

O Passinho Como Cultura Híbrida Nas Paisagens Transculturais Urbanas¹

Luna Maria Pacheco do NASCIMENTO²
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

Resumo

O que se propõe neste trabalho é uma breve análise de como o funk carioca, mais especificamente a dança passinho – estilo de dança originário na periferia do Rio de Janeiro – pode se encaixar nos conceitos e percepções de cultura previamente estudados por autores dos estudos culturais, permeando os conceitos de cultura, hibridismo, entre outros. A partir da ótica do passinho como mais um fenômeno popular híbrido e transcultural, pretende-se refletir, então, sobre a antiga questão que ainda permeia a academia e o público, resumida na indagação: “funk é cultura?”. Desta forma, o objetivo principal do presente artigo é conhecer a dimensão cultural do passinho, esta manifestação musical e performática, movimento fruto da diáspora escravagista que vem ganhando notoriedade na formação cultural da nossa sociedade.

Palavras-chave: comunicação e culturas urbanas; funk; hibridismo cultural; estudos culturais.

Introdução

O Funk carioca, fruto da mistura entre ritmos tradicionais afrodescendentes brasileiros e estadunidenses, foi impulsionado no Brasil em 1970, quando surgiu o primeiro baile funk carioca, na casa de shows Canecão. A partir dos anos 90, surgiram novos nomes, batidas e temáticas, e o Funk carioca foi, aos poucos, passando a ser consumido tanto nos subúrbios quanto pelas elites brasileiras.

Para o cineasta Emilio Domingos³, a dança passinho já existia nos bailes funk das favelas cariocas desde o início dos anos 2000 – através, principalmente, do sucesso dos dançarinos dos “bondes” - mas o fato conhecido como o marco inicial da dança foi a

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda de Comunicação e Territorialidades da UFES, email: lunah16@gmail.com.

³ Ver <http://virgula.uol.com.br/musica/diretor-de-a-batalha-do-passinho-compara-danca-a-colagens-do-funk>

postagem no YouTube, em 2008, de um vídeo intitulado “passinho foda”⁴. Através da disseminação de vídeos filmados no celular, postados no YouTube e nas comunidades do Orkut, surgiam, então, novos passos, convites para duelos, críticas, elogios, provocações e a difusão dessa nova manifestação cultural popular bem característica dos anos 2000 em diante - plenamente influenciada pela internet e pelas redes sociais.

Esteticamente, pode-se caracterizar o passinho como “a sofisticação do sampler, da colagem, representada na corporalidade” (DOMINGOS, 2013). Essa afirmação se deve à apropriação feita pelo passinho de elementos de diversas outras danças, como Frevo, Break, Street Dance, Trap Dance, Samba, Kuduro, entre muitas outras, - além de contar com a criatividade, elementos da teatralidade e os traços pessoais do criador/executor/dançarino - resultando em um produto final único. Isso faz com que o passinho, através da apropriação tanto de danças regionais quanto de passos de danças conhecidas e difundidas mundialmente, se torne uma representação híbrida, em que o global e o local se misturam e se complementam.

A discussão em torno do valor cultural do funk carioca de modo geral - uma manifestação que se enquadraria naquilo que Stuart Hall denomina “proliferação subalterna da diferença” (HALL, 2006, p. 57) - está em pauta desde os tempos de sua consolidação, seja por conta da sua estética e temáticas, seja pela estigmatização do seu local de surgimento e dos atores que o produzem:

O fato é que a perseguição ao funk não está relacionada ao gênero em si, mas sim a uma intervenção policial e de repressão direcionada a determinados atores sociais, hoje o gênero musical está presente em quase todo o espaço público do RJ. Eles estão lá, em festas infantis, nas feiras, nos carros. Então, como uma música que é tão presente, pode ser tão produtora de um estigma? Talvez seja uma repressão que se volta ao ator que se enuncia ali, e não tanto ao que é dito. (FORNACIARI, p. 45)

Sendo assim, o objetivo deste trabalho é, a partir da ótica da antiga discussão “funk é ou não cultura?” e utilizando a dança passinho como objeto específico, desenvolver um caminho teórico que se inicia pelos conceitos de cultura de Williams (1992, 2011) e Hall (2006), e demonstrando como o objeto aqui estudado – assim como suas implicações

⁴ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=S-gjytnMvZ8>

sociais e características específicas- pode vir a dialogar com algumas reflexões de outros autores dos estudos culturais.

