



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO E DOUTORADO
MINTER EM CIÊNCIAS SOCIAIS UFRN-UNIT



JULIETA SOUZA MENEZES

Natal

Junho de 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO E DOUTORADO
MINTER EM CIÊNCIAS SOCIAIS UFRN-UNIT

BREAK: “O GRITO CORPORAL DA PERIFERIA”

Natal

Junho de 2010

JULIETA SOUZA MENEZES

BREAK: “O GRITO CORPORAL DA PERIFERIA”

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação Minter Mestrado e Doutorado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Universidade Tiradentes, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Norma Missae Takeuti, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Norma Missae Takeuti

Natal
Junho de 2010

JULIETA SOUZA MENEZES

BREAK: “O GRITO CORPORAL DA PERIFERIA”

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação Minter Mestrado e Doutorado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Universidade Tiradentes, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Norma Missae Takeuti, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em _____ de _____ de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Norma Missae Takeuti (Orientadora)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PGCS/UFRN

Prof^ª. Dr^ª. Tereza Correia da Nóbrega Queiroz (Membro Titular Externo)

Universidade Federal de Pernambuco – Ciências Sociais/UFPB

Prof^ª. Dr^ª. Josimey Costa da Silva (Membro Titular Interno)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGCS/UFRN

Prof^ª. Dr^ª. Lisabete Coradini (Membro Suplente)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGCS/UFRN

Quanto mais enxergamos, mais há para ser visto, pois quanto maiores nos tornamos, maior se torna o mundo. Estar vivo é participar do desenrolar do grande mistério. O desenrolar do mundo e de nossa criatividade são uma coisa só. Estamos implicados e também estamos indissoluvelmente conectados a isso.

(Kaplan, 2005, p. 81)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço às forças divinas que, mesmo invisíveis, me acompanham incansavelmente junto aos meus passos acelerados. À minha família, fonte indizível da minha resistência em permanecer não só escrevendo, mas lutando pela vida, levando sempre um sorriso, pois como diz meu amado pai: “Nunca deixe de sorrir, filha”. Obedeço silenciosamente aos seus ensinamentos. À minha mãe, que mesmo sem ter um grande entendimento dos meus projetos e dos meus escritos, não interferiu no processo, ao contrário, me apoiou. Aos meus irmãos que, apesar da distância, estão sempre unidos a mim. Ao meu mais novo sobrinho e à minha amada afilhada que, diariamente, me fazem lembrar o significado da existência. Gratidão, família! Amo todos vocês.

Não posso esquecer a minha outra família, aquela da qual não nasci, mas que me escolheu e acolheu. Agradeço à minha irmã-amiga pelo incentivo diário, lendo meus escritos, sensibilizando-se, levantando sempre a minha autoestima com seus elogios, cara metade da “intervenção”, parceira dos infinitos questionamentos. A Lú Spinelli, guerreira inspiradora, minha “mãe da dança”, sou grata pelos ensinamentos, conhecimentos, paciência e compreensão durante os meus estudos.

Ao Ganso (Anderson), não só colaborador do trabalho com sua fala, mas principalmente com sua atitude, grande ativista do movimento *hip hop*, irmão da luta social. Força sempre!

Agradeço a todos os dançarinos pela participação ativa neste trabalho, permitindo entrevistas, fotos e filmagens. Muito obrigada!

A todos os amigos da arte, do Mestrado e da vida. A todos os meus alunos por acreditarem no meu potencial. Aos meus professores do Mestrado: Alex, Ceixa, Spinelli, Irene, Bosco, Orivaldo, Fernando, Gabriel, Willington e Lisabete.

Agradeço, em especial, a Marco Antonio Chalita, parceiro incondicional dos meus estudos, maior incentivador do começo desta jornada. Em cada fase do processo de seleção estava ao meu lado, correndo atrás até de um dicionário para a prova de línguas, comemorando comigo cada conquista, reerguendo-me a cada obstáculo tropeçado, em muitos momentos sendo meus olhos, enxergando o possível e o impossível. Homem de coração dobrado, que faz parte da minha história, aderindo-se como parte de meu corpo, somos um a

extensão do outro, somos um corpo vasto e forte, apesar de seguirmos hoje por caminhos isolados nessa abundância de possibilidades que é o futuro. Ser humano ímpar, sua sensibilidade e amor fizeram-me chegar até aqui, lutando para que a chama do conhecimento não se apagasse. Esta conquista não é só minha, é nossa! Obrigada, Cha!

À minha orientadora e amiga, Norma Takeuti, que, possuindo o mesmo nome de minha mãe, demonstrou que a semelhança não estava apenas na gramática, mas também no carinho, preocupação e dedicação a mim dedicados nesses dois anos. Agradeço por acreditar em mim, enxergando minha invisibilidade, compreendendo o meu caos e desenrolando meu eixo. Obrigada por me apresentar Foucault, Serres, Deleuze, Guattari e tantos outros que me levaram a novas direções, novos modos de pensar, novos modos de ser. Norma, gratidão por nadar comigo em uma extensão de águas turbulentas e revoltas, por me fazer enxergar, mesmo nos momentos de escuridão, por me fazer acreditar que não estava sozinha no mar, por buscar uma luz, por me fazer pisar na areia da praia, mesmo exausta, e poder te abraçar. Hoje a porta foi fechada, só nos resta comemorar!

RESUMO

No sentido de questionar uma sociologia que considere relevantes as dimensões corporais de existência, que contribua em um pensar singular em relação ao corpo, não somente enquanto matéria, mas principalmente como produtor de conhecimentos, esta pesquisa evidencia uma reflexão sobre a corporeidade como produção de saberes e como compreender diferentes olhares e lógicas sociais presentes nesta contemporaneidade, cuja racionalidade parece estar colocada em questão através de uma performance que expressa diversas *quebras*, inclusive a do espaço físico, do qual o dançarino de *break* se apropria de forma invertida e não mais linear. Nossa problemática encontra-se na possibilidade de uma maior compreensão deste corpo jovem que dança o *break*, que não está apenas *quebrando* o seu corpo, mas fluindo em seus próprios fragmentos corporais, produzindo provavelmente uma *quebra* em relação a um poder dominante instituído, criando uma espécie de *resistência social* que lhes forneça outro sentido para sua vida, fora dos sentidos dados pelo campo social dominante. É nesse espaço de produção do conhecimento, dos *gritos corporais*, que direcionamos nosso olhar, no desafio de mergulhar na profundidade dos gestos, ultrapassando a estrutura física, restituindo em uma forte constituição política e cultural na medida em que este corpo confronta. O corpo enquanto espetáculo se torna *causa e efeito* de comunicação. Esse corpo não parece ser só individual, ele não se expressaria apenas para si. Quando o jovem dança fora dos seus muros particulares, torna-se relacional, passando a se relacionar com o outro, com o espaço, o tempo e o mundo. Do ponto de vista metodológico, para análise dessa corporeidade no elemento *break*, do corpo, enquanto linguagem de sentidos, iremos considerar levantamentos em campo, observações de movimentos do universo do *break dance*, performances criativas e análise de “atitudes” (expressão peculiar do mundo *hip hop*), bem como minha experiência com a dança na rua através de *intervenções urbanas* e nossas próprias atitudes diante do objeto de pesquisa que nos interpela academicamente e, sobretudo, existencialmente.

Palavras-chave: Corporeidade, *hip hop*, *break*.

