



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA**

WALLACE LUÍS COSTA

***JAZZ FUNK: DANÇA, PERFORMATIVIDADE E A SUA INSERÇÃO NO
MERCADO DE TRABALHO***

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2025**

WALLACE LUÍS COSTA

***JAZZ FUNK: DANÇA, PERFORMATIVIDADE E A SUA INSERÇÃO NO
MERCADO DE TRABALHO***

Artigo apresentado ao Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, como requisito à obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Dra. Andréa Bergallo Snizek

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2025**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Campus Universitário – Viçosa, MG – 36570-900 – Telefone: (31) 3612 7300 - E-mail: dah@ufv.br

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do
estudante Wallace Luís Costa, matrícula 92923.

Título: Jazz Funk: Dança, Performatividade e a sua inserção no Mercado de Trabalho

Documento assinado digitalmente
 **ANDREA BERGALLO SNIZEK**
Data: 01/07/2025 14:52:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Andréa Bergallo Snizek (Orientadora) – DAH – UFV

Documento assinado digitalmente
 **LIDIANE DA SILVA JACINTO**
Data: 04/07/2025 13:45:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Lidiane da Silva Jacinto

Documento assinado digitalmente
 **CARLOS EDUARDO GUIMARAES**
Data: 01/07/2025 15:30:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Carlos Eduardo Guimarães

Viçosa, 27 de junho de 2025.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à minha mãe, o meu profundo agradecimento. Sem o seu amor, apoio e incentivo em todas as escolhas da minha vida este momento não seria possível.

Agradeço aos meus familiares, amigos e todos que, de alguma forma, me incentivaram e fizeram parte da minha trajetória, sendo fundamentais para que eu concluísse essa etapa tão importante.

Aos meus professores e professoras que passaram por minha trajetória na dança, contribuindo para o meu desenvolvimento profissional e formação.

À Universidade Federal de Viçosa, Departamento de Artes e Humanidades e ao Curso de Dança por me proporcionar momentos únicos e me formar enquanto Artista.

Aos membros da banca por aceitarem fazer parte deste momento, assim como os artistas Marcos Guilherme e Jo Cardoso, que gentilmente contribuíram de forma amigável e significativa no processo de construção deste trabalho.

Em especial, gostaria de agradecer à minha orientadora Andréa Bergallo Snizek, que me direcionou, encorajou e se doou, com paciência e maestria, durante todo o processo.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo conhecer, analisar e documentar a dança *Jazz Funk*, enquanto uma manifestação artística. A pesquisa buscou compreendê-lo como um estilo que vem se estabelecendo no contexto profissional da arte e no cenário artístico contemporâneo, a partir da análise das representações de profissionais da área sobre a inserção desse gênero de dança no mercado de trabalho. A fundamentação teórica se estrutura na interrelação dos seguintes eixos temáticos: Danças Urbanas, *Jazz Dance*, Dança Teatral, *Performance* e *Funk*, ampliando o olhar sobre as possibilidades expressivas do corpo em cena. Integraram ainda as reflexões, estudos da Cultura *Pop* e Cultura *Hip-Hop*. Na busca pela conceituação de *Jazz Funk*, contou-se com estudos sobre o universo do *mainstream* e com fontes de dados como entrevistas, conhecimento empírico do pesquisador e informações em acervos bibliográficos e em mídias disponíveis em plataformas digitais. Durante a investigação foram feitas reflexões sobre o mercado de trabalho da dança e suas particularidades.

Palavras-chave: *Jazz Funk*; Dança; *Performance*; Mercado de Trabalho.

ABSTRACT

The aim of this article is to learn about, analyze and document Jazz Funk dance as an artistic manifestation. The research sought to understand it as a style that has been establishing itself in the professional context of art and in the contemporary artistic scene, based on an analysis of the representations of professionals in the field about the insertion of this genre of dance in the labor market. The theoretical basis is structured around the following thematic axes: Urban Dance, Jazz Dance, Theatrical Dance, Performance and Funk, broadening the view of the expressive possibilities of the body on stage. Studies of Pop Culture and Hip-Hop Culture were also part of the reflections. In the search for a conceptualization of Jazz Funk, we relied on studies of the mainstream universe and data sources such as interviews, the researcher's empirical knowledge and information from bibliographic collections and media available on digital platforms. During the research, reflections were made on the dance labor market and its particularities.

Keywords: Jazz Funk; Dance; Performance; Labor Market.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	8
3 REFERENCIAL TEÓRICO	8
3.1 Cultura <i>Pop</i> : a música da dança ou a dança da música?.....	8
3.2 <i>Jazz Funk</i> : origem e delimitações	10
3.3 <i>Performance</i> e Dança Teatral	14
3.4 Mercado de Trabalho da Dança	16
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	20
4.1 Possibilidades norteadoras para o entendimento de <i>Jazz Funk</i>	20
4.2 Profissionalização e aspectos mercadológicos.....	24
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
REFERÊNCIAS	28

1 INTRODUÇÃO

O meu contato inicial com a dança *Jazz Funk* se deu em 2015, na Universidade Federal de Viçosa (UFV), interior de Minas Gerais, ao participar de um evento de caráter competitivo no segmento das Danças Urbanas, e nele, de uma oficina ministrada por Fran Manson¹. A aula da Fran não foi de fato da dança *Jazz Funk*, e sim do estilo *Vogue* (ou *Voguing*), pertencente à cultura *Ballroom*² e que também, empiricamente, é comum que seja considerado parte das Danças Urbanas. O contato com a Fran e sua arte, me despertou o interesse em aprofundar o conhecimento sobre outros estilos de dança, especialmente, o *Jazz Funk*.

O estilo vem promovendo inquietações, em particular, devido a dificuldade dos profissionais da área em conceituá-lo, uma vez que, nem sempre, compartilham as mesmas percepções sobre o que se compreende sobre o *Jazz Funk*. Porém, pode-se afirmar que se trata de um estilo com forte presença no campo das Danças Urbanas, possui um caráter performático indiscutível e vem alcançando novos horizontes que, em paralelo, questionam as suas formas de produção, circulação e legitimação na sociedade contemporânea. No Brasil, além da Fran Manson, a artista Fernanda Fiuza³ é reconhecida como figura notável nas contribuições para o desenvolvimento do *Jazz Funk*, assim como, inegável posicionamento na difusão do estilo.

Portanto, a investigação objetivou compreender e analisar o estilo em questão, conhecido por seu caráter expressivo enquanto acontecimento espetacular e manifestação artística. Este trabalho tem o intuito de descrever os modos como o *Jazz Funk* vem se estabelecendo no contexto profissional da arte e no cenário artístico contemporâneo, a partir da análise das representações de profissionais da área sobre a inserção desse gênero de dança no mercado de trabalho.

O referencial teórico que fundamentou esta pesquisa é constituído por autores cujas contribuições compreendem múltiplos atravessamentos da dança. Beltrão (2000) oferece reflexões sobre estudos das Danças Urbanas associados ao seu conhecimento empírico

¹ Fran Manson é coreógrafa, professora e bailarina de renome no segmento do *Jazz Funk*, considerada referência na área e uma das principais responsáveis pela propagação do estilo no Brasil. Além de possuir forte posicionamento no campo das Danças Urbanas, é graduada em Educação Física pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e pós-graduada em Dança Educação.

² A cultura *Ballroom* tem sua origem nos anos finais do século XIX no Harlem (Nova York) e se configura em um espaço de resistência e expressão para pessoas negras, latinas e LGBTQIAPN+. De acordo com Henrique Santos (2018), eventos voltados a este público são denominados *balls* (ou bailes, na tradução direta) e adotam forte caráter competitivo.

³ Fernanda Fiuza é diretora de movimento, coreógrafa, professora e *videographer*. Através da plataforma Instagram, utilizando o username @fernanda_fiuza, é possível encontrar informações complementares.

enquanto artista. Lemos (2018) contribui com uma abordagem historiográfica voltada ao *Jazz Dance*. Fazenda (2007), por sua vez, enriquece as discussões a partir do conceito de Dança Teatral, e os supostos parâmetros que condicionam os tipos de exposição e estética dos corpos em cena.

No caso específico do *Jazz Funk*, após imersão investigativa que realizei sobre o universo da Cultura *Hip-Hop* (Ribeiro; Cardoso, 2011; Torres, 2015), identifiquei em estudos de Fidelis (2021) sobre a Cultura *Pop*, rico material através de relações feitas entre a música e a dança no contexto *pop*. Dada a escassez de literatura sobre, especificamente o gênero de dança aqui estudado, recorreu-se a outras fontes de dados, como informações provenientes de entrevistas, de saberes empíricos, para além de dados disponíveis em plataformas digitais, dentre os quais, uma publicação da coreógrafa e bailarina Castro (2021) em seu site e, relatos oriundos dos estudos de Moraes (2024).