A cultura popular ordinária

Raymond Williams (1992, 2011), seguindo a perspectiva do materialismo cultural, expõe a cultura como todo um modo de vida. Em *Cultura e Sociedade* (2011), o autor parte da análise de textos de diversos autores no período de 1780 a 1950 para estudar o desenvolvimento do conceito de cultura. Para o autor, inicialmente:

“(...) o conceito de cultura, em seus sentidos modernos, surgiu à época da Revolução Industrial. Ele foi estruturado sobre os novos tipos de problemas e questões que eram articulados não apenas no novo sentido de cultura, mas também em todo um grupo de palavras estreitamente a ela associadas” (WILLIAMS, 2011, p. 09).

Desta forma, o autor expõe a transformação histórica de diversas outras *palavras-chave* relacionadas, como *indústria*, *democracia*, *classe* e *arte* - além do próprio termo *cultura*. Para Williams (2011, pág 321), então, a história da ideia de cultura corresponde a um registro das reações da sociedade aos eventos que promovem mudanças das nas condições da vida cotidiana. Discutindo a teoria da cultura como a teoria das relações de um sistema geral de vida, entendido “não apenas como uma escala de integridade, mas como uma maneira de interpretar toda nossa experiência comum, e, nessa nova interpretação, transformá-la” (WILLIAMS, 2011, p. 20), o autor confronta, ao longo da obra, as fundamentações primárias e de caráter mais elitista do termo *cultura* como “algo a ser cultivado” com o universo de uma cultura comum, ordinária. Assim, a cultura, já que representa as relações existentes no modo de vida como um todo, passa a significar, também, um instrumento de mudança política e social. Para Williams (2011, p. 351), então:

A cultura da classe trabalhadora (...) é primordialmente social (no sentido de que criou instituições) e não individual (em particular trabalho intelectual ou imaginativo). Quando considerada em contexto, ela pode ser considerada uma façanha criativa extraordinária. Para aqueles que acham que a cultura é apenas trabalho intelectual e imaginativo, essa façanha pode não ter sentido.

No trabalho de Williams (2011), a análise descritiva dos produtos culturais revela feitos que mesmo os aspectos relacionados à esfera social não revelam. A abordagem de Raymond Williams (1992, 2011), então - seguindo a ideia de uma cultura comum, ordinária, muito mais atrelada às relações sociais cotidianas do que apoiada à atribuição de mais ou menos valor a este ou aquele produto cultural, segue negando-se a distinguir os “tipos” de cultura, abarcando no termo em questão tanto a chamada “alta cultura” quanto as manifestações de caráter mais popular. Assim, pode-se abordar as questões e relações da esfera cultural tanto no âmbito global quanto em áreas e gêneros mais específicos, sem a necessidade de estabelecer hierarquias ou atribuições de valor a determinados produtos culturais. Williams, então, compreende a cultura como processo, produção e produto da sociedade, “como um sistema de significações realizado” (1992, p. 206).

Assim, a discussão proposta por Williams faz com que surja uma ideia de democratização da cultura, já que a esta está relacionada à vida ordinária e comum, e seu entorno se dá de modo participativo e produzido socialmente. Para Hall (2003), a ideia da cultura como produção também é válida, somando-se a isso um aspecto de transformação e reconfiguração contínua do sujeito a partir da própria tradição cultural:

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003, p. 43).