ABSTRACT

In order to question a sociology as it considers appropriate the body dimensions, which contributes in a mean singular in relation to body, not only as a matter, but mainly as a producer of knowledge, our research shows a reflection on corporality as the production of knowledge and to understand different perspectives and social logic here in contemporaneity, whose rationality seems to be placed in question through a performance expressed, a lot of 'breaks', including the space, which the dancer break appropriates of a reversed form and not more than linear. Our problem is the possibility of a greater understanding of this young body with dance the break, is not only 'breaking' his body, but fluent in their own body fragments, producing probably a 'break' in relation to a dominant power established, by creating a kind of 'social resistance' to provide another sense for his life, out of the senses by the dominant of a social field. This is the area of production of knowledge, of the 'body' that cries keep our eyes, the challenge of dive in the depth of gestures, beyond the physical structure, restoring in a strong political constitution and cultural in so far as this body faces. The body as spectacular becomes 'cause and effect' of communication, this body is not only individual, it is not expression only for itself; when the young dance outside their walls individuals, makes it relational, turning to relate with the other, with the space, time and the world.

The methodological point of view, to study this corporality in element break, the body as language of senses, we considered withdrawals in the field, observations of movements of the universe of break creative dance, performance and analysis of "attitudes" (expression peculiar 'world hip hop'), as well as my experience with dancing in the street interventions through 'urban' and our own attitudes to the object of research which challenges us academically and, it all, existentially.

Key-words: Corporeality, Hip Hop, Break.

RESUMEN

Con el fin de cuestionar una sociología que considere apropiada las dimensiones del cuerpo, que contribuye en una medida singular en relación al cuerpo, no sólo como un asunto, pero principalmente como un productor de conocimiento, nuestra investigación muestra una reflexión sobre corporeidad como la producción de conocimientos y comprender diferentes perspectivas y social lógica aquí en contemporaneidad, cuya racionalidad parece ser colocados en cuestión mediante una actuación expresó diversos 'breaks', incluido el área física, que el bailarín romper apropia de un invertido y no más que lineal. Nuestro problema es si la posibilidad de una mayor comprensión de este órgano jóvenes danza la pausa, no es sólo 'romper' su cuerpo, pero fluído en su propio cuerpo fragmentos, produciendo probablemente un "break" en relación con una potencia dominante establecido, creando una especie de 'la resistencia social' para proporcionar otro sentido a su vida, fuera de los sentidos dados por social dominante sobre el terreno. Este es el área de la producción de conocimiento, de la 'cuerpo' que llora direccionamos nuestros ojos, el reto de sumergirse en la profundidad de gestos, más allá de la estructura física, el restablecimiento de un fuerte cultural y político constitución la medida en que este órgano se enfrenta. El cuerpo como espectacular convierte en 'causa y efecto» de la comunicación, este órgano no es sólo individual, no es expresaria sólo para sí mismo; cuando el joven dançam fuera de sus paredes individuos, hace si relacional, pasando a relacionarse con los demás, con el espacio, tiempo y el mundo.

El punto de vista metodológico, para estudiar esta corporeidad en el elemento romper, el cuerpo como idioma de los sentidos, vamos a examinar retiradas en el campo, observaciones de los movimientos del universo de romper creative dance, rendimiento y análisis de "actitudes" (expresión peculiar 'mundo hip hop'), así como mi experiencia con el baile en la calle intervenciones mediante «urban» y nuestras propias actitudes con el objeto de investigación que nos desafía académicamente y, sobre todo, existencialmente.

Palabras clave: corporeidad, Hip Hop, romper.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - CENÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	9
1. SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA.....	9
2. SINTOMAS SOCIAIS E PERFORMATIVIDADES.....	14
CAPÍTULO 2 – CORPO E SOCIEDADE.....	19
1. CORPO VISÍVEL.....	22
2. CORPO INVISÍVEL.....	27
3. BREAK: ULTRAPASSAGEM DO CORPO DISCIPLINADO?.....	34
CAPÍTULO 3 – O GRITO CORPORAL DA “PERIFERIA”.....	38
1. MOVIMENTO HIP-HOP.....	41
2. BREAK – ELEMENTO DANÇA.....	47
3. BREAK – MICROPULSAÇÃO CORPORAL.....	61
CONCLUSÃO.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77
ANEXOS	



FOTO 1 – Movimento de dança 1
Fonte: http://farm1.static.flickr.com/187/472354262_8acc9b058e.jpg

Iremos ressaltar resumidamente, por ora, a importância e a pertinência de um novo olhar para este “grito” que não se escuta, mas que se enxerga. Suas cordas vocais se espalham por todo o corpo de jovens que estão nas ruas dançando *break* e que se apropriam de uma linguagem que não é verbal. Antes de tudo, seus movimentos no ato de dançar seguem um fluxo especificamente corporal.

A escolha por esse objeto de pesquisa está particularmente associada a uma prática pessoal que realizamos através da dança contemporânea chamada *intervenção urbana*, surgida a partir de uma inquietação particular em relação aos espaços desenhados pela e na sociedade. Nosso movimento corporal visa não somente ao dançar, mas também e, sobretudo, à

visibilidade de um corpo que pode se mover para além das sobrecodificações culturais e sociais, isto é, pretende-se que essa dança seja enxergada.

O que incita essa nossa performance corporal em público (em lugares e em horários não previstos para isso, como no saguão do aeroporto ou numa praça pública) é a ideia de que o corpo, este repositório de emoções e sentimentos, não deve permanecer preso somente a lugares institucionalizados, como a escola ou o teatro. Invade-nos o pensamento de que a existência nos acompanha em todo chão que pisamos, em todo lugar que o corpo chega, não cabendo, portanto, obedecer a dias e horários estabelecidos para apresentações semestrais ou anuais; a respiração passa a ser constante, para por alguns segundos, no entanto, o ciclo permanece. A expressão corporal dispensa os cronômetros de punhos e paredes, no corpo quem manda não é o tempo de fora, mas o tempo de dentro, é este que nos move do centro. Através da dança buscamos nos despir, rasgar todos os gessos e máscaras que insistem em nos devorar. Com esse “grito corporal” nos fazemos presente: a dança é de intervenção, sem chão, sem razão, apenas improvisação. Essa linguagem corporal que atua na “intervenção” não tem como propósito único levar essa dança e através dela nosso sentimento, mas também observar as reações diversas das pessoas que dividem o mesmo espaço. Todas as intervenções são filmadas e os locais mudam a cada intervenção, buscando olhares múltiplos, dos diversos segmentos sociais, para analisarmos posteriormente as reações dos corpos presentes. Enquanto professora de Educação Física e pesquisadora, e não apenas dançarina, levantava-se particularmente o questionamento acerca do motivo por que muitas pessoas fingem não nos enxergar; já outras, parecem sentir vergonha ou incômodo do que veem, como se elas estivessem em nosso lugar; ainda há aquelas que se escondem (do nosso olhar?) e outras que assistem a tudo sem nenhum problema visível. A partir dessa experiência, começamos a pensar como seria interessante estudar os jovens dançarinos de *break*, que também dançam nas ruas provocando olhares diversos ou então induzindo olhares furtivos que desejam se furtar àquilo que os interpela.

Para engatar uma análise sobre os jovens dançarinos de rua e os olhares que se furtam ou que se convergem, remetemo-nos, num primeiro momento, a Michel Foucault, sobre sua problematização do corpo disciplinado que se formou no Ocidente, principalmente a partir dos séculos XVIII e XIX. Esse autor fazia-nos pensar com maior acuidade sobre os corpos dóceis nas sociedades contemporâneas, sobre a visibilidade e a invisibilidade dos corpos, sobretudo em espaços públicos, sobre as tentativas de alguns corpos em se tornarem visíveis

(resistência) e, ainda assim, permanecerem invisíveis para certos estratos da sociedade. Esses questionamentos e inquietações permearam nossas tímidas reflexões iniciais.