Sobre o mercado de trabalho, contou-se com a colaboração de Brum (2010), Manley (2018), Navarro (2020), Coccaro (2017) e Soter (2016). Já o multiartista Cohen (2002), fez contribuições sobre *performance*, enquanto o artista e pesquisador Herschmann (2000) sobre *funk*. Conteúdos disponíveis em sites de domínio público ajudaram a compor um panorama mais abrangente e sensível do objeto investigado.

Ainda que tenhamos constatado a existência de formação em nível superior especializada (fora do país), na busca por aprofundar conhecimentos sobre a dança *Jazz Funk*, constatou-se escassa oferta de literatura especializada sobre esta arte, o que em parte associa-se ao fato do gênero ser considerado, no senso comum, como uma nova modalidade artística. A escassa produção de trabalhos científicos sobre o estilo de dança estudado, por um lado, dificultou o processo investigativo e, por outro, justifica a pertinência do mesmo. O meu conhecimento empírico, assim como o de outros profissionais, contribuiu para a construção das reflexões sobre a área de pesquisa, levando em consideração minha atuação desde 2011 e, especificamente, aos estudos sobre o *Jazz Funk* a partir de 2015. De 2011 até os dias de hoje, participei de diversos cursos de capacitação da cultura urbana e de *Jazz Funk*. Além disso, através de contatos, trocas com grupos de dança, participação em competições, rodas de conversa, *workshops* (como ministrante e aluno), dentre outras experiências artísticas, pude ampliar conhecimentos e perspectivas de formação e profissionais na área.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Tratou-se de uma investigação qualitativa de caráter exploratório e descritivo que se utilizou da estratégia de análise interpretativa por triangulação, levando-se em consideração também o conhecimento empírico do pesquisador (Gomes, 2004, 2010). Os dados foram organizados e analisados por triangulação (Denzin, 1989 *apud* Duarte, 2009), a partir da interconexão de informações, tendo como eixo de referência as conceituações de *performance*, dança teatral e mercado de trabalho. A aplicação dos instrumentos implicou: entrevistas semi-estruturadas; pesquisa bibliográfica e documental; pesquisa em acervos digitais. Foram entrevistados os dançarinos e coreógrafos Jo Cardoso⁴ e Marcos Guilherme⁵, ambos atuantes no mercado de trabalho da dança⁶, através de perguntas de cunho investigativo. A escolha dos entrevistados, para além do reconhecimento e contribuição na construção de conhecimentos do autor, partiu do interesse em conhecer diferentes visões de mercado de trabalho, visto que, respectivamente, os entrevistados atuam, principalmente, em São Paulo e Juiz de Fora.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

3.1 Cultura *Pop*: a música da dança ou a dança da música?

Fidelis (2021), ao se referir a história da Cultura *Pop*, referencia dois artistas de destaque no início do movimento: Michael Jackson⁷ e Madonna⁸. O autor destaca que estes dois iniciaram suas carreiras antes do advento das mídias sociais. Michael Jackson, considerado o Rei do *pop*, iniciou sua carreira com seus irmãos nos anos 1960 no grupo “*The Jackson Five*”⁹, enquanto Madonna, compôs o universo *pop* a partir dos anos 1980. Segundo Fidelis (2021), ambos se situam em uma época em que processos criativos eram produto da

⁴ Jo Cardoso (Jonatas dos Santos Cardoso) é diretor e coreógrafo das Sashas Brasil e The Zone Legacy, além de bailarino com 22 anos de experiência. Estudou em renomadas escolas de dança e teatro musical, tanto no Brasil quanto no exterior e seus estudos são voltados para *Jazz Dance*, Dança Contemporânea e *Hip-Hop*. Atualmente, Jo integra, como bailarino, a equipe da artista *pop* brasileira Pabllo Vittar.

⁵ Marcos Guilherme (Marcos Guilherme de Almeida Santos Matos) é dançarino, *performer* e coreógrafo de Juiz de Fora/MG, destaca-se como membro do *Remiwl Street Crew* e co-fundador do coletivo *ÊVEM House*. Com uma carreira sólida, já atuou como professor de danças urbanas em estúdios renomados, colaborou com figuras destacadas da dança brasileira e trabalhou com artistas como Majur e Pabllo Vittar. Integrante ativo do coletivo LGBTQIA+ *Kiki House Of Império*, Marcos se dedica ao *Jazz Funk*, *Voguing Performance* e à disseminação das culturas *Club Dancers*, *House* e *Waacking*. Atualmente, é membro e coreógrafo do balé da cantora Majur, coreógrafo da cantora Paige, e participa ativamente de eventos e *workshops* de dança pelo Brasil.

⁶ As entrevistas, realizadas através da plataforma Google Meet, foram cedidas pelos artistas, que assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

⁷ Matéria completa em: <https://thejacksons.live/michael-jackson/>

⁸ Matéria completa em: <https://www.britannica.com/biography/Madonna-American-singer-and-actress>

⁹ Matéria completa em: <https://www.britannica.com/topic/the-jackson-five>

busca por referências no passado e no “presente”, as quais exigiam, por exemplo, mais recursos, embora o acesso midiático fosse precário se comparado aos dias de hoje.

A autora atribui às mídias de divulgação e ao fácil acesso, a grande capacidade de reprodução e ao volume continuado de produtos vinculados à Cultura *Pop*, justamente por ser popular e possuir uma característica de padrão massificado de consumo (Fiske, 1989). Em contrapartida, ressalta que, segundo Oliver (2011), “[...] os produtos de arte da Cultura *Pop* foram criados como uma oposição à “alta arte” e como uma forma de produzir lucro financeiro pela alta capacidade de reprodutibilidade e massificação da produção” (Fidelis, 2021, p. 1678).

Sobre o conceito da palavra “popular” na língua portuguesa, Mendes (2022) destaca que o termo pode ser entendido como pertencente à “cultura popular”, que se relaciona aos aspectos folclóricos e, por outro lado, a palavra também carrega consigo o sentido de “popular midiático”, devido a sua inserção no mercado de bens culturais, tais como sua reprodução massiva, que se insere na cultura *pop* estrangeira. Percebe-se que, atualmente no Brasil, o cenário da música *pop* é composto por artistas como Anitta, Pabllo Vittar, Ludmilla, Luisa Sonza¹⁰, entre outros, e destaca que nem sempre ocorreu deste modo:

[...] a partir da década de 1990, gêneros musicais brasileiros, de origem popular (axé music, sertanejo, pagode romântico, forró eletrônico, funk carioca, samba, brega), também passaram a ser comercializados por grandes gravadoras, o que colocou os artistas destes gêneros em um mesmo cenário de música *pop* onde já estavam os gêneros de origem estrangeira (rock, *pop*, reggae, rap, música eletrônica), circulando em rádios, programas de TV’s, jornais, revistas e, a partir dos anos 2000, também na internet, tornando o cenário *pop* brasileiro mais plural em termos de expressões musicais (Mendes, 2022, p. 9).

Para Rosa (2004 *apud* Mendes, 2022), a música *pop* chega ao Brasil na década de 1950 através do rock que fazia sucesso nas rádios naquela época. Considera-se Elvis Presley como a principal influência no estilo musical, despertando interesse entre os jovens, principalmente os de classe média, uma vez que esses possuíam melhores condições financeiras, portanto, mais acesso aos veículos de comunicação onde tal música estadunidense circulava. Em 1960, segundo Mendes (2022), surge o primeiro grande *popstar* brasileiro, Roberto Carlos, cantor e compositor, que fez parte do movimento Jovem Guarda¹¹, tendo participado, na ocasião, do programa da TV Record¹² de mesmo nome. Segundo Barbo (2004), também pode se

¹⁰ Informações encontradas no site “Deezer The Backstage” através do link: <https://thebackstage-deezer.com/br/musica/pop-brasileiro/>

¹¹ Jovem Guarda foi um movimento cultural brasileiro que surgiu na década de 1960, sendo liderado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, artistas que estavam em ascensão no cenário musical do país. O movimento foi inspirado no *rock-and-roll* e no *soul*, em nomes como Elvis Presley e os Beatles. Matéria completa em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/jovem-guarda.htm>

¹² Rede de televisão comercial aberta brasileira.

considerar como estrelas da música *pop* brasileira os irmãos Tony e Celly Campello, devido ao fato de terem vendido mais de 150 mil cópias de disco, número expressivo para a indústria fonográfica da época.

3.2 *Jazz Funk*: origem e delimitações

Imerso na Cultura *Pop*, pensado para os palcos e shows musicais, muito presente em videoclipes de artistas *pop* internacionais e nacionais, o estilo de dança *Jazz Funk* tem forte influência no *mainstream* – conceito que se refere a uma tendência ou moda predominante, popularmente visto e comercializado em abundância, além da relação de oferta e procura pela classe artística. Para Martel (2012, p. 11), o termo se caracteriza por ser “a produção de bens culturais criados sob a égide do capitalismo tardio e cognitivo que ocupa lugar de destaque dentro dos circuitos de consumo midiático”. Conteúdos considerados *mainstream* são geralmente comerciais e recebem ampla divulgação por parte dos meios de comunicação como a TV, o cinema, além das possibilidades provenientes do universo das redes e plataformas digitais, tais como recursos imagéticos (Filho; Júnior. 2006).

