possível entender que isto não se resume aos inúmeros laços, mas que existe uma dinâmica inabalável entre os dois mundos. De um lado, o ressurgimento das *battles* traduz a vontade de uma nova geração de dançarinos *hip-hop* de controlarem os eventos, a sua organização e definição dos códigos expressivos da dança (Shapiro, 2004: 327-328): o desafio é restaurado como modo de expressão e de representação próprios (Milliot, 2006: 169) e voltam a existir laços com o movimento *hip-hop*. Por outro lado, os dançarinos abrem espaço à articulação entre os mundos das *battles* e dos *ballets*. Uma das razões é que passando o tempo dos campeonatos, a única inserção profissional possível para aqueles que desejam manter-se neste mundo reside nos *ballets* ou na educação. Os responsáveis de um grande *ballet* internacional afirmam-no claramente no seu *site*²⁸. Mas mais do que isso, a arte é um valor a que todos aderem e a dança, em todas as suas formas, é a sua expressão.

Doravante, as batalhas são uma porta de entrada para o mercado de trabalho do espetáculo e, também, *laboratórios de criatividade* para a cena. Este fenómeno é ilustrado pela carreira de grupos como os *Vagabond Crew*, os *Wanted Posse*, ou os *Pokémon*, que após vencerem competições ao mais alto nível reverteram-se às convenções do teatro: eles criaram *ballets* e obtiveram subvenções como as companhias de dança. Recentemente temos visto gizarem-se trajetórias individuais: alguns dançarinos famosos tiveram papéis no cinema, em comédias musicais e na televisão. Podemos falar nestes casos de *conversões de capital*: o capital simbólico (reputação) obtido nas competições é convertida em capital material (remunerações) no teatro ou no cinema. Reciprocamente, os *ballets* influenciam a estética e a organização das competições: a musicalidade, a criatividade e a qualidade das coreografias fazem parte dos critérios avaliados pelos júris. O próprio formato das *battles* conheceu um processo de espetacularização (Kauffmann, 2007: 398). Por fim, o estabelecimento do *ballet* integra agora o modo de relação do

²⁸ Cf: <http://www.battleoftheyear.de/about/change-of-direction.html>.

desafio e promove-o como um valor estético: em setembro de 2004, a *Biennale de la danse* de Lyon acolheu uma *battle*, à qual assistiu o ministro da cultura, que a elogiou publicamente (Boisseau, 2004: 31). Mesmo os *Suresnes Cités Danse*, que até então se tinha distanciado do *hip-hop puro e duro*, organiza, desde 2009, um *concurso coreográfico*, depois rebatizado *battle*: o vencedor ganha um lugar na programação do festival.

10. Conclusão

Assim, desde o início dos anos 1980, que a acumulação de transformações relacionadas a uma prática inédita (o *smurf*), os seus praticantes e os quadros do seu exercício tiveram como resultado a emergência de um *novo género artístico*: a dança *hip-hop*. Este género coreográfico inédito emergiu graças às formas de organização coletivas (o *ballet*, a *associação 1901*), uma combinação de estilos e vocabulário (*smurf* e *break*) e de uma importação de convenções teatrais oriundas de formas artísticas eruditas. Mas as convenções próprias ao movimento cultural popular do *hip-hop* (o desafio, a roupa) influenciam, por seu turno, os modos de representação e as formas estéticas.

A *artificalização* não é o único processo em cena, pois a dança *hip-hop* constitui-se na interseção de múltiplos mundos (a arte, o desporto, o mundo de variedades, a educação popular), mesmo que os seus valores estejam em contradição. Mas a arte permanece para todos uma referência e um valor. Historicamente, a arte foi uma das primeiras justificações institucionais do *hip-hop*, porque foi sobre essa base que os trabalhadores sociais puderam argumentar e obter os apoios estatais, mesmo se paradoxalmente esses financiamentos não estivessem alocados no orçamento da cultura. A referência à arte mantém o seu prestígio por um outro motivo: ela legitima a inserção profissional e a perspectiva de uma carreira na dança. É possível ganhar a vida como dançarino *hip-hop*, como administrador de espetáculos ou como professor de dança, mas não como competidor. Um organizador de campeonatos apelida-se de *diretor artístico*; não se apelida de *organizador de tournées* nem de *agente*. A arte é reivindicada como intrínseca à prática do *hip-hop*, quaisquer que sejam as suas formas, mesmo aquelas fora do campo tradicionalmente definido como arte pelas instituições estabelecidas. Assim, as grandes competições, como a *Battle of the Year*, em Braunschweig, Alemanha, ou o *Juste Debout*, em Paris, são apresentadas pelos seus organizadores como espaços de criatividade, e a *battle* é definida como “um desafio artístico” (Rencontre-débat, 2006).