Permitam-nos os leitores desta dissertação, arrogarmos alguns instantes mais poéticos de escrita para transmitir um pensamento vivo que lateja e pulsa como a dança que ousamos apresentar em espaços públicos:

Perco-me, acho-me, danço pelo alto. Pessoas fingem não enxergar que a dança percorre qualquer lugar. Pessoas se espantam enquanto eu danço. Pessoas se encantam enquanto me balanço. Grito! Pois existo... Minha dança é na rua. Sem máscaras, completamente nua. A “intervenção” é visceral, o sentimento é real e a arte universal. Estou no alto, no concreto, no asfalto. Danço em mim. Danço em você. Danço até no amanhecer. Esse é meu alimento. Sou viciada no movimento. Hematomas nascem em mim. Sangue escorrega sem fim. Arte que entra. Arte que sai. Enquanto o olho se distrai. Cegueira com intenção. Retina sem visão. Essa é a minha interrogação. Olho de dentro. Olho de fora. O que o ser humano ignora? (J.M.)

Entre uma experiência pessoal de intervenção nas ruas – acrescida de momentos poéticos – e uma experiência de cunho científico pela leitura de algumas obras de pensadores sociais (que serão citados ao longo da dissertação), passamos a nos mover dentro da ideia de que o corpo dos jovens dançarinos constituir-se-ia em seu principal veículo de comunicação. Talvez assim como na era primitiva em que, devido à ausência da escrita e da fala, os homens sentiram a necessidade de dançar para agradecer aos seus deuses, fazendo do seu corpo a sua oração, perpetuando assim seus costumes e conseqüentemente sua vida.

Partindo dessa ideia inicial, fomos buscar a compreensão de como o *break*, cuja tradução na língua brasileira significa *quebra*, intervém em nossa problematização de pesquisa. Nossa interpretação é que o corpo dos jovens que dançam o *break*, não está apenas “quebrando” o seu corpo, mas bem fluindo em seus próprios fragmentos corporais, produzindo quiçá uma possibilidade de realizar uma “quebra” em relação a um poder dominante instituído. Essa pista nos pareceu sobremaneira interessante, por isso foi assinalada e seguida.

Tentamos pensar o corpo que dança como referência de um tipo de relação social existente na atualidade: a partir da noção de corporeidade, intentamos compreender os diferentes olhares e lógicas sociais que atravessam o corpo contemporâneo inserido num sistema racional-instrumental. Sob certos aspectos, essa racionalidade parece estar colocada em questão: para o tema que estamos abordando, diríamos que através de performances

corporais, que expressam diversas “quebras”, inclusive a do espaço físico, do qual o dançarino de *break* se apropria de forma invertida e não mais linear. O ‘grito corporal’, ao qual aludimos no título dissertativo, não possui nenhuma sonoridade, senão a “verdade” que pode ser explicitada em sua corporeidade – tal “corpo” será abordado com maior acuidade no capítulo 2.

Perfilamos, abaixo, algumas questões que podem nos ajudar a formular melhor o problema da nossa pesquisa:

- Como os corpos desses jovens dançarinos de *break*, em geral pertencentes a espaços periféricos urbanos e quase sempre identificados como “marginais”, poderiam promover “quebras” de regras ou disciplinas em espaços urbanos?
- Quando esse corpo se movimenta pelo avesso das regras instituídas socialmente, ele estaria marcando distância em relação ao corpo disciplinado de uma sociedade normalizada? (Pensamos nas abordagens de Michel Foucault sobre a sociedade disciplinar e normalizada)
- Esses jovens estariam dançando para expressar algum tipo de resistência social face às adversidades sociais desta época?
- Que tipo de compreensão social comportaria esses corpos, que dançam e se movimentam por espaços incompreendidos, e o que estariam eles revelando para e da atual sociedade?

Tais questões iniciais nos permitiram esboçar um quadro de análise em que intervêm observações das vivências corporais dos jovens dançarinos de *break*, bem como as visões de mundo que organizam suas práticas corporais (de que maneira eles enxergam o mundo), isto é, a análise contempla o que essa linguagem corporal, a vivência corporal do *b-boy*, revela da sua relação com a sociedade contemporânea. Por trás dessa questão, temos como pressuposto que as barreiras sociais impostas como regras talvez venham a ser um estímulo para esses corpos jovens se movimentarem, tal qual o fazem.

Ao realizarmos esta pesquisa, pretendemos verificar se esse corpo que dança nos espaços urbanos está conseguindo adquirir algum tipo de “capital” (pensamos, principalmente, na esteira de Pierre Bourdieu (2003), em *capital cultural e simbólico*), de modo a produzirem “quebras” de conceitos, regras e valores institucionalizados pela sociedade, e assim produzirem uma espécie de “resistência social” que lhes forneça outro sentido para sua vida, fora dos sentidos dados pelo campo social dominante. Entendemos essa resistência como uma qualidade para coletivos jovens engajados numa produção artístico-cultural e, em certos casos, em projetos políticos, pois ela se torna uma espécie de escudo

invisível para se proteger da padronização ditada socialmente, permitindo com isso a manutenção de uma “cultura” na qual acreditam, assumindo uma responsabilidade coletiva. Esse escudo se reveste através da arte, seja ela dança, música ou grafite. A partir dela surge a linguagem singular ou a *gramática da ira* (Takeuti, 2009), que é a invenção de uma nova gramática dentro da própria linguagem dominante, sem rostos vitimizados, mas um rosto e uma linguagem irreverentes. Evidentemente não podemos generalizar, pois existem muitos jovens que se deprimem, mergulham nas drogas e chegam à morte. No entanto, não estamos estudando esses casos clínicos e sim aqueles que querem ir mais longe, trabalhando para o lançamento de um CD ou de um livro autobiográfico. Aqueles que se utilizam da *gramática da contestação* contra uma ordem que insiste em legitimá-los naturalmente como “resíduos sociais”. Isso nos faz indagar: até que ponto esses jovens que se movimentam pelas periferias – por vezes, extrapolando esse espaço onde foram confinados – não estariam mostrando o seu desejo de não serem passivos em relação ao sistema social que lhes atribui um tipo de conduta social para tentar dar visibilidade a um corpo ativo, que pode dançar, se expressar, existir e resistir diferentemente ao que lhes é destinado a priori?

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa foi realizada por meio de levantamentos em campo, observações de movimentos de danças e performances criativas, além da análise de “atitudes” (expressão peculiar do mundo do *hip hop*), inclusive as nossas próprias atitudes diante desse objeto de pesquisa que nos interpela academicamente e, sobretudo, existencialmente. Quando pensamos na existência, pretendemos penetrar no sentido mais visceral do “ser”, onde este se entrelaça com a arte, levando-nos a pensar que o processo de criação exige algo que vai além do olhar e do tato, requer um exercício vivido da alma e do espírito. Devemos enxergar também através desse outro olhar, que pode ser antiquantitativo ou antipassivo. Talvez devêssemos moldar nosso olhar através do contorcionismo desses jovens que se invertem e reverterem. Queremos com isso dizer que nossa análise deve ser ativa nesse novo mundo que se nos apresenta a partir daí. Com base nesse pensamento, Kaplan (2005), em *Artistas do Invisível*, expõe que devemos olhar para a mesma coisa de outro ângulo, sempre que estamos fazendo algo, alterando algo, permitimos que o mundo se expresse de outras maneiras. Possibilitamos, assim, a emergência de novas *formas de vida* e todas têm efeito sobre nós, sobre o mundo vivo e sobre o tecido social que nos rodeia e nos contém.