Para o entrevistado Cardoso (2024), quando se fala em *Jazz Funk*, não necessariamente estamos nos referindo a movimentações específicas ou passos codificados. Frases como: “esse é um movimento de *Jazz Funk*”, por exemplo, talvez não seja a mais adequada, pois, de acordo com o entrevistado, nós temos muitas variáveis de *Jazz Funk*. Segundo ele, este estilo de dança tem ligação com alguns aspectos que são essenciais para que ele ocorra, como por exemplo: ser estético; ter um olhar voltado para o viés artístico e não somente técnico; a sua relação com o *mainstream* e ser vendável. Já para o entrevistado Matos (2024), o *Jazz Funk* é uma linguagem e que, por não possuir, historicamente, elementos suficientes para o seu entendimento enquanto cultura, é possível que se construa uma nova cultura, justamente por ser um acontecimento que se efetiva a partir de relações entre fontes artísticas diversas, modalidades de dança e propósitos únicos.

É comum a dualidade entre estilos de dança para que se defina o *Jazz Funk*, como se fossem duas porções que, juntas, se completam. Matos (2024) fala que, dentre as possíveis combinações, entende-se que a dança analisada consiste em cinquenta por cento de cada estilo citado, porém, essa estrutura pode ser reelaborada de tal maneira que seja noventa e dez por cento, ou oitenta e vinte, por exemplo.

Segundo Cardoso (2024):

Não existe uma definição, e eu acho que uma das partes mais legais dessa dança é não ter uma definição. É você conseguir permear pelos movimentos, e pela forma

como você se identifica com essa dança, mas colocada em cima de um palco, na frente de uma câmera.

Conforme consta no site *Requebra Espaço de Danças*¹³, para Castro (2021), o *Jazz Funk* resulta da hibridação de técnicas e estética das danças *Jazz* e Urbanas, têm um caráter performático e comercial, valoriza a presença cênica, utiliza-se da sensualidade, virtuosismo, delicadeza e energia dos movimentos de *Jazz Dance*. E, não diferente, tem em sua base a musicalidade e o dinamismo das Danças Urbanas. Para a autora, o *Jazz Funk* pode até ser considerado um empréstimo da dança *Hip-Hop*, porém não o estilo *Hip-Hop*, justamente, porque seus movimentos fundamentais estão fortemente relacionados às técnicas do *Jazz Dance*. Castro (2021) considera ainda que os dois estilos, o *Jazz Dance* e o *Hip-Hop* tem algumas características em comum, como a variedade de dinâmicas de musicalidade e de movimento, bem como ampla variedade de coordenações motoras e agilidade corporal.

Matos (2024) fala que, diferentemente de outros estilos de dança da cultura urbana, como o *Hip-Hop* e *Breaking*, por exemplo, sobre os quais sabe-se do surgimento, origem e modos de disseminação, a dança *Jazz Funk*, ainda requer estudos para a construção de sua história. Segundo o entrevistado, o estilo é uma proposta, que mistura técnicas das danças urbanas e das *funk styles*¹⁴.

Em relatos de entrevistas cedidas à Flávia Galdino de Moraes¹⁵, a artista Fernanda Fiuza, ao também entender o *Jazz Funk* como “proposta” dançante e não necessariamente uma dança, fala que para ser dança precisa ter elementos muito fundamentais e que, por assim dizer, “incorpora uma variedade de padrões de movimento que pode mudar dependendo do contexto, caracterizando-o como uma proposta rica em possibilidades e não limitada por definições rígidas” (Moraes. et al. 2024). Devido ao contato com Sheryl Murakami¹⁶, Fiuza reconheceu elementos do *Jazz Dance*, *Hip-Hop* e teatro musical no estilo *Jazz Funk*, o que a fez perceber que o estilo poderia englobar uma vasta gama de movimentos, assim como expressões (Moraes. et al. 2024).

Para Lemos (2018, p. 2), o *Jazz Dance*, assim como para este estudo o *Hip-Hop*, tem em sua origem forte influência das danças das matrizes africanas, nesse sentido fica fácil

¹³ Matéria completa em: <https://requebra.com.br/blog-post/novidade-jazz-funk-2/>

¹⁴ O termo criado por Popin Pete, integrante do grupo *Electric Boogaloos*, é usado para designar as danças de rua que surgiram e se desenvolveram na costa oeste americana, especialmente durante o período de popularização do *funk*, com ênfase na expressão corporal e presença vindos do *Jazz Dance*.

¹⁵ Discente do curso de Licenciatura em Dança (UFG). Participa de Projetos de Extensão e Pesquisa voltados para o estudo e prática do *Jazz Funk*, explorando suas possíveis metodologias, histórias e possibilidades.

¹⁶ Matéria completa em: <https://broadwaydancecenter.com/faculty/sheryl-murakami>

compreender certas semelhanças entre os estilos, portanto, o potencial de hibridação entre eles:

Quando falamos em Dança *Jazz* ou *Jazz Dance*, é precioso pensar que estas danças são resultado de uma fusão de relações que prosperaram nos territórios americanos a partir do século XVIII. Suas raízes estão, obviamente, na cultura negra e suas características mais marcantes e visíveis nas danças africanas, nas quais a manifestação não era apenas um espetáculo, mas sim uma forma de comunicação, uma forma de expressão para além do representativo, esta dança servia também para afirmar algo.

Devido à nomenclatura, é natural que o *Jazz Funk* seja confundido com a dança *Jazz*, que na verdade é considerada como referência para a primeira. Além disso, a palavra “*funk*” pode ser vista como um estilo de música ou dança típica do Brasil, como por exemplo, o funk carioca¹⁷. A estreita relação da música com os estilos de Danças Urbanas tem relação direta com o período em que a imigração estadunidense levou a população negra do sul para o centro do país, resultando na evolução da *Black Music*¹⁸, que carrega consigo o ritmo *Blue*, um dos agentes provocadores do surgimento do estilo musical *Funk*.

Para Herschmann (2000, p. 19):

O termo *funk*, ou melhor *Funky*, surge na virada da década de 60 para a de 70 e passa, de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de orgulho negro. Na realidade, com a intensa presença do *soul* no mercado, alguns músicos mais engajados da época passaram a encarar o *funky* como uma vertente da música negra ainda capaz de produzir uma música, digamos, revolucionária.

De acordo com Medeiros (2006), o nascimento do gênero musical em questão é oficialmente marcado por meio de uma intervenção do James Brown¹⁹. Já no Brasil, atuando desde 1977, temos o DJ Marlboro²⁰, que ganhando reconhecimento, lançou em 1989, o seu primeiro disco, “Funk Brasil”, onde continham as primeiras montagens musicais com batidas eletrônicas, provindas de suas experimentações, que tinham como propósito a criação de versões brasileiras do *funk*. O álbum constituiu um marco no processo de consolidação do *funk* brasileiro, uma vez que, a partir de seu lançamento, intensificaram-se as produções nacionais, as quais desempenharam papel fundamental na construção da identidade do gênero e em sua difusão junto ao grande público.

¹⁷ A música *funk* surgiu nos Estados Unidos, descendente do *soul*, do *rhythm & blues* e do *jazz*, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, sendo um símbolo artístico do movimento negro.

¹⁸ *Black Music* é um termo que se refere a diversos gêneros musicais que surgiram ou foram influenciados pela cultura afro-americana. Entre os principais gêneros estão: *Blues*, *Jazz*, *Soul*, *Funk*, *R&B (Rhythm and Blues)*, *Hip-Hop*, *Reggae* e *Disco*.

¹⁹ James Brown é reconhecido como inventor e disseminador do *funk* (Torres, 2015), principalmente pela sua genial mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3. Além disso, Brown carrega consigo a expressão *godfather of soul*, que no inglês tem o significado de padrinho do *soul*.

²⁰ DJ Marlboro (Fernando Luís Mattos da Matta) é considerado um dos principais responsáveis por fazer com que o gênero *funk* se tornasse popular no contexto brasileiro.

A Cultura *Hip-Hop* começa a ganhar forma a partir do momento em que grandes líderes afro-americanos como Martin Luther King e Malcolm X se influenciaram através da música *Funk*, destacando o DJ jamaicano Kool Herc e sua irmã Cindy Campbell que, pelos bairros do Bronx, realizaram a primeira *Block Party*, entendida como “festa de quarteirão” em onze de agosto de 1973, culminando o marco inicial da Cultura *Hip-Hop*. Misturando ritmos como *Reggae*, *Rap*, *Soul*, *Funk* e *Jazz*, Kool Herc ganhou notoriedade por ser o primeiro DJ a mixar desta forma, onde adicionava dois estilos de música ao mesmo tempo, deixando entender que a música não acabaria. Vale destacar outros nomes que têm forte influência no surgimento da Cultura *Hip-Hop*, como Adrika Bambaataa e GrandMaster Flash, ambos DJs que se tornaram adeptos da discotecagem de Kool Herc (Ribeiro; Cardoso, 2011; Torres, 2015).