Nesse sentido, a concepção de Hall (2006) para o termo cultura está ligada à ideia da tradição cultural como instrumento da mutação do “ser” para o “tornar-se”, ou seja, a cultura é vista como um agente capacitador de metamorfose do sujeito. Tal perspectiva da cultura ligada à transformação é consoante com as ideias de Williams (2011) apresentadas anteriormente, nas quais as relações em torno da cultura são colocadas como um modo de interpretação e, posteriormente, transformação da vida ordinária.

Ainda segundo Hall (2006), a cultura está intimamente unida à noção de identidade: para o autor, ela é um conjunto de significados e significantes que se articulam por meio das tradições, resultando em novos meios de pensar tais tradições, ou, mais especificamente, o caminho que os sujeitos percorrem a partir delas. Hall (1997) afirma, ainda, que a cultura está relacionada a hábitos e significados culturais compartilhados, e a linguagem é o que traduz e representa estes elementos, trazendo-os para as práticas do cotidiano e regulando práticas sociais. A linguagem então, para o autor, é primordial para os processos culturais, posto que a representação por meio dela é o elemento que conecta o significado e a linguagem à cultura.

Ainda segundo Hall (2006), a cultura popular, gradativamente, tem se tornado o formato predominante da cultura global, representando o lugar de homogeneização. Dessa forma, a cultura popular negra se põe como um espaço muitas vezes contraditório, posto que, para o autor, é um lugar de contestação:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nossas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala (...). (2006, p. 323-324).

Ora, a dança passinho, em todas as suas peculiaridades próprias da periferia brasileira e semelhanças com outras manifestações – principalmente as negras – de outros países, realizada por sujeitos sociais jovens, pobres e negros em sua maioria, é, para esses jovens, instrumento de ascensão social – seja para os que sonham em adentrar a grande mídia e viver da dança, seja os que usam a dança como ferramenta de sociabilidade e de sobrevivência dentro da própria comunidade.⁵

As reflexões de Williams (1992, 2011) e Hall (2006) acerca da importância do jogo das relações culturais em detrimento dos objetos culturais – suas formas e características estéticas em si, que perdem o papel de indicador principal de valorização ou subvalorização de determinados produtos da cultura - revelam que a busca de um significado para os

⁵ Ver A batalha do passinho – os muleke são sinistros, do diretor Emilio Domingos.

símbolos culturais, em constante mutação, pode ser tomada como uma das principais funções sociais da cultura.

O hibridismo cultural

De acordo com a visão de Canclini (1978), persiste um histórico de hibridização cultural na América Latina que pode vir a dialogar com o objeto estudado neste trabalho. Segundo o autor, nos países da América Latina a modernidade vem junto com a pluralidade em que se mesclam os conceitos do que é popular e massivo, ou tradicional e moderno.

Para Canclini (1998), a falta primária de uma política reguladora apoiada nos princípios da modernidade foi o que auxiliou o estabelecimento do processo de hibridação cultural da América Latina. Para o autor então, os dois principais processos que engendraram a desarticulação cultural na América latina são o descolecionamento e a desterritorialização, essenciais para a ampliação dos gêneros impuros, próprios do hibridismo cultural latino-americano. Tal hibridação, então, caracteriza-se como um processo sociocultural em que estruturas ou práticas passem a juntar-se a fim de originar novas estruturas, objetos e práticas e possibilitou a formação de fusões inesperadas, que marcaram o século XX ao possibilitar novas formas criativas dessemelhantes às misturas interculturais existentes anteriormente na América latina.

O uso do termo hibridação para essa situação, no lugar de sincretismo ou mestiçagem, é justificado, segundo o autor, “porque abrange diversas mesclas interculturais (...) e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (CANCLINI, 1998, p. 19).

As formas de hibridismo latino-americanas do final do século XX, segundo Canclini (1998), são frutos das contradições existentes no convívio social das cidades e afirma que todas as culturas e formas artísticas, estando sujeitas ao fenômeno da desterritorialização, entram em contato entre si de alguma forma e articulam-se umas com as outras, facilitando a perpetuação dos gêneros híbridos – ou impuros.