O estudo foi realizado através de uma pesquisa qualitativa e terá como foco central a observação de jovens dançarinos de *break* da “periferia” de Aracaju. Expomos “periferia”

entre aspas, pois se trata de uma denominação que se tornou comum entre os próprios jovens envolvidos em movimentos *hip hop*. Takeuti (2010) diz que se trata de

Uma apelação tornada usual entre jovens moradores de subúrbios e bairros que distam do centro ou de áreas nobres urbanas. O conceito de *hip hop* estaria, na representação dos próprios jovens nele engajados, diretamente associado a um determinado conceito de “periferia”: “periférico é condição geográfica e é também um sentimento de pertencimento”ⁱ. O termo “periferia” passou a ser apropriado pelos próprios moradores, principalmente os jovens – instigados pelos ativistas culturais que geralmente atuam em bairros onde fixam a sua moradia –, na medida em que nele encontram a expressão de seu sentimento de pertencimento a uma “comunidade” a qual não se reduz mais aos seus limites geográficos (“lá onde residem”) e passa a ser vivenciada como uma vasta rede de pessoas ou coletivos que possuem experiências comuns na adversidade, mas também na solidariedade, nas *bordas* do sistema capitalista mundial.

O próprio *hip hop*, diz a autora, nasceu *underground*, na “periferia”. Cita o ativista Ganso (que entrevistamos em Aracaju) para mostrar como os dois conceitos estão religados:

O *hip hop* é um movimento construído pela “periferia” e é isso que nos dá legitimidade. Ninguém vai nos dizer o que tem que fazer, a gente percebe quais são os mecanismos e os meios que a gente pode estar encontrando para nós que enxergamos as nossas necessidades, para que todos naquela comunidade e periferia possam se enxergar dentro de uma linguagem que ultrapassa fronteiras, nação e acaba sendo uma linguagem universal entre os jovens excluídos das periferias de todo planeta. (Ganso, entrevista, 2008)

Takeuti (idem) completa:

A assunção do “ser periférico”ⁱⁱ se apresenta para esse ativista e outros com quem temos trabalhado, como a condição de possibilidade de um “agir consciente dentro e fora da comunidade e em prol dela” que tem forte incidência na subjetividade do jovem que passa a lidar de maneira diferente com o princípio de realidade.

A nossa pesquisa segue com encontros de observação de suas performances, mas também com entrevistas cujo roteiro é semiestruturado. Esses dispositivos fazem parte de nossa estratégia metodológica para coleta de dados, incluindo o estudo de fotos e vídeos, não somente como ilustração, mas como outra espécie de linguagem que venha compor com a parte escritural da dissertação. Também coletamos depoimentos de experiências de jovens ativistas junto ao movimento *hip hop*, tal qual vínhamos fazendo (a exemplo do entrevistado

Ganso, um ativista do movimento *hip hop* de Aracaju). Fazem igualmente parte dos levantamentos, os sites de grupos de *hip hop* e alguns de seus vídeos, dentre os quais o documentário *Hip hop a lápis*, produzido por Toni C (2007).

No eixo da análise dos dados, pretendemos efetuar análise de conteúdo (Bardin, 1997) a partir das entrevistas semiestruturadas, ao mesmo tempo em que lançaremos mão da análise de discurso (Orlandi, 2003) relativamente ao material dos sites e vídeos.

Por fim, cumpre ainda assinalar que, apesar do número crescente de simpatizantes e ativistas na cultura *hip hop*, o elemento *break* e sua prática ainda não contam com um conhecimento científico amplo e sistematizado.

O estudo, de certa forma, pretende contribuir para a ampliação do conhecimento sobre o movimento *hip hop*, mais especificamente do elemento *break*, sob o aspecto da dimensão cultural: ao identificar como seus participantes se expressam, se comunicam, se relacionam e interagem socialmente, buscaremos entender os sentidos que permeiam a prática do *break* na sociedade contemporânea.

A dissertação será composta de três capítulos, iniciando com uma breve introdução na qual citamos nosso objeto de estudo, explicando o interesse pelo mesmo e a metodologia a ser aplicada. No capítulo 1, avançaremos no cenário contemporâneo com a análise da subjetividade nos dias atuais, tendo como fundamento autores como Pelbart e Guatarri, a partir dos quais obtemos sustentação para despir esse cenário a fim de que se tenha uma atenção maior sobre esses jovens dançarinos de *break*, seja em forma de performances ou expostos como sintomas sociais. Buscamos explorar os sentidos, muitas vezes considerados irracionais, na medida em que esse *grito* quebra corporalmente os racionalismos e a estética estabelecida na sociedade.

No capítulo 2, ressaltamos a relação direta entre corpo e sociedade: como essa massa corporal se insere nesse tecido social. Narramos a história desse corpo, seus medos, suas angústias, seus desejos, apoiando-nos em Michel Foucault no tocante às suas ideias sobre o corpo disciplinado, a mecanicidade do movimento e a morte de uma linguagem antes expressiva, como por exemplo, na era primitiva, onde a comunicação não-verbal era a sua existência, quando o corpo era seu instrumento para sobrevivência. Ainda nesse capítulo iremos avançar na história de desconstrução desse corpo, antes invisível, que busca tornar-se visível, de modo a ver de que maneira essa ultrapassagem se manifesta no corpo social.

Continuamos o capítulo 3 abordando o movimento *hip hop*, pesquisando sua trajetória histórica, como surgem os quatro elementos que o compõe, fundamentando-nos em discursos singulares de sujeitos que participam do dito movimento, como também empreendemos uma análise da entrevista com Ganso (ativista do movimento *hip hop* em Aracaju) para uma melhor visualização da prática cultural e política. Ainda nesse capítulo, como subtema, iremos religar nossa pesquisa diretamente ao objeto de estudo que é o *break*, indo ao encontro desse corpo que se desarticula articulando não somente no espaço físico, mas também em espaços simbólicos. Os questionamentos feitos aos jovens que dançam serão interpretados nesse tópico junto com a análise teórica do Merleau – Ponty, nascendo uma escrita mais particular, onde poesias serão compostas nas entrelinhas, junto aos parágrafos e aos estudos do Serres.