O termo “Dança de Rua”, para Beltrão (2000), abarca de forma global as ramificações do *Break Dance* e para o autor, vê-la dessa forma não implica no desrespeito aos seus preceitos, ao contrário, implica no reconhecimento de suas ramificações, não isolando-as de suas origens.

É válido pontuar também a existência de questões quanto aos significados e utilização das nomenclaturas “Danças Urbanas” e “Dança de Rua”, ainda que, possam de forma generalista delimitar características e propósitos semelhantes. Aqui consideramos, a partir de conhecimento empírico, que a visão da sociedade sobre elas e a partir das nomenclaturas, têm relação direta com aceitação e projeção social. Em geral, as danças de rua são associadas a contextos populares, de pouco poder aquisitivo e de valor precário enquanto arte, já as danças urbanas, que já trazem no próprio título um termo supostamente mais complexo e elaborado, a um redimensionamento do valor social de uma mesma manifestação, Dança de Rua que se torna Danças Urbanas no senso comum. Como se um mesmo produto com nomes diferentes pudesse ser e ter valor diferente no mercado da cultura e da arte.

Pôde-se constatar durante a pesquisa que a dança *Jazz Funk* também integra o campo da chamada *Commercial Dance*, termo, que no inglês, diz respeito às danças ditas comerciais, que oferecem como produto final movimentações que possuem características únicas, amplamente consumidas pelo público em geral e que constantemente são utilizadas nos veículos de comunicação, em sua maioria, aos que dizem respeito ao ambiente do entretenimento, musical e televisivo.

3.3 *Performance* e Dança Teatral

O propósito da Dança Teatral é justamente a construção de uma *performance*, executada por um grupo de intérpretes, na intenção de ser vista por outras pessoas (Fazenda, 2007). Neste caso, baseando-se no conhecimento empírico, a pesquisadora portuguesa traz a *performance* como uma ação, uma obra elaborada com a finalidade de ser apresentada para um determinado público. Adiante veremos outras conceituações que podem ser atribuídas à palavra “*performance*” de acordo com o contexto explorado.

Fazenda (2007), pontua que o lugar onde a Dança Teatral ocorre, seja em teatro, ginásio ou na rua, é resultante da moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza. Compreende-se então, que um aspecto primordial para a definição de uma dança como “teatral” seria a combinação entre o artista, aquele que executa, e o público, que recebe a obra no lugar de espectador. A autora ainda destaca que “o material essencial da dança é o movimento no tempo e no espaço. O movimento é realizado de acordo com determinadas convenções definidas e reconhecidas por um grupo” (Fazenda, 2007, p. 47).

Partindo deste pensamento, sobre o que seria Dança Teatral, entende-se que, talvez, a dança *Jazz Funk* possa se enquadrar também nesta modalidade, visto que a execução em grupo, diversidade de locais para que a mesma ocorra e principalmente o fato de ela ser uma dança focada na exposição ao outro, são características presentes no estilo, assim como na Dança Teatral.

Para elucidar o conceito de *performance* trazido por Fazenda (2007), é essencial que antes se observe as falas do pesquisador e *performer* Renato Cohen (2002), que traz o tema da seguinte forma: “a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (Cohen, 2002, p. 28). Em seu estudo, Cohen (2002) aborda que o fazer performativo se encaixa na ideia de acontecimento, onde é preciso estar acontecendo algo naquele instante em função do tempo. Neste entendimento, a relação espaço-tempo é primordial para que se considere como *performance* um determinado ato artístico.

Algumas características são essenciais quando se fala de *performance*, levando em consideração que esta se relaciona com o receptor – público que assiste. É comum que haja interação entre quem faz arte e quem a consome e, devida a esta colocação, possivelmente haverá modificações no espectador, germinadas pelo *performer*²¹. Sendo assim, “a

²¹ Artista que se apresenta em frente a uma audiência, utilizando várias formas de expressão artística para entreter, comunicar ou provocar uma reação.

apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (Cohen, 2002, p. 45). Em especial, por se utilizar de elementos incomuns, lógicas cênicas inimagináveis, quase sempre uma estética que não se sustenta no imaginário, no senso comum de beleza.

Bastos (2000), evidencia que as reflexões sobre o belo, desde os escritos clássicos de Platão e Aristóteles até a introdução do termo “estética” por Alexander Baumgarten no século XVIII, delinearam um percurso filosófico complexo, no qual o conceito se desdobrou em múltiplas interpretações e aplicações. Originalmente vinculado à percepção sensível e ao juízo do gosto, o termo atravessou as eras, sendo reinterpretado à luz de diferentes paradigmas. Como ocorre com muitas noções filosóficas que ganham circulação no senso comum, “estética” foi incorporada de maneira ampla e, por vezes, imprecisa, tornando-se um vocábulo que hoje se aplica a quase tudo.

Por outro lado, no campo da filosofia, a estética é frequentemente compreendida como a disciplina que investiga a arte, o belo, as sensações e emoções (Townsend, 1997). Quando esse conceito é transposto para o universo da dança, amplia-se significativamente, passando a abarcar não apenas os elementos formais e técnicos do movimento, mas também os modos sensíveis de sentir, reagir e experienciar o corpo em cena. Nesse contexto, não se limita a uma configuração visual agradável, mas emerge como vivência expressiva, onde gesto, intenção e presença convergem. Na dança se apresenta como campo fluido, aberto a múltiplas leituras. É nesse lugar que a perspectiva de Poe (2008) se insere com precisão, ao compreender a estética como uma possibilidade sensível, dimensão onde emoção, intuição e imaginação se corporificam no ato dançado, transcendendo os limites da razão e da forma convencionada.

Segundo Matos (2024), é preciso um cuidado especial para não enquadrarmos a conceituação de *performance* a termos genéricos. Para isso, ele utiliza a expressão “caricature”, que, em suas palavras, pode nos trazer um falso entendimento do que é ser performático, comumente confundido com possíveis exageros na expressividade e gestualidades. Um acontecimento que afeta a estética dos trabalhos, portanto, os efeitos do mesmo sobre o público. Matos (2024) cita o bailarino Pedro Reis²² como exemplo de performatividade sem exageros, onde a sua postura performática é inegável, repleta de movimentações acentuadas, técnicas e artísticas, ao mesmo tempo que se desfaz do uso de

²² Pedro Reis é professor, dançarino e coreógrafo, atuante em São Paulo/Brasil. Nos últimos anos o seu trabalho tem sido reconhecido mundo afora, e com frequência ministra *trainings* e *workshops* em vários países da Europa e América Latina.

elementos caricatos. Do mesmo modo, cita a artista Fernanda Fiuza, que trabalha a performance com fortes aspectos da teatralidade, contando uma história enquanto dança. Matos (2024, grifo próprio) entende “o lugar de *performance* sendo sobre dar o [...] máximo para a proposta que está sendo pedida naquele momento. O lado performático está todo ligado na proposta [...]”.

O *Jazz Funk*, por sua vez, não necessariamente se encaixa por completo na conceituação de *performance* trazida por Cohen (2002), pois o termo, no sentido de acontecimento, diverge da ligação, empiricamente empregada à dança *Jazz Funk*. Porém, algumas características se fazem presentes no estilo de dança, como por exemplo: o impressionismo, no sentido de chocar quem assiste; O uso do corpo enquanto matéria, onde este se torna essencial e o espetacular, que exhibe um resultado visual causador de impacto.

3.4 Mercado de Trabalho da Dança

A dança, enquanto expressão artística e prática profissional, manifesta-se por meio de múltiplas vertentes, cada qual atravessada por contextos, estéticas e formas distintas de inserção econômica. Nesse cenário, torna-se fundamental compreender que as possibilidades de atuação profissional no universo da dança são diversas e, portanto, diversas são as lógicas sob as quais operam.

Nesse sentido, Fidelis (2021, p. 1685) ao fazer referência a possíveis contextos profissionais, a partir do universo da Cultura *Pop*, cita a artista Beyoncé, em cena há mais de duas décadas, como quem “[...] detém um capital simbólico, mercadológico, financeiro e cultural de proporções únicas”. Sobre o capital simbólico, a autora se baseia em perspectivas de Manley (2018), fundamentadas nas ideias de Pierre Bourdieu, sobre o mercado cultural e a produção de arte em massa. Perspectiva que reconhece haver muitos tipos de capital na economia cultural, dentre os quais riqueza material e capital simbólico, que implicam, por exemplo, prestígio, virtuosismo, poder, popularidade entre outros. Manley, destaca que Bourdieu denomina de “agentes” os artistas individuais e que o sociólogo os localiza em dois campos de prática: “campo da produção restrita”, que abrange obras significativas ou bens simbólicos, estas consumidas, em especial, por um público seletivo (artistas, críticos, intelectuais) e por outro, o “campo da produção cultural em larga escala” direcionado ao consumo maximizado (Manley, 2018).