Stuart Hall (2006), levando em conta um de seus contextos de observação, a experiência de diáspora dos caribenhos em direção a Grã-Bretanha, reflete que o processo de hibridização ocorre durante as diásporas, em que acontece um processo de tradução cultural que os sujeitos inseridos em tal contexto acionam para que se adaptem às novas matrizes culturais. Para o autor, não se trata de indivíduos híbridos, mas sim, do processo de tradução cultural, que nunca se completa, está em constante mutação e indecisão. (HALL, 2006, p.71).

Assim, a hibridização que constitui a formação da musicalidade brasileira, mais especificamente da música funk e da dança passinho é evidente: como já foi citado anteriormente, a manifestação é um grande exemplo da fusão entre elementos contemporâneos, tradicionais, populares e massivos ao abarcar elementos estéticos de diversas danças, de diferentes locais de origem e épocas de surgimento: kuduro, frevo, street dance, entre muitas outras. Isso só é possível graças ao fluxo de migrações e fusões – físicas ou simbólicas – características do mundo globalizado, sobretudo da América Latina.

As migrações físicas e simbólicas – tanto as que foram as responsáveis pela formação inicial das favelas cariocas quanto as que acontecem na contemporaneidade nesses mesmos locais -, como a diáspora negra, a migração nordestina e o contato e inserção desses sujeitos com e na cultura ocidental globalizada através do uso da Internet, por exemplo, parecem ser o cenário para o surgimento e ressurgimento de elementos culturais híbridos como o passinho e o próprio funk carioca. Além disso, lida-se aqui com o fazer de pessoas que estão inseridas, sim, dentro de um processo de estigmatização e confinamento que os torna pessoas em “estado de vulnerabilidade social”, num círculo composto por “preconceito, violência, segregação e discriminação”. Dessa forma, criar possibilidade de processos sociais e culturais de convivência, é também a busca de possibilidades de existência, dentro do complexo emaranhado de riscos que é a vida em muitos desses espaços de “marginalidade terminal dentro do capitalismo global” (DAVIS, 2006, p. 201).

A dimensão transcultural

Aproveitando as reflexões anteriores sobre o sobre o hibridismo cultural, chega-se às discussões acerca da dimensão transcultural do objeto aqui estudado. Os estudos de Appadurai (2004), nos quais evidenciam-se as paisagens transculturais da contemporaneidade como sendo constituídas principalmente pelos fluxos migratórios e pelas comunicações de massa, serão a base de tal reflexão. Segundo Appadurai (2004), tais fluxos migratórios, sendo estes voluntários ou forçados, não são fenômenos recentes, e sim fazem parte da história da humanidade, mas ainda assim devem ser observados levando-se em conta o contexto atual, ou seja, “em justaposição com o rápido fluxo de imagens, textos e sensações mediatizados” (idem, p.15). Assim, tais fluxos migratórios acabariam por alavancar a existência de um “imaginário mediático que frequentemente transcende o espaço nacional” (idem, p. 18), o que possibilitaria a formação de “esferas públicas de diáspora” (idem, p.15). E tais esferas:

[...] já não são pequenas, nem marginais, nem excepcionais. Integram-se na dinâmica cultural da vida urbana na maior parte dos países e continentes nos quais a migração e a comunicação de massas criam conjuntamente um novo sentido do global como moderno e do moderno como global. (APPADURAI, 2004, p.23).

Para Denilson Lopes (2012):

Ao pensarmos em uma paisagem transcultural, não estamos mais nos colocando no espaço engajado do terceiro mundismo, como desenvolvido notadamente nos anos 60, mas procurar transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder mas procurando responder ao contexto desenvolvido a partir dos anos 70 do século passado. (LOPES, 2012, p.10)

A visão de Lopes (2012) sobre as paisagens transculturais retira a ideia de exclusividade dos países de terceiro mundo sobre as trocas culturais, trazendo a discussão para a contemporaneidade. Para os autores (2012, apud Appadurai, 2004), as migrações

simbólicas, são aqui representadas mais pelo acesso à mídia e às tecnologias de modo geral- ou seja, pelos fluxos midiáticos – do que pelas migrações no sentido tradicional – físico.