CAPÍTULO 1 - CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

1. SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA

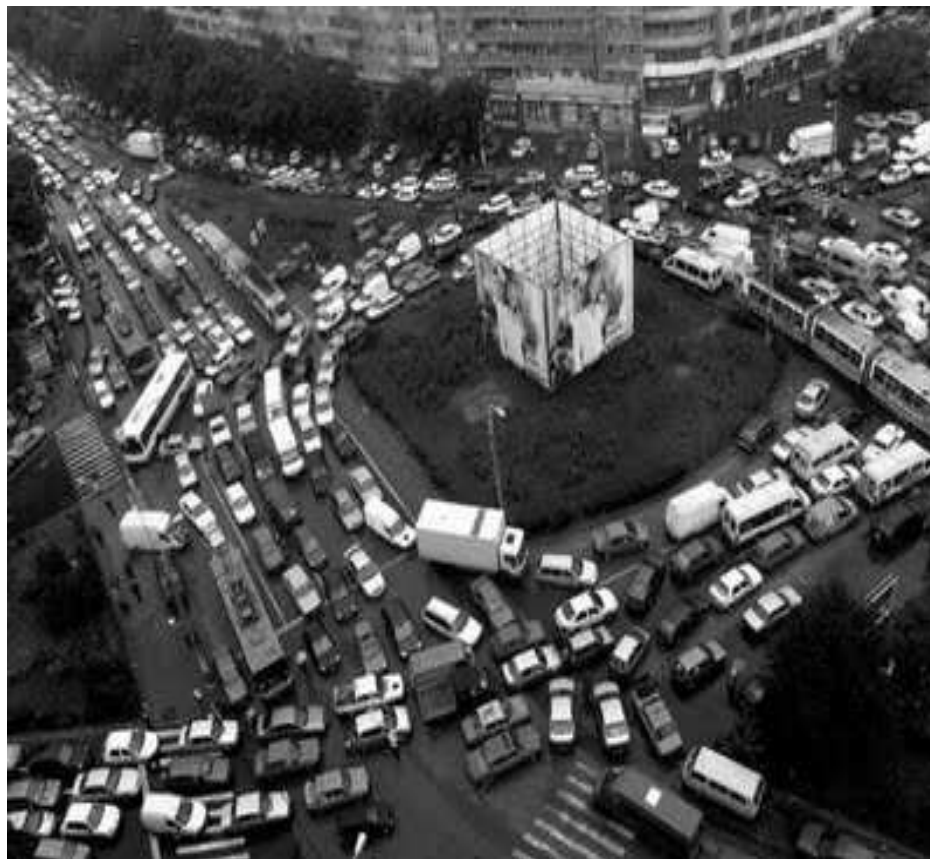


FOTO 2 – Espaço urbano

Fonte: <http://gollnick.blog.terra.com.br/category/joinville/>

O “asfalto” se apropria das ruas coletivas, uma nova mutação surge nas cidades, os jovens dançarinos de *break* na contemporaneidade enxergam o concreto como a sua verdade e onde o cenário urbano se tornou o seu devir¹. Seu sangue corre quente assim como o calor do asfalto. Seu desafio é encontrar um “novo buraco”, esse seria o seu ponto fraco. O corpo desse jovem pulsa pelas veias arquitetônicas, ele se molda ao caos fazendo desse fluxo sua expressão corporal. Aprofundaremos mais esse pensamento no subtópico *Sintomas sociais x Performatividade* (item 2, abaixo) fundamentando-nos em Maffesoli (2003) e trazendo alguns estudos desenvolvidos pelo ensaísta Rushkoff (1999).

¹ Em *Diálogos* (DELEUZE, 1998, p. 8) explicita: “Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta ‘o que você devém?’ é particularmente estúpida, pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.”

De acordo com Pelbart (2003), o cenário contemporâneo é constituído por coletivos que possuem suas maneiras próprias de ocupar espaços na sociedade, de organizar o tempo, de produzir novos conhecimentos e bens, fazendo-os circular, transitando por esferas que são consideradas invisíveis. Hoje, na contemporaneidade, haveria um fenômeno intrigante, modos de vida que são “revendidos” no contexto de um capitalismo cultural, produzindo valores antes invisíveis.

Consumimos mais do que bens, formas de vida e mesmo quando nos referimos apenas aos estratos mais carentes de população, ainda assim essa tendência é crescente. Através de fluxos de imagens, de informações, de conhecimentos e de serviços que acessamos constantemente, absorvemos maneiras de viver, sentidos de vida, consumimos toneladas de subjetividades. (PELBART, 2003)

Conforme o autor, vivemos em uma sociedade em que o novo é inventado e reinventado a todo instante, novos “gênios” surgem, porém estes não mais são cientistas e sim pessoas comuns. A subjetividade nada tem mais de etérea. Nesse novo mundo afetivo, social, econômico e político a força é viva e real.

Hoje, no universo contemporâneo, algumas pessoas não estão em busca apenas do racional, lógico e objetivo. O pensar *kantiano* que privilegia mais o “analítico” do que o “intuitivo” é uma fórmula que, de certa maneira, se encontra ultrapassada. Não podemos aceitar conceitos apenas lineares, que são reduzidos a quadros e tabelas. A intervenção social nua e crua não deve ser encaixotada como mais uma ferramenta para ser aplicada mecanicamente. As novas ciências respiram, ou ao menos aspiram, por um novo modo de ver, como se todo o sistema fosse um organismo vivo da sociedade contemporânea. O mundo que diariamente se mostra para todos nós não pode mais ser visto como uma paisagem ou como um quadro estampando nossa parede social na medida em que somos atores ativos nesse organismo vivo que chamamos de sociedade. A corrida para encontrar respostas a perguntas antes não visíveis ou indizíveis parece ser mais contundente. A flexibilidade parece estar alcançando novos ângulos em relação a um estudo mais sensível, menos superficial, mergulhando em direção ao fundo para uma melhor compreensão dessas células que constituem o tecido social ao qual pertencemos. Acreditamos ser positiva essa nova mudança de análise em relação ao que enxergamos, possibilitando um novo refinamento na maneira de pensar, tornando-nos aptos a enxergar o invisível, ultrapassando nossos sentidos.

A intenção deste capítulo não é seguir a linha fragmentada e racional de Descartes, pelo contrário, é desenvolver uma habilidade de compreensão, aproximando-se do mundo

pulsante em que vivemos, pois assim poderá haver um melhor entendimento sobre nossas questões neste trabalho.

Quando deixamos de lado a objetividade e mergulhamos no campo da problematização da subjetividade, deparamo-nos com as contribuições de Guattari (1992), tratando das ameaças de subjetividades, as quais passam por uma espécie de paralisia, precisando, por isso mesmo, urgentemente de uma *re-singularização das atividades humanas*. De um modo geral, pode-se dizer que a história contemporânea está cada vez mais dominada pelo aumento de reivindicações autonomistas, questões nacionalistas que, em uma ambiguidade total, exprimem por um lado uma reivindicação de tipo nacional, mas que, por outro lado, se encarnam no que denominaria reterritorializações conservadoras das subjetividades. Ainda seguindo as análises de Guattari (1986), essa forma de produção de subjetividades pode ser recusada, a favor do que ele chama de “processo de singularização”, a partir do qual o indivíduo contemporâneo pode se orientar na contramão de todas as “encodificações” preestabelecidas pelo sistema, de modo a definir modos de criatividades que vão produzir uma subjetividade singular. O autor ainda definirá essa subjetividade como *singularização existencial*, que é a busca do desejo próprio, de suas vontades.

Quando os jovens dançarinos de *break* invadem as ruas e calçadas de grandes centros ou das “periferias”, podemos fazer hipótese, na esteira de Guattari (idem), que eles talvez estejam em busca dessa *subjetividade singular*, e não de uma *subjetividade televisiva*. Esses jovens estariam exteriorizando seus desejos e suas vontades. Ao dançar, eles estariam supostamente “abortando” valores, regras e subjetividades “vendidas”, para talvez realizar rupturas, através de um movimento corporal que se expressa e se comunica, não só com o visível, mas principalmente com o invisível.

O autor ainda citará que a condição de mudanças reside na tomada de consciência de que é possível e necessário mudar o estado de coisas atuais pela assunção da *lógica do caos*, podendo nascer do estado caótico uma nova poesia, uma nova arte de viver, fazendo-nos lembrar também de Nietzsche quando fala da necessidade do caos dentro do ser humano.

Buscando como ideal a modificação dos espaços construídos, transformando as instituições e suas funcionalidades, nessa corrente arquitetônica de Guattari ousamos diagnosticar essa mutação também pela presença desses jovens dançando nos espaços, provocando talvez um novo olhar, que vai além do paisagismo urbano. A contribuição das máquinas tecnológicas também é ressaltada por Guattari (1992), pois elas, como meio de informação e comunicação, conseguem operar no núcleo da subjetividade humana, não

apenas no seio das memórias ou da inteligência, mas operando na sensibilidade, nos afetos, nos fantasmas inconscientes.