Fidelis (2021) faz ainda um paralelo entre os dois campos de práticas identificados pelo sociólogo Bourdieu, e traz como exemplo as produções da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaker. Segundo a autora, os trabalhos de Anne pertencem ao “campo da produção

restrita”, uma vez que tem como objetivo a apreciação artística e reflexões sobre a temática a partir da fruição e, já como “campo da produção cultural em larga escala”, aponta a cantora e coreógrafa Beyoncé, nas quais as criações são produzidas para consumo em massa, como os modelos ditados e incentivados na Cultura *Pop*.

Na lista da Forbes²³, outros artistas da Cultura *Pop* estão ao lado de Beyoncé como, por exemplo, Lady Gaga e Katy Perry, e todos se encaixam neste modo de produzir, com o objetivo de atingir milhares de espectadores. Muito provavelmente produzem por meio de modelos infalíveis, modelos economicamente viáveis, monitorados por profissionais, testados e cristalizados na e pela Cultura *Pop*. Muitas dessas obras envolvem cenários extravagantes, músicas remixadas e sequências coreográficas impactantes, que exigem treino e prática, em sua produção profissional, mas, são coreograficamente acessíveis para serem executadas, disseminadas e reproduzidas por qualquer pessoa e grupos dentro dos contextos e espaços da Cultura *Pop*, como os clubes de dança, boates, festas e mais recentemente, telas (Fidelis, 2021).

A autora comenta:

A venda continua sendo um dos pilares motivadores, porém outros marcadores em destaque, como visibilidade midiática, são tão importantes como o lucro. Além da capacidade de criação ser consumida por um grande número de consumidores, é necessário que o processo de criação aconteça com mais frequência do que em outras modalidades de produção, o que imprime um fluxo constante de massificação (Fidelis, 2021, p. 1678 e 1679).

Brum (2010) destaca que a chamada *economia da cultura* tem se consolidado, nas últimas décadas, como um campo estratégico de análise e investimento, não apenas para os setores tradicionalmente vinculados à produção artística, mas também para áreas econômicas e políticas que reconhecem seu potencial como vetor de desenvolvimento social e financeiro. O autor complementa que, de acordo com estimativas do Banco Mundial²⁴, as atividades culturais constituem um dos segmentos mais dinâmicos da economia global, exercendo impactos significativos sobre a geração de renda, a criação de postos de trabalho e a valorização do capital humano. Em muitos contextos, superam inclusive setores econômicos considerados mais tradicionais, tanto em crescimento quanto em empregabilidade e remuneração (Brum, 2010). Comenta ainda que “a cultura é também sinônimo de resistência política” e para a inserção em determinados ambientes profissionais, sugere-se antes, entender as questões que contornam a profissão do artista da dança. Para o autor:

²³ Fundada em 1917 pelo jornalista escocês C. B. Forbes, a revista Forbes é uma publicação estadunidense cujo foco central é a publicação de conteúdo relacionada ao mundo dos negócios e economia, se destacando nas áreas de finanças, empreendedorismo, inovação, indústria, tecnologia, liderança e marketing.

²⁴ Matéria disponível em: <https://www.worldbank.org/ext/en/who-we-are>

[...] Além da evidente necessidade de avanços na formulação da legislação e de tributos específicos para a área, outra questão perpassa quase todos os debates da classe: a carência de um mapeamento não somente dos profissionais, mas também do público e de todos os equipamentos disponíveis. Essa é, talvez, uma das ações mais urgentes e importantes para a dança em todo país. É preciso saber quem somos, o que fazemos, onde fazemos, como fazemos e, sobretudo, para quem fazemos (Brum, 2010, p. 204).

A perspectiva de Brum (2010), ganha especial relevância quando se observa o mercado de trabalho, particularmente no campo das danças comerciais, como o *Jazz Funk*. Cardoso (2024) considera que “*Jazz Funk* é uma dança vendável, é uma dança que as pessoas gostam de assistir, se identificam, tá no mundo *pop*. *Jazz Funk* é *pop*, é popular”. Não diferente, Matos (2024), considera que a proposta *Jazz Funk* está inevitavelmente imersa no contexto mercadológico, e dá exemplos – voltados a aspectos do universo *mainstream* – dos shows de artistas da música *pop* brasileira, como Marina Sena²⁵, Majur²⁶ e Pedro Sampaio²⁷, que se utilizam em seus trabalhos desse gênero artístico.

Nesse sentido, pode-se considerar que, inserido nesse ecossistema criativo, o *Jazz Funk* opera na intersecção entre arte, entretenimento e indústria, respondendo diretamente às demandas de um mercado que valoriza bens culturais pautados por inovação, performance e apelo midiático.

Em shows de artistas da música, por exemplo – fazendo um recorte para o estilo musical *Pop*, onde se encontra uma maior concentração de dançarinos de *Jazz Funk* – percebe-se que diretores e produtores recorrem à dança para integrar os seus shows musicais. Para Cardoso (2024), compor *Jazz Funk* requer um olhar atento a todos os aspectos que são exigidos em uma montagem em dança e ainda uma análise de como ficaria o trabalho para grandes públicos, como seria, por exemplo “num estádio [...]?” Como, e se vai afetar o espectador, o contratante e a indústria do entretenimento?

Como linguagem coreográfica fortemente ancorada na expressividade, na estilização e na estética *pop* contemporânea, o *Jazz Funk* se insere com vigor na chamada “economia do conhecimento” (Brum, 2010), na qual os ativos, como criatividade, propriedade intelectual e identidade estética, tornam-se os principais elementos de valorização econômica e disputas simbólicas. Compreender a inserção dessa vertente da dança no mercado brasileiro exige não apenas uma análise artística, pois requer uma leitura atenta e interconexa de trabalho, visibilidade e circulação no contexto das indústrias culturais. Porém, se desfazendo de possíveis conclusões ilusórias, para Cardoso (2024), “não é que o *Jazz Funk* esteja inserido no

²⁵ <https://areademulher.r7.com/biografias/marina-sena-biografia/>

²⁶ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Majur#Biografia>

²⁷ <https://vidaeobra.de/pedro-sampaio/>

mercado, o *Jazz Funk* é caracterizado por ser mercado. Dentro deste mundo artístico e performático, implica, por exemplo, dançar com artista (cantor), estar num ballet (de cantores), fazer direção de movimento de um videoclipe ou estar inserido dentro de uma publicidade”.

Dentre as variadas possibilidades de legitimação do artista enquanto profissional, as instituições de ensino superior vem promovendo a formação e reafirmando, para considerável parcela de atuantes da área, a dança como área de conhecimento. A socióloga italiana Magali Sarfatti Larson (1977), considera que em um cenário cujo diferentes profissões compartilham um traço estrutural comum: inserção e conformação dentro de um contexto sociopolítico e econômico regido pelas lógicas do sistema capitalista, os certificados acadêmicos passam a desempenhar um papel importante na distinção entre os profissionais, funcionando como marcadores de legitimidade e pertencimento institucional.

A burocracia, compreendida tanto pelos diplomas emitidos por instituições de ensino superior quanto pelos mecanismos de regulamentação profissional, emerge, assim, como um dispositivo social estratégico. Trata-se de um recurso simbólico e prático que atua na proteção de espaços profissionais, na delimitação de nichos específicos dentro do mercado de trabalho e na manutenção de certos lugares de poder social (Brum, 2010).

Nesse contexto das credenciais acadêmicas como mecanismos de legitimação profissional, é pertinente destacar a existência do curso de formação superior “*Bachelor of Arts with Honours in Commercial Dance*”, oferecido pelo *Institute of the Arts*, que ocorre na cidade de Barcelona (Espanha), em parceria com a *Liverpool John Moores University*²⁸. Com duração de três anos e aulas presenciais, a finalização do curso oferece para aqueles que o concluir, o título de Bacharel em Artes com especialização em Dança Comercial²⁹.

A graduação em *Commercial Dance* na instituição objetiva capacitar os seus graduados em habilidades criativas e técnicas, com o fim de torná-los profissionais e de que, como tais, alcancem a permanência no mercado de trabalho das artes cênicas. Segundo o site, oportuniza ainda a possibilidade de compreensão de conceitos, ideias e influências culturais que impactam e sustentam a indústria da dança comercial. Tal perspectiva implica na interconexão de conhecimentos das ciências sociais, políticas e culturais da dança e do seu papel no desenvolvimento humano. Incentiva ainda seus formandos ao empreendedorismo

²⁸ COURSE Catalogue. *Liverpool John Moores University*, 2024. [S.l.]. Disponível em: <https://coursecatalogue.ljmu.ac.uk/programme/2023/35926>. Acesso em: 13 dez. 2024.

²⁹ COMMERCIAL Dance Degree. *Institute of the Arts - Barcelona*, 2024. [S.l.]. Disponível em: <https://www.iabarcelona.com/dance/ba-hons-commercial/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

profissional e a busca por capacitação em pós-graduação com vistas ao desenvolvimento do nível intelectual, analítico, auto-reflexivo e interpessoal.