No entanto, apesar da acumulação de formas de reconhecimento associados ao estatuto de arte, e do que é suposto possibilitarem em termos de sinais de nobreza, o estigma cultural e classista associado ao *hip-hop* perdura. O *hip-hop* francês, apoiado na educação popular, demonstra até que ponto a *artificalização* da dança está

ligada a organizações duradouras e a uma prática militante de cooperação social e de abertura, consolidada pelo envolvimento do Estado. A *artificação* assenta sobre uma vasta aliança de atores, fortemente investidos, que parecem concordar relativamente ao estatuto de arte como reparador de injustiças e de dúvidas engendradas pela exploração socioeconómicas e pela colonização (Remy, 2006). Se a dança *hip-hop* pôde passar pelo processo de *artificação*, é talvez porque em França existe a crença que a arte é um valor capaz, até a um certo grau, de pagar essas dívidas, ou de as sublimar pelo menos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apprill, Christophe & Djakouane, Aurélien (2008). La transmission à l'épreuve de l'enseignement: le cas de la danse hip-hop. In Burnay, Nathalie (Ed.). *Figures contemporaines de la transmission* (pp. 397-416). Namur: Presses Universitaires de Namur.
- Bachman, Christian & Basier, Luc (1985). Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique. *Langage et Société*, n° 34, pp. 57-68.
- Bazin, Hugues (1995). *La culture hip-hop*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Chang, Jeff (2005). *Can't Stop Won't Stop: A history of the hip-hop generation*. Nova Iorque: Saint Martin's Press.
- de l'Estoile, Benoît (2007). *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Fogarty, Mary (2006). *Whatever happened to breakdancing?* Tese de Mestrado em Popular Culture. Ontário: Brock University.
- Guzman-Sanchez, Thomas (2012). *Underground dance masters. Final history of a forgotten era*. Santa Barbara, Denver/Oxford: Praeger.
- Izrine, Agnès (2002). *La danse dans tous ses états*. Paris: L'Arche.
- Kauffman, Isabelle (2004). *Génération hip-hop. Danser au défi des assignations*. Tese de Doutorado em Sociologia. Nantes: Université de Nantes.
- Lafargue de Grangeneuve, Loïc (2008). *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Ménard, François & Rossini, Nathalie (1995). Les défis de la danse : une expérience de formation de danseurs de Hip-Hop. *Recherche sociale*, n° 133, pp. 34-71.
- Milliot, Virginie (2006). The French Touch. Le hip-hop au filtre de l'universel républicain. *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, pp. 175-197.
- Milliot, Virginie (2008). La résistance du défi. In Gonseth, Marc-Olivier; Laville, Yann & Mayor, Grégoire (Eds.). *La marque jeune* (pp. 166-173). Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- Moulin, Raymonde (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Rabaté Jean (2003). *Rencontre du chorégraphe Farid Berki avec les élèves de l'école d'Evreux sur le thème du spectacle "Petrouchka"*. Lyon: CLC.
- Rannou, Janine & Roharik, Ionela (2009). Vivre et survivre sur le marché de la danse. In Perrenoud, Marc & Shapiro, Roberta (Eds.). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 109-125). Lille: Presses Universitaires du Septentrion,
- Rémy, Julien (2006). La dette en trop. Face à la domination postcoloniale. *Revue du Mauss*, n° 28, pp. 257-272.
- Rencontre-Débat (2006). Le battle en question(s). In *5e Rencontres internationales de danses urbaines en Essonne*. Disponível em: <<http://www.artel91.org/docs/BATTLE.pdf>>.
- Répertoire des compagnies chorégraphiques françaises* (2009). Pantin: Centre National de la Danse.
- Shapiro, Robert; Kauffmann, Isabelle & McCarren, Felicia (2002) (Eds.). *Apprentissage, socialisation, transmission. La danse hip-hop. Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique*. Nantes/Paris: L'au/Ministère de la Culture.
- Shapiro, Roberta & Kauffmann, Isabelle (2006). Dire la danse. Le vocabulaire de la danse *hip-hop*. In Gruaz, Claude (Ed.). *A la recherche du mot: De la langue au discours*. Limoges: Lambert-Lucas.

Shapiro, Roberta (2003). L'émergence d'une critique artistique: la danse *hip-hop*. *Sociologie de l'art OPU*, n° 3, pp. 15-48.

Shapiro, Roberta (2004). The aesthetics of institutionalization: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 33, n.º 4, pp. 316-335.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Boisseau, Rosita (2004). Les débuts en fanfare et en *hip-hop* de la Biennale de la danse de Lyon. *Le Monde*, 16 Setembro, p. 31.

Israël (2002). *The Freshest Kids. A history of the b-boy*. Cor. 96 min. EUA: Brotherhood Films.

Louchart, Aurélie (2008). Identité en mutation. Une danse, un style: le *hip-hop*. *Le Figaro*. Disponível em: <<http://www.evene.fr/theatre/actualite/danse-hip-hop-break-chailot-joey-starr-1649.php>>

Thorn, Jean.-Pierre (2002). *On n'est pas des marques de vélo*. Cor. 44 min. França: Mat Films/Arte/CRRAV.

Wais, Alain (1987). "Mantronix au Rex-Club", *Le Monde*.

Roberta Shapiro. Doutora em Sociologia. Investigadora do Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain, École des Hautes Études en Sciences Sociales e do Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain, Centre d'Études D'emploi et du Travail, Conservatoire National des Arts et Métiers, Marne-la-Vallée, França. E-mail: roberta.shapiro@ehess.fr.

Paula Guerra. Doutora em Sociologia. Professora de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» e no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Receção: 22-02-2019

Aprovação: 10-05-2019

Citação:

Shapiro, Roberta (2019). Do *Smurf* ao *Ballet*. A invenção da dança *hip-hop*. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 12-29. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a1