A hegemonia do capitalismo dissolve as fronteiras do consumo, sobretudo o tecnológico, de forma que a tecnologia, ou os resíduos desta, chegue com mais facilidade às parcelas excluídas desse capitalismo, ou seja, faz com que os atores de periferias se apropriem e façam diversos usos dessas tecnologias, ainda que muitas vezes baratas, precárias, ou em desuso por parte das elites.

Considerações finais

O presente artigo teve como principal intenção mostrar como a dança passinho absorve, entre outras, as questões pós-modernas abordadas aqui - sobretudo no âmbito latino-americano, - no qual a transculturalidade, concebida principalmente a partir de fluxos migratórios físicos e simbólicos e das comunicações de massa, combinada então a uma construção “étnica” que modifica as relações de cultura – dissolvendo a noção de cultura pura -, configura o hibridismo cultural. (APPADURAI, 1994; CANCLINI, 1998; HALL, 2006).

Buscou-se, então, fundamentar a dimensão transcultural do objeto estudado, de forma que os conceitos de transculturalidade e hibridismo, utilizando como base os estudos de Appadurai (2004), Hall (2006) entre outros autores. Assim, o histórico de hibridação cultural da América Latina remonta um cenário totalmente propício ao aparecimento de um produto cultural também híbrido, tanto no que diz respeito ao local de seu surgimento, quanto à sua estética performática. Ao assimilar tais pontos, o passinho configura-se de forma próxima a várias manifestações musicais ocorridas em outras partes do Brasil e do mundo, apesar de apresentar também muitas particularidades estéticas.

Embora segregados e parcialmente excluídos de várias possibilidades de consumo do capitalismo contemporâneo, esses grupos periféricos contêm atores que se organizam culturalmente, criando e recriando referenciais culturais e configurando- os como expressões de seu cotidiano, sua maneira de compreender, viver, e comunicar-se para o

modo. Dessa forma, a música e dança circulam nas periferias de forma intensa e com um enorme dinamismo, na maioria das vezes fundamentada nas “transformações culturais geradas pelas últimas tecnologias e por mudanças na produção e circulação simbólica” (CANCLINI, 1998, p. 284), próprias das culturas híbridas. Dessa forma, o passinho transpõe as características pós-modernas abordadas neste trabalho para a realidade em que está inserido, revelando-se como não só uma alternativa cultural plausível dentro do capitalismo contemporâneo, mas também como uma estratégia de sobrevivência dentro e fora dos locais de sua origem.

Ou seja, sabe-se que, historicamente, formas artísticas ou culturais populares, produzidas e/ou consumidas por massas incultas ou por representantes delas, sempre são vistas através do “olhar enviesado” das “elites” e dos representantes do bom gosto. Sem cair na armadilha de que a “valorização do popular” é uma forma de sublimação dessas “estéticas pobres”, sabe-se que interesses e formas de pensamento cristalizado podem representar uma parte visível da ideologia da exclusão e da desvalorização de manifestações populares que teimam em aparecer e misturar-se no caldeirão das “culturas brasileiras”.

Referências Bibliográficas

A batalha do passinho – os muleques são sinistros. (Rio de Janeiro, 2013, 75 minutos).

Direção: Emílio Domingos.

APPADURAI, A. **Dimensões Culturais da Globalização**. Lisboa, Editorial Teorema, 2004

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

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

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

HALL, S. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, S. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&a, 1997.

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

UOL. Disponível em:< <http://virgula.uol.com.br/musica/diretor-de-a-batalha-do-passinho-compara-danca-a-colagens-do-funk>> Acesso em: 02/06/2015

WILLIAMS, R. **Cultura**. São Paulo, Paz e Terra S.A., 1992

_____. **Cultura e Sociedade**: de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Vozes, 2011.