Segundo Navarro (2020), no que tange ao campo da Dança, especialmente ao se observar a linguagem do *Jazz Funk* sob a ótica da sociologia das profissões, dois aspectos se mostram particularmente relevantes: a formação (compreendida também como um processo atravessado por burocracias que validam credenciais profissionais) e a apropriação de saberes específicos que configuram o domínio técnico e expressivo de cada área. No entanto, ao contrário de outras profissões cuja formação está intrinsecamente ligada ao ensino superior, a formação do artista da dança dá-se de maneira híbrida. Conforme apontam Cocco (2017) e Soter (2016), o aprendizado na dança frequentemente emerge em espaços não formais: estúdios independentes, oficinas livres, academias e vivências performativas que extrapolam os currículos tradicionais.

No caso do *Jazz Funk*, essa característica pode se apresentar ainda mais acentuada, pois se trata de uma linguagem que nasce da fusão entre danças urbanas, referências *pop* e teatralidade performática (Cardoso, 2024). Entende-se, portanto, que a prática formativa da área estudada não está diretamente ligada a vias institucionais, mas se constrói por meio da escuta sensível do corpo, da vivência com coreógrafos atuantes no mercado e da experiência direta com o cenário comercial e midiático. Assim, o corpo que dança *Jazz Funk* é, ao mesmo tempo, obra e arquivo: ele carrega saberes que escapam à formalização tradicional, mas que, ainda assim, produzem excelência técnica e potência artística, desafiando os modelos convencionais de validação profissional.

Compreender o funcionamento do mercado de trabalho da dança requer não apenas o mapeamento de suas estruturas e conhecimento sobre estratégias de produção, implica, também, a realização de análises críticas sobre os modos de se produzir artisticamente, perspectivas de inserção social e econômica de profissionais da área.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Possibilidades norteadoras para o entendimento de *Jazz Funk*

A diversidade de experiências no campo da dança – seja por meio do estudo de diferentes técnicas corporais, seja pela fruição de obras que dialogam ou contrastam com sua própria linguagem – contribui para a ampliação da sensibilidade estética e para o refinamento do olhar artístico, capacitando o criador a perceber com maior clareza e senso crítico as demandas de sua área de atuação (Matos, 2024). Levando-se em consideração que tais

vivências podem impulsionar avanços técnicos significativos, evidenciando-se na evolução concreta e qualificada do corpo em movimento.

Através da interconexão de ideias dos entrevistados, conteúdos visitados em acervos físicos e digitais e do conhecimento empírico do pesquisador foi possível reconhecer a existência de movimentos de diferentes modalidades de dança em coreografias de *Jazz Funk*, mesmo que, vez ou outra, alguns estilos se sobressaíam. Habitualmente, o processo de criação de uma sequência coreográfica no estilo leva em consideração às vivências do artista que a dançará, ou seja, são as experiências anteriormente adquiridas, ensinamentos, participações em aulas e apresentações que irão nortear as gestualidades que comporão a estética do trabalho, do produto final.

A dimensão mais intrinsecamente artística da dança, aquela que não busca agradar ou validar-se segundo expectativas externas, é essencial para o entendimento do que se busca no *Jazz Funk*. Conforme argumenta Cardoso (2024), sem essa pulsão artística, esse impulso genuíno de expressar a própria essência por meio do movimento, livre de estereótipos e representações impostas, não há, de fato, *Jazz Funk*. A técnica, por mais refinada que seja, a perna estendida, a ponta impecável, os múltiplos giros no ar, por si só, não sustenta a autenticidade do estilo. O que se revela imprescindível, segundo o entrevistado, é a presença de uma arte visceral, originária de um impulso interno, embrionário, não domesticado por julgamentos e insensível a olhares normativos, pois trata-se de uma dança que nasce do íntimo, e que dialoga com a liberdade como princípio estético e político.

Segundo Matos (2024), é notável observar que, ao longo da trajetória de um dançarino, suas vivências formativas como, por exemplo, a participação em aulas de balé clássico ou em outras modalidades de dança, tendem a emergir através dos modos de organização do corpo no espaço e de sua relação com a gravidade. O balé clássico, por exemplo, prioriza a elevação do corpo, portanto, a organização tônica para tal fim poderá emergir na criação de forma autoral, uma vez que cada corpo dispõe de um repertório único, aquele que irá influenciar a estruturação da obra (Godard, 2011). Tal fenômeno não se restringe a um único gênero de dança – diferentes modalidades e experiências afetam o processo criativo. Longe de representar uma limitação, considera-se aqui, que essa confluência de repertórios oportuniza a construção de recursos expressivos.

A originalidade, segundo Matos (2024), ganha forma partindo das influências e vivências do artista, visto que o corpo funciona como um filtro sensível, selecionando, de modo intuitivo e intencional todo o repertório disponível ao seu propósito. Neste processo constitui-se uma espécie de banco de dados, de ferramentas para utilização oportuna. Pode-se

perceber, inclusive, que o estilo *Jazz Funk* varia de acordo com cada profissional, visto que, por exemplo, a Arielle Macedo, coreógrafa da Anitta, tem um tipo de movimentação corporal diferente do realizado por Flávio Verne, atual coreógrafo da Luisa Sonza ou da coreógrafa Jessi Muller, que atualmente assina os trabalhos da Pablla Vittar. Tal situação é recorrente dentro do universo da dança e colabora na diversificação do estilo estudado. O entrevistado complementa que é essencial para o intérprete fazer aulas com diferentes profissionais, além, é claro, da busca por experiências, que pode se dar através da prática de inserção no mercado de trabalho *mainstream*, comercial.

Para Matos (2024), o *Jazz Funk* transcende os limites de uma coreografia altamente expressiva realizada dentro de uma sala de aula, estúdio, videoclipe ou show musical. Cardoso (2024) acrescenta que, para que uma criação em dança seja verdadeiramente reconhecida como *Jazz Funk*, não é suficiente reunir, de maneira aleatória ou desarticulada, elementos provenientes de distintas modalidades de dança, sem que haja contexto ou propósito claramente estabelecido. A junção das movimentações oriundas de outras danças, como o *Hip-Hop*, *Jazz Dance*, *Waacking*, entre outros, poderá ser considerada *Jazz Funk* quando, intencionalmente, for concebida para ocupar espaços específicos de execução, como um palco, ou elaborada para um videoclipe musical, de frente para uma câmera, por exemplo (Cardoso, 2024). São tais aspectos que, relacionados com os anteriormente citados (relação com o *mainstream*, performatividade/espetacularidade, ser vendável, estético, entre outros), estruturam a concepção do *Jazz Funk*, definindo sua potência através de uma relação única entre corpo, espaço e finalidade expressiva.

Ainda sem repertório próprio de movimentos, de certa forma aqueles considerados codificados, no campo da dança, a criação de coreografias de *Jazz Funk* fundamenta-se, em sua maioria, na utilização de gestualidades de outros gêneros de dança. Cardoso (2024) exemplifica este tipo de acontecimento citando o modo de proceder do estadunidense Davion Coleman³⁰. Conhecido na indústria da dança como Dae Dae, o coreógrafo articula técnica e identidade cultural em suas composições, segundo o entrevistado, incorporando distintas vertentes da dança *Hip-Hop* que, redimensionadas, integram o campo do *Jazz Funk*.

Para o entrevistado é interessante perceber que o produto final das produções do artista não é de fato uma coreografia de *Hip-Hop*, mesmo que durante as aulas dadas se utilize de fundamentos do estilo. Para Cardoso (2024), Dae Dae também traz em seus trabalhos referências da dança afro e da *black music*. Comenta ainda que o trabalho desenvolvido por Dae Dae não estabelece uma conexão direta com performances como as de Britney Spears,

³⁰ Materia disponível em: <https://broadwaydancecenter.com/faculty/dae-dae-coleman>

por exemplo – figura de grande influência no cenário artístico, tanto na música quanto na dança, especialmente no âmbito da dança comercial.

A proposta estética de Dae Dae distancia-se da imagem estereotipada da "menina loira batendo cabelo" (Cardoso, 2024), representação que, por muito tempo, dominou o imaginário brasileiro como uma das poucas referências ao *Jazz Funk*, muito provavelmente, influenciado pela ascensão da dançarina Jojo Gomez³¹ e, associa essa evidência ao fato da artista ter feito parte de um dos primeiros contatos que muitos brasileiros tiveram com o estilo (através da plataforma YouTube®). Pontua ainda que, atualmente, o *Jazz Funk* pode e ocupa esse espaço da espetacularidade, mas está longe de se restringir a ele.