Essa consideração de *dimensões maquínicas de subjetivação* nos leva a insistir na tentativa de redefinição da heterogeneidade dos componentes que concorrem para essa produção: encontramos manifestações através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte, acrescentando ousadamente nessa lista do autor, a dança. Evidentemente existem também os elementos fabricados pela indústria da mídia, do cinema etc. Alguns estudiosos antimodernistas rejeitam essas novas invenções tecnológicas, mas elas não podem ser julgadas nem positiva, nem negativamente. Tudo depende de como será a articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. Pode-se esperar o melhor: a criação, a invenção de novos universos de referência, mas também o pior: a *mass-midialização* embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos.

Partamos do pressuposto de que esses dançarinos não pertencem a tal classificação: podem incomodar muitas pessoas que transitam nas ruas, nos grandes centros urbanos, mas a verdade é que eles buscam apenas a expressão de uma subjetividade mais singular, criando e recriando novas maneiras de se fazer enxergar, que não pelos olhos da criminalidade e do contentamento de ser mais um corpo morto em uma terra sem dono. Eles dançam, ao invés de roubar ou matar (tal como são vistos pelo olhar social), estão nas ruas movimentando seus corpos diante de um movimento urbano que nunca para, seguindo o *fluxo do caos*.

O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduos-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar. (Guattari, 1992)

Abordaremos mais detidamente esse tema no capítulo 2 – *Corporeidade*, possibilitando um melhor entendimento sobre *corpo visível* e *corpo invisível*.

Guattari (1986) aborda a *revolução molecular* enquanto algo que não seria somente um estado de resistência ao controle social, mas sim, principalmente, uma tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares. É como tentar buscar a desordem na ordem, o invisível no visível: será que no corpo desses jovens, que transpiram “moléculas”, não existiria uma “revolução”? No momento em que o movimento *hip hop* contamina a “periferia” e alguns espaços fora dela, ele não estaria apenas conduzindo lazer e diversão.

Esse movimento seria muito mais profundo no sentido em que existiria todo um questionamento que funcionaria como partículas transmissoras de uma subjetividade consciente e inconsciente nos indivíduos e grupos sociais.

Através da leitura das cartografias de Diógenes (1998), podemos observar que os corpos desses jovens que estão expostos não só na “periferia”, mas também fora dela, não ultrapassam apenas espaços urbanos, pois o limite mora muito além, talvez nos olhares escritos da sociedade. Esse corpo que dança no asfalto, seja ele quente ou frio, consegue fugir da gaiola, da prisão invisível, descobrindo sozinho ou em grupos novas invenções, criações onde o principal instrumento é o corpo. Esse corpo não se desenvolve através de movimentos enrijecidos ou estabelecidos pelos outros. Ele se faz presente não pela repetição, mas pela invenção, enunciando novos modos de expressão da exclusão e da violência urbana. De forma marcante, esses jovens vão escrevendo seus “gritos corporais”. Assim como os grafiteiros desenham nos muros da cidade sua linguagem engasgada, esses corpos suados, sujos ou cortados expõem suas vontades e verdades. O alerta parece ir no sentido de que precisamos sensibilizar nossos sentidos, transpor os olhares racionais, onde a verdade pode estar escrita no suor que percorre o corpo nu, real e concreto desse jovem que dança e desafia limites.

Os efeitos do estilo e da estética sugerem caminhos afirmativos, nos quais deslocamentos e rupturas sociais profundos podem ser questionados e até mesmo contestados no terreno cultural. Deixem-nos imaginar esses princípios do *hip hop* como um projeto de resistência e afirmação social. Eles criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas. Quando estas rupturas acontecem, eles as usam de forma criativa, como se fossem organizadores de um futuro em que para sobreviver é necessário executar transformações repentinas no espaço tático. (ROSE, 1997)

Quando Chico Science² canta “a cidade não para, a cidade só cresce...”, nos faz lembrar que Guattari (1992), em seu estudo *caosmótico*, relaciona o espaço ao corpo ou a arquitetura à medicina, traçando um ponto de vista novo e diferente em relação à subjetividade. O corpo é inseparável do espaço. Esse corpo se desdobra sobre si mesmo, acompanhado por um desdobramento de espaços imaginários. Portanto, esse corpo que se movimenta, dançando nos espaços urbanos, encontra-se absorvido pelo concreto das paredes e calçadas, relacionando-se entre si. E por que não dizer que talvez esses espaços sejam

² Cantor e compositor olindense, um dos principais colaboradores do movimento *manguebeat* em meados da década de 1990. Líder da banda Chico Science & Nação Zumbi.

continuidades dos próprios corpos que dançam? Os desenhos dos prédios, as formas das ruas, a vida em um bairro ou uma favela irá, segundo Guattari (op. cit.) nos fornecer outros discursos e manipular em nós outros impulsos cognitivos e afetivos.

As construções dos espaços vão bem além de suas estruturas funcionais visíveis, pois são máquinas de sentidos que podem tanto sufocar, como também desafiar a criatividade. Analisando por esse novo ângulo interpretativo, enxergamos os jovens dançando nas ruas, ultrapassando não só os limites das suas articulações e gravidades espaciais, mas também se utilizando dos espaços como elementos cênicos de um novo cenário urbano, desafiando e fluindo com as barreiras arquitetônicas que se mostram em seus caminhos, como se existisse uma necessidade de virar a esquina, sair da sua rua, do seu bairro, buscar novas estruturas urbanas, novos sentidos, novos olhares, novos movimentos, lançando novas perguntas e voltando, talvez, com novas respostas.

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística. A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias... (GUATTARI, 1992)

Seguindo ainda por esse fluxo, o autor afirma que são novas as maneiras de ser dos seres que criam os ritmos, as formas, as cores, as intensidades da dança, pois nada está pronto e acabado, tudo deve ser sempre retomado do zero, do ponto de emergência caótica. A busca de novos espaços para se dançar, de movimentos para serem executados, nos faz pensar que esses jovens estão constantemente nascendo deste “estado de caos”, da agitação na não aceitação do dito, provocando sempre uma exploração de dentro para fora.

1. SINTOMAS SOCIAIS E PERFORMATIVIDADES

Em relação ao indivíduo, Le Breton (2007) explica que ele tende, cada vez mais, a se autorreferenciar nessa atual sociedade problemática. O indivíduo passa a procurar em si o que antes procurava no sistema social: sentidos e valores que antes procurava ali. Somos

chamados agora a nos tornar empreendedores de nossas próprias vidas; a procura de sentidos é fortemente individualizada. Quando os limites dados pelo sistema de sentidos e valores perdem sua legitimidade, as explorações dos “extremos” ganham impulso: busca de performances, de velocidade, de frontalidade etc. Nessa perspectiva, podemos tecer a hipótese de que os diversos elementos do *hip hop* inscrevem-se no registro da performatividade em estreita relação com os “sintomas sociais” desta época.

Pensando no “grito” que quebra corporalmente os racionalismos físicos e estéticos, encontramos, talvez, pistas desses sintomas que se “esparramam” na sociedade. Segundo Shusterman (1998), os adeptos do movimento pertencem à “classe baixa” da sociedade negra. O seu orgulho militante e sua temática da experiência do gueto representam uma ameaça ao status complacente da sociedade. O movimento não pertence apenas ao modernismo como estilo artístico ou ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais. Tornando-se hoje um desafio às convenções artísticas tradicionais, o “eu” pode ser emancipado e transformado por meio de novas linguagens, como também pode ser liberado e transfigurado por meio de práticas corporais. Ainda segundo o autor citado acima, o corpo precisa ser lido e ouvido mais atentamente e talvez seja necessário transpor as metáforas do ler e do ouvir, muito ligadas à linguagem, e aprender a senti-las melhor.