Considerando o exposto, especificamente, sobre o modo de proceder de Dae Dae, segue-se com a indagação: por que classificar essa dança como *Jazz Funk* e não como *Hip-Hop*, visto que estão presentes na sua composição fundamentos, musicalidade e movimentos oriundos do *Hip-Hop*? Cardoso (2024) esclarece que essa distinção se dá em razão da reformulação estética da dança, uma vez que adaptada conforme a intenção performativa do movimento. Trata-se, segundo ele, de compreender o contexto em que a coreografia está inserida, se concebida para o palco, para a câmera, ou para o consumo midiático. Nesse sentido, Cardoso (2024) alega que o *Jazz Funk* assume uma natureza performática, comercial e estrategicamente moldada para ser vendável. Considera ainda que a diferença entre uma dança pautada por estereótipos e outra que segue pelo caminho oposto, reside nos detalhes, muitas vezes sutis, mas profundamente significativos, como um olhar carregado de intenção ou o alongamento deliberado do pescoço, por exemplo. Para ele, cada gesto e forma como o corpo se desloca no espaço, a maneira de ocupar a cena, as expressões faciais cuidadosamente articuladas: tudo compõe o campo que contribui para a plena realização da experiência estética proposta pelo *Jazz Funk*.

O fazer artístico, segundo Cardoso (2024), implica inevitavelmente adentrarmos no campo da *estética*, uma vez que é percebido como aquilo que se apresenta admirável aos olhos de um gosto estruturado em convenções socioculturais.

Para Jimenez (1999), partindo das transformações na arte e na sensibilidade, é necessário interrogar a estética enquanto uma construção teórica datada e situada, o que a difere de um saber eterno e imutável. No âmbito da dança, essa noção estética frequentemente associa uma “suposta” harmonia dos movimentos a certa organização e/ou composição de

³¹ Jojo Gomez é uma dançarina/coreógrafa profissional que mora em Los Angeles. Nascida em Fairview, NJ, ela cresceu em South Hadley, MA, e se mudou para Los Angeles aos 17 anos para seguir carreira na indústria da dança. Trabalhou com grandes artistas do cenário musical internacional como Janet Jackson, Beyoncé, Usher, Justin Bieber, Demi Lovato, Nicki Minaj, Billie Eilish, Pharrell Williams, Janelle Monáe e Cardi B.

gestualidades. Tal perspectiva sugere atenção e cuidados com o fato de poder ser confundida com, exclusivamente, como mera busca pelo belo. Considera-se aqui que a experiência estética na dança ultrapassa o ideal clássico de beleza, visto que provoca, inquieta e rompe com expectativas do senso comum, do público.

Para Cardoso (2024), uma obra coreográfica pode ser profundamente artística e, ao mesmo tempo, carregar um aspecto sombrio, desconcertante, deslocando-se dos padrões tradicionais, assumindo um papel performático, nos termos de Cohen (2002). Mesmo que seja algo torto, contemporâneo, mesmo que seja algo que traga outra proposta, ainda tem que ser estético (Cardoso, 2024). Nesse sentido, considera-se que compor *Jazz Funk* requer intencionalidade, elaboração estética, fluidez, mesmo em criações que subvertem e desafiam perspectivas da espetacularização convencional, atribuída a este gênero de dança.

A fluidez mencionada fundamenta-se na valorização de uma expressividade que transcende a técnica formal, na subjetividade, perspectivas identitárias e performáticas. A estética, nesse sentido, emerge como linguagem viva, onde corpo, intenção e cultura dialogam em cena. Interessa-nos saber como o *Jazz Funk* se insere no mercado de trabalho.

4.2 Profissionalização e aspectos mercadológicos

Integrar o mercado de trabalho da dança, segundo Matos (2024), requer focarmos no que buscamos pois “trabalho tem em todo lugar, mas o que você quer, dentro da profissão de dançarino” – coreografar, ensaiar, produzir, entre outras possibilidades – é o que vai nortear os caminhos a serem percorridos.

Compreender tais aspectos, segundo o autor, fará com que os artistas tenham devida propriedade e um direcionamento com potencial assertivo dentro da profissão, entendendo suas particularidades e necessidades de atuação. Por se tratar de uma profissão que, até o momento, não possui legislação estabelecida, desafios se formam, dificultando o acontecimento pleno da área. Brum (2010) enfatiza a importância de se ter dados específicos para esclarecimento e organização dos âmbitos artísticos da dança:

Faltam dados sobre muitas coisas: número de grupos e companhias e o tipo de dança que realizam; quantidade de academias, escolas e cursos superiores de dança; tamanho de público e o número de estreias; quantidade de sessões por espetáculo estreado; renda e empregos gerados; número de técnicos envolvidos; disponibilidade de pautas em teatros para apresentações de dança; espaço na mídia; publicação de resenhas e críticas; recursos públicos e privados destinados à dança; entre outras (Brum, 2010, p. 204).

As diferentes demandas de trabalho na dança, se tornam ainda mais específicas considerando as diferentes localidades onde se dão. Segundo Matos (2024), existe uma limitação em relação ao ambiente profissional em Juiz de Fora, sua cidade natal. Para ele, dois caminhos se sobressaem: a aplicação de aulas, seja de modo particular ou coletivo, e a atuação como dançarino e/ou coreógrafo para artistas locais da música que, de certa forma, legitimam e sustentam o trabalho do artista da dança. O artista compara o cenário profissional de sua cidade com a de Belo Horizonte e destaca que a capital possui um maior número de profissionais atuantes, o que, consequentemente, segundo ele, afeta o mercado, visto que com maior oferta de profissionais para dar aulas, coreografar, entre outras funções, mais difíceis são as oportunidades de trabalho e valor por hora trabalhada. Quanto aos valores cobrados pelos serviços prestados, Matos (2024) explica que se baseia nos dados fornecidos em sindicatos de dança existentes no Brasil, levando em consideração cada estado. Segundo ele, faz um levantamento para chegar a um valor levando em consideração a situação socioeconômica da localidade em que irá atuar.

Para Cardoso (2024), um dos mercados onde o *Jazz Funk* se insere – além do direcionado ao âmbito do ensino, referente à aulas regulares e *workshops*, por exemplo – é o universo comercial, tais como, participar de campanhas publicitárias, seja coreografando ou atuando como dançarino ou compondo elencos de artistas da música (nos ballets da Pabllo Vittar, Anitta ou Luisa Sonza, por exemplo). Uma realidade que é comumente notada em capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, o que dificilmente ocorre em cidades menores. São inúmeros os fatores que podem influenciar e dificultar a inserção de um artista no ambiente profissional, o que pode gerar desinteresse por parte dos que almejam tal posição. Matos (2024) fala que “é muito difícil você querer viver de *mainstream* em cidades pequenas, mas não é impossível, pois existem artistas na sua cidade que vão potencializar o seu trabalho de alguma forma”.

Em 2023, pude experienciar um recorte mercadológico específico onde estive na Tunísia, país árabe que se situa no norte da África. Especificamente na cidade de Mahdia, fiz parte como coreógrafo e dançarino de um grupo de dança composto por brasileiros onde a nossa atuação se deu por meio do *resort* Royal El Mansour, da rede Iberostar Beachfront Resorts³². A intermediação da relação dos artistas brasileiros com a empresa internacional se deu por meio de uma agência brasileira. Tal experiência me fez perceber o diferente valor que a área da dança recebe fora do Brasil, fato que possivelmente ocorre devido a valorização da

³² Iberostar Beachfront Resorts:

<https://www.iberostar.com/pt/hoteis/mahdia/iberostar-selection-royal-el-mansour/>

moeda de cada país. Não sendo exclusivo do *Jazz Funk*, o mercado internacional pode ser um caminho válido para profissionais da dança, principalmente, aqueles que almejam ter um ganho financeiro considerável comparado aos valores oferecidos em território brasileiro para exercer as mesmas funções e tipo de trabalho.

Trazendo para a minha realidade atual, Viçosa/MG é um local peculiar em relação à Dança, pois oferece dois cursos de graduação na área, bacharelado e licenciatura, e conta com projetos de cunho sociocultural como a "Casa da Cultura" desde 1983 que, segundo Jacinto (2024), foi ampliado e se tornou o "Centro Experimental de Artes" (CEA) atendendo crianças e jovens carentes entre 1994 a 2000. Por fim, no ano 2000 se efetivou como política pública municipal (lei no 1422/2000 - Prefeitura Municipal de Viçosa, 2021).

Na cidade, o mercado de trabalho da dança e, em específico, o do *Jazz Funk* se encontra em construção, onde o estilo vem ganhando espaço. Pela primeira vez, em 2022, a cidade teve uma turma de aulas regulares de *Jazz Funk*, o que permitiu que parte da população viçosense tomasse conhecimento da existência do estilo. As aulas, naquele momento, ministradas por mim, eram gratuitas, oferecidas para alunos a partir dos 16 anos de idade. Estas aconteciam duas vezes por semana, com duração de uma hora, na sede da Escola Núcleo de Arte e Dança, através do projeto CEA. As práticas objetivaram a construção de habilidades fundamentadas em diferentes estilos de danças urbanas, com vistas ao desenvolvimento das gestualidades características do *Jazz Funk*, para além de promover trabalho em grupo, noções de espacialidade, comportamentos artísticos essenciais para a cena, além de realizar apresentações na cidade.

As organizações/coletivos de dança também são estratégias de formação e atuação no mercado de trabalho ou a genuína busca pelo conhecimento da área, que, por sua finalidade, criam uma ambiência potente de formação em seus próprios encontros e ensaios. E, ainda, apesar de não tão frequente, o acesso pode se dar através do oferecimento de aulas particulares, quando quem busca constrói sua formação e quem ministra recebe por seu trabalho. Compõem ainda o mercado de trabalho de dança em Viçosa aulas oferecidas em academias de ginástica, como FitDance®, Zumba® e Ritmos, e em academias de dança, como Balé Clássico e Forró, por exemplo.

Ainda que a gratuidade nos projetos sociais seja uma conquista imensurável, percebe-se que o retorno financeiro para os profissionais que neles atuam é pouco satisfatório, exigindo complementaridade financeira, por vezes fora do mercado da arte. Este aspecto pode desenvolver na população um pensamento ilusório sobre a área, pois sem custos para o usuário, acaba por sugerir que a arte não tem valor, uma vez que não precisa pagar por ela.

Uma difícil realidade estabelecida no município de Viçosa, que expõe a fragilidade e/ou questiona a estrutura e o funcionamento do “mercado de trabalho da dança” na região.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança *Jazz Funk*, que pode ser entendida como um estilo, modalidade ou linguagem artística, se mostra pertencente ao entendimento de “proposta”, sendo assim, uma possibilidade para realizar determinado estilo de dança. Sua definição é ainda nebulosa, visto que é uma manifestação artística recente, estruturada a partir de outros movimentos como, por exemplo, da Cultura *Pop* e *Hip-Hop*, e, em especial, nas danças urbanas e na *Jazz Dance*. Realidade que gera um entendimento difuso do *Jazz Funk* tanto por parte dos profissionais quanto pelo público.

Quanto ao mercado de trabalho da dança *Jazz Funk* e de outras modalidades, constatou-se a necessidade de uma investigação mais aprofundada, preferencialmente quantitativa, relativa à oferta e procura, valor de serviços, posicionamento profissional na região de trabalho, projeção social da modalidade, visto que, a partir dessa pesquisa, exclusivamente, qualitativa, constatou-se, na região a predominância de um mercado tendencialmente informal, portanto frágil.

Ainda que, na cidade de Viçosa/MG existam, academias, projetos sócio-culturais e cursos de graduação em dança, que oferecem diversas modalidades de dança, inclusive de *Jazz Funk*, a subsistência econômica dos profissionais da região, que não só do estilo, está aquém do suposto sucesso ou glamour imaginado ou relacionado aos grandes eventos de música e artistas de renome nacional e internacional que se utilizam do *Jazz Funk* em suas apresentações – uma constatação que expõe um grande abismo entre os que estão colocados no universo do *mainstream* e os que não. Este espaço conflituoso, entre a produção de arte em massa (shows e vídeos musicais) e um suposto mercado de trabalho para profissionais da dança *Jazz Funk*, numa cidade do interior, alerta e reforça certa (in)coerência do papel das mídias na projeção de trabalhos artísticos de quem produz em condições absolutamente diferentes.

Esta pesquisa oferece, portanto, uma perspectiva crítica sobre a inserção da modalidade no mercado de trabalho e evidencia a urgência de um olhar cuidadoso sobre as estruturas e estratégias de legitimação da dança na sociedade, de formação e profissionalização, uma vez que ainda não conquistou-se regulamentação da dança como profissão.

Nesse sentido, para além de ter encontrado novas temáticas a serem investigadas, conclui-se que faz-se urgente a criação de uma rede regional de profissionais voltada para debates e ações em favor de melhorias nas condições de trabalho, sejam nos âmbitos das políticas públicas e da iniciativa privada.

REFERÊNCIAS

BARBO, Sérgio. **Não como nossos pais**. In: **Revista Superinteressante. História do Rock Brasileiro (Anos 50 e 60)**. São Paulo: Abril, 2004, p. 14-23.

BELTRÃO, Bruno. *et al.* **Break dance: Fissão e reação em cadeia**. In: ANTUNES, Arnaldo. *et al.* **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. pp. 203-222.

BRUM, Leonel. **Algumas pistas para a visibilidade da dança na economia da cultura**. In: NORA, Sigrid (Org.) **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: SESC, 2010. pp. 195-210.

COCCARO, Luciane. **Os que fazem e os que pensam a dança: estudo da tensão entre teoria e prática em quatro cursos de graduação em dança no Brasil**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Humanas, Sociologia) – Instituto de filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2017.

CASTRO, R. C. **Requebra Espaço de Danças: Jazz Funk**, ago 2021. Disponível em: <https://requebra.com.br/blog-post/novidade-jazz-funk-2/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUARTE, Tereza. **A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica)**. 2009. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos da Sociologia – CIES e-Working Papers N.º 60/2009. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1319/3/CIES-WP60%20_Duarte.pdf. Acesso em: 8 dez. 2024.

FAZENDA, Maria José. **Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções**. Lisboa, Portugal: Celta Editora, 2007.

FIDELIS, Bhianca Tarso Viana; NAVEDA, Luiz Alberto Bavaresco. **A apropriação de movimentos na cultura pop**. Anais do 6o Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2a Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 1676-1689.

FILHO, Jorge Cardoso; JÚNIOR, Jeder Janotti. **A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. Salvador, BA. 2006.

FISKE, John. *Understanding popular culture*. Routledge, London and New York, 1989.

GOMES, R. **A Análise de Dados em Pesquisa Qualitativa**. In: MINAYO, M. C. S. (Org.) *et al.* **Pesquisa Social: Teoria, Método, e Criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2004. pp. 67-80.

GOMES, R. *et al.* **Organização, processamento, análise e interpretação de dados: o desafio da triangulação**. In: MINAYO, M. C. S.; ASSIS, S. G.; SOUZA, E. R. (Org.). **Avaliação por triangulação de métodos: Abordagem de Programas Sociais**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010. pp. 185-221.

HERSCHMANN, Michael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JACINTO, Lidianne da Silva. **Da periferia ao palco: os desdobramentos da política pública cultural – Centro Experimental de Artes da Prefeitura Municipal de Viçosa, MG**. 2024. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica) – Departamento de Economia Doméstica, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2024.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KUYPERS, Patricia. **Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard**. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1–21, 2011. Disponível em: <https://seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/1447>. Acesso em: 10 nov. 2024.

LARSON, Magali Sarfatti. **The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis**. Berkeley, CA: University of California Press, 1977.

LEMONS, Anielle. **As transformações do jazz dance: um recorte histórico da diáspora afroamericana até os dias atuais**. Anais ABRACE, v. 19, n. 1, 2018.

MANLEY, Pauline. **Beyoncé and the Frump: Cover-Versioning in Dance**. Pennsylvania, Penn State University Press, 2018.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MEDEIROS, Janaina. **Funk Carioca: crime ou cultura?** São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MENDES, D. **Cultura: conceitos e música pop brasileira**. Cadernos de Comunicação, [S. l.], v. 26, n. 1, 2022. DOI: 10.5902/2316882X67651. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/67651>. Acesso em: 9 abr. 2025.

MORAES, Flávia Galdino de; FERREIRA, Alexandre Donizete; FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves de. **Jazz funk: Fernanda Fiuza e os rabiscos de uma prática artístico-pedagógica**. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança**, 8, 2024, Salvador. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2024. p. 2854-2869.

OLIVER, Wendy. **The Influence of Pop Culture and Mass Media on Dance Education Today**. Department of Theatre, Dance, and Film, Providence College, Providence, RI, USA Published online: 17 Nov 2011.

POE, Edgar A. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
 RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. Campinas, Sp: Editora Átomo, 2011.

ROSA, Fernando. **A hora do rock**. In: **Revista Superinteressante. História do Rock Brasileiro (Anos 50 e 60)**. São Paulo: Abril, 2004, p. 7-12.

SANTOS, Henrique Cintra. **A transnacionalização da cultura dos *Ballrooms***. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2018.

SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre música *pop***. In: **Cultura *pop***. SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). Salvador: Edufba; Brasília: Compós, 2015, p. 19-33.

SOTER, Silvia. **Saberes docentes para o ensino de dança: Relação entre saberes e formação inicial de licenciados em Dança e em Educação Física que atuam em escolas da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e da região metropolitana**. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2016.

TORRES, Laís Crozera. **Danças Urbanas no Brasil: Relatos de Uma História**. Universidade Estadual Paulista Faculdade de Ciências Departamento de Educação Física. Bauru, 2015. Disponível em:
<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/124231/000835575.pdf?sequence=1&i>.
 Acesso em: 19 nov. 2024.

TOWNSEND, Dabney. **Introdução à estética**. Lisboa: Edições 70, 1997.