Trabalhar a individualidade através do corpo não constitui em si um desafio muito sério às estruturas político-sociais que formam o eu e a linguagem de sua descrição. Mas isso talvez possa permitir atitudes e estilos de conduta que favorecessem e sustentassem uma transformação social. (SHUSTERMAN, 1998, pág.225)

O ato de dançar *break* não seria um sintoma social, assim como uma mancha exposta na pele que precisa ser diagnosticada, estudada e aprofundada? Quando escrevemos “sintoma social” não temos a intenção de defini-los como doentes no sistema. Os corpos desses jovens, que se repartem no fluxo dos movimentos, dançam em cima, embaixo e para os lados e se apropriam do seu terreno concreto ora horizontal, ora vertical, como também na diagonalidade. As forças da Física não estariam sendo desafiadas pelos corpos que voam e percorrem espaços inimagináveis? O desafio passaria a se tornar sua rima e essa massa corporal que dança, inventa e reinventa um novo estilo, corpo que dança na rua e, talvez, na e para a sociedade possa vir a atuar, e de modo bastante distinto do que o fez até então. Seus

movimentos articulados desarticulam a linearidade, se movem em harmonia com o caos da contemporaneidade.

Mas como esses corpos, que não estão fora da sociedade, aparentemente vêm *quebrar* as regras, as disciplinas e os espaços urbanos? Temos, por ora, alguma pista a partir do ensaísta Rushkoff (1999), que irá definir o caos como o caráter da descontinuidade, e não apenas como desordem, mas sim como a ordem mais profunda dentro de sistemas aparentemente aleatórios e não-lineares, dando poder aos “pequenos” para agirem como o “soro da verdade da natureza”. O autor enfatiza ainda que o fato dos jovens adolescentes adorarem esse novo modo de vida não o espanta, pois acredita que eles aceitam a cidade e a própria modernidade como expressão do caos, sentem-se à vontade, tornando-se “cidadãos do caos”. Bem diferente de tantos adultos que se espantam, se amedrontam e se retraem diante das novidades que o espaço urbano os faz confrontar.

Seguimos essa pista e formulamos a hipótese de que do mesmo modo que os surfistas mergulham em um oceano desafiador e os skatistas percorrem espaços urbanos descontínuos (conforme Rushkoff, op. cit.), o dançarino de *break*, mais conhecido como *b-boy*, também irá sentir no concreto sua necessidade e desejo corporal, fazendo emergir de todo esse movimento, seja na água ou no asfalto, expressões do caos do próprio cenário contemporâneo. Em torno de toda essa expressividade, a diferença se encontra apenas no veículo que se apropria para esse fluxo: o surfista com sua prancha, o skatista com as rodas e o *b-boy* com seu corpo. Eles não estariam em busca do linear, pelo contrário, estariam desejando ultrapassar essa superfície, vencendo os obstáculos e imperfeições que o mundo oferece. Esse corpo que se articula em uma performance singular, talvez encontre na sociedade uma nova maneira de transpirar seu “suor”.

Seguindo ainda essa pista, podemos nos indagar se esse corpo performático não estaria nos indicando um “novo poder” na sociedade, que imergiria através da criação e recriação de movimentos não-lineares e irracionais. Indo mais longe, podemos interrogar se o corpo desses jovens que dançam *break* não pode se tornar uma *potência política* no sentido dado por teóricos que trabalham na esteira do pensamento de Foucault, tais como Hardt e Negri (2005). Conforme esse raciocínio, continuaremos nossas explorações teóricas a partir desses autores, que se inspiram em Deleuze e Spinoza, de modo a melhor esclarecermos essa hipótese.

É igualmente interessante ressaltar o que Maffesoli (2003) expõe em *O instante eterno* sobre os movimentos culturais, os quais sempre se situam na confluência de forças, expressando daí uma espécie de *saúde coletiva* e um *apetite de viver*, sem ignorar as coações

e oposições de todas as ordens, sejam elas econômicas, morais, ideológicas, que determinam e limitam a vida em sociedade. Ora, essa vida precisa ser vivida, apesar de tudo. Portanto, esses jovens, quando saem de suas casas, barracos, becos e esquinas para o concreto, para o asfalto, eles talvez estejam em busca de novos sentidos, com “sede de vida”, percorrendo terrenos com contornos indefinidos e aéreos, formando grupos de corpos sociais definidos (tribos).

De minha parte considero que este (res) surgimento é significativo da mudança de paradigma que está ocorrendo atualmente. O dinamismo societal que, de modo mais ou menos subterrâneo, perpassa o corpo social, deve ser relacionado com a capacidade que têm os microgrupos de se criar. Talvez esta seja a criação por excelência, a criação pura. Quer dizer: as “tribos” de que nos ocupamos podem ter um objetivo, uma finalidade, mas não é isso o essencial. Dessa maneira, elaborar novos modos de viver é uma criação pura para a qual devemos estar atentos. (Maffesoli, 2002)

Parece-nos que podemos fazer aproximações entre as *tribos* abordadas por Maffesoli e os dançarinos de *break*, que em seus grupos, com calças largas e acessórios diversos, se diferenciam da grande massa que anda pelas ruas. Ousemos fazê-las! É importante indagarmos mais ainda sobre esses grupos que criam e recriam uma singularidade não só na maneira de se vestir, mas principalmente em toda sua linguagem corporal “codificada e irracional” fisicamente. Complementando o pensamento, buscamos apoio nos estudos de Diógenes (1998), o qual define os grupos de jovens focados em sua pesquisa como *gangues*, ao invés de *tribos*. Sua escrita nos chama atenção pelo fato de recolocar a *gangue* e suas práticas como um rito de instituição social inserido nas tramas da invisibilidade e da indiferença, buscando o direito de ser e de se fazer ver.

Esse corpo em si se torna um mapa, um *outdoor* ou uma *vitrine* à qual o grupo pertence, destacando-se nos espaços urbanos, possibilitando sua inserção e seu reconhecimento junto aos demais atores sociais. Hoje, na dimensão da contemporaneidade, esse corpo, de alguma forma, pretende se tornar visível, nada pode ficar fora do foco do olhar. Olhar e ser olhado se faz presente nos espaços públicos, fazendo de cada indivíduo um *ator por excelência*.

Performances, estilos, coreografias e encenações públicas dinamizam o acontecer social. Como na modernidade, existe um jogo de luz e sombras, o contraponto aparece quando as cidades projetam espaços escuros, inexistentes, alternativos à voracidade do olhar, fazendo todos aqueles que devem permanecer, mesmo que temporariamente, na invisibilidade. Os

jovens, ao dançar em espaços públicos, tentam atrair atenções, mobilizar olhares e se fazer existentes socialmente, mesmo que seja por um tempo limitado, um breve instante.

Essa dança precisa ser interpretada como linguagem. Suas histórias estão cravadas nesse corpo que se move, se desloca, gira e se torce no chão e no ar, inaugurando um uso diferenciado dos espaços urbanos e do seu próprio corpo, tornando-se indivíduo na *multidão*, criando um novo movimento no funcionamento das cidades. Ao invés de esconder-se, protegendo-se em seus becos ou “quebradas” e seus cantos, preferem saltar os muros para criar uma contra-ordem, exhibir-se e movimentar-se onde sentem necessidade. Seguindo sua lógica, no dinamismo das cidades modernas, esses jovens vão deixando suas marcas na passagem, retrocedendo até a relação palco/plateia, sem distanciamento e sem artifícios. O público passa a ser “cena”, “ação”, impulsionando uma movimentação em outra ordem nas relações sociais.

Toda essa dinâmica no tecido social transita pelo corpo, pois ele não é mais uma máquina inerte, como observa Le Breton (2007), mas um *alter ego* de onde emanam *sensação e sedução*, transformando-se no lugar geométrico da reconquista de si, território a ser explorado na procura de sensações inéditas, a ser capturado. Nessa vertente da modernidade, o corpo é associado a um valor incontestável. O corpo está preso no espelho social, objeto concreto de investimento coletivo, suporte de ações e de significações, motivo de reunião e de distinção pelas práticas e discursos que suscita. No fluxo desse contexto, o corpo é um analisador privilegiado para que se possam evidenciar os traços sociais cuja elucidação é prioridade aos olhos do sociólogo, por exemplo, quando se trata de compreender os fenômenos sociais contemporâneos.

CAPÍTULO 2

CORPO E SOCIEDADE



FOTO 3 – Movimento de dança 2

Fonte: www.marato.com

Neste capítulo, está previsto inicialmente um ligeiro descritivo sobre a história do corpo nas sociedades ocidentais para obter maior consistência na compreensão do tema focal – a corporeidade humana.

Desse modo, o estudo está projetado de forma a ganhar maior compreensão sobre a corporeidade humana, contudo sem perder de vista que se trata, principalmente, de abrir compreensão sobre a corporeidade dos jovens dançarinos de *break*, enquanto fenômeno social e cultural. Trata-se do corpo desse jovem que dança, se expressa e se comunica com o mundo em que habita e como a partir dessa corporeidade – expressões de sentimentos, ritos, conjunto

de movimentos, produção de formas, técnicas corporais, exercícios, relações com dor e sofrimentos – esse mundo (ou parte dele, ao menos aquele em que o jovem se insere no seu cotidiano) é construído ou até mesmo reconstruído. Afinal, como Le Breton (2007) bem o coloca: “este corpo é existencial”, referindo-se ao corpo como instância de compreensão das lógicas sociais e culturais que envolvem a extensão e os movimentos dos homens. O *indivíduo social* que dança no asfalto estaria carregado de sentidos e valores que, enquanto experiência, podem ser compartilhados pelos outros indivíduos aí inseridos como ele no mesmo sistema cultural.

Através da corporeidade, o homem se prolonga e se estende no mundo real, “datilografando” suas experiências vividas e até mesmo sofridas, seja como emissor ou receptor, e como ele é produtor de sentimentos e que de forma ativa atua na sociedade.

Procura-se o segredo perdido do corpo. Torná-lo não um lugar da exclusão, mas o da inclusão, que não seja mais o que interrompe, distinguindo o indivíduo e separando-se dos outros, mas o conector que une aos outros. Pelo menos este é um dos imaginários sociais mais férteis da modernidade. (GIL, 2004)

O corpo, essa massa de carne que nos reveste, por muitos anos foi condenado e reprimido, seja pelo olhar do outro, pelo cristianismo ou pela sociedade, dobrando-se para dentro de si o homem teve que buscar outras formas de comunicação. O corpo que escreve sua história hoje dança, não estaciona no processo da construção social, ele é dinâmico, atuando na realidade e se permitindo “ser atuado” pela mesma. Metamorfozes se multiplicam na forma de agir e pensar. A cultura tatua sua marca no indivíduo em inúmeras dimensões, revelando através desse corpo sua singularidade, como também a característica de um grupo enquanto unidade. Na era primitiva, segundo Garaudy (1913), esse instrumento se movimentava para expressar seus medos, agradecimentos, alegrias, entre outras manifestações de vida. A dança nessa época se volta para o sagrado, o corpo é o canal mais forte da comunicação com a natureza, pois *homem x natureza* eram indivisíveis. Se pensarmos no homem de hoje, ou principalmente nos jovens que dançam, podemos ousar dizer que na contemporaneidade esse homem primitivo se transforma em homem moderno: usa calças largas e dança nas ruas, o asfalto ocupa o lugar do mar e das árvores da era primitiva. Todavia, a corporeidade sofreu e ainda sofre o impacto da revolução industrial junto com o pensamento dualista do homem. A civilização se deu com uma evolução contínua da

racionalização, o homem foi se tornando mais independente, porém sua comunicação corporal ficou em débito em relação às suas emoções, controlando seus afetos, transformando a livre manifestação dos seus sentimentos em expressões e gestos mecânicos.

Possivelmente, esses jovens dançarinos arrancam suas máscaras e se mostram com o *break*, permitindo-se expor na sua espontaneidade ritmada com todo sentimento, sem reprimir desejos e necessidades, atuando corporalmente na sociedade. Desde a existência do homem, existe a dança. Enquanto a educação se desenvolve sob a influência dos interesses sócio-econômico-políticos e religiosos, a dança registra ainda em suas vontades, um vocabulário gestual, expressões, figurinos de acordo com sua manifestação corporal, que corresponde aos interesses e aspirações necessários para atuar, se fazer presente na sociedade de qualquer época.

A dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro. O que aconteceria se, em vez de apenas construir nossa vida, nós nos entregássemos à loucura ou à sabedoria de dançá-la? Talvez esta seja, hoje, umas das mais importantes questões levantadas pela juventude em sua contestação das finalidades do mundo que lhe legamos. (Garaudy, 1913)

1. CORPO VISÍVEL



Foto 4 – Movimento de dança 3

Fonte: <http://www.universaldancecreations.com/images/breakdance>

A partir de Foucault, entendemos o processo social de como esse corpo torna-se disciplinado e alvo de poder, com isso, procurando fundamentar nossa pesquisa tratando do *corpo que dança* e que, talvez, essa *carne que se move* esteja quebrando regras, conceitos e disciplinas sociais, ultrapassando possivelmente esse “corpo disciplinado”.

Formulamos a hipótese de que nos corpos dos dançarinos, com a atitude de ir às ruas, há uma tentativa de mostrar “outro corpo”. Um corpo diferente daquele que a sociedade produz para os indivíduos sociais ao “vender” fórmulas e padrões, estabelecendo conceitos definidos de produção corporal, como se os homens fossem meras máquinas, com espaços delimitados na sociedade. Pensando na contemporaneidade, mais particularmente na presença de uma tecnologia política, denominada por Foucault (1979) de *biopolítica*, observamos como

as instituições, principalmente a escola, exercem influência no domínio corporal como produtoras de subjetividades. Seguindo a análise de Foucault sobre o *corpo máquina* e o *corpo vida*, somos tentados a relacionar de um lado esse *corpo máquina* com o *corpo visível*, e de outro, o *corpo vida* com o *corpo invisível* (este último abordaremos no capítulo posterior). Portanto, esse *corpo máquina*, adestrado e definido como disciplinado, será o centro dos estudos de Foucault (1987, 1979) em *Vigiar e Punir* e em *Vontade de saber*.

O autor desenvolve seus estudos sobre o corpo relatando que, durante a época clássica, o corpo foi descoberto como alvo de poder e objeto, isto é, o corpo passa a ser manipulado, submetido a regras disciplinares, treinado, modelado por um conjunto de forças que se multiplicam. O corpo do soldado é um grande exemplo disso: corpo fabricado, uma massa que recebe ordens, tornando-se uma máquina, automatizando os hábitos e materializando a alma. Do adestramento nasce o “Homem-Máquina” de *La Mettrie*, tornando dócil um corpo que pode ser submetido, transformado, utilizado e aperfeiçoado. Não é somente na época clássica que este corpo torna-se dócil, mas em qualquer sociedade, o corpo está preso aos poderes que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações.

É a partir desse contexto que nos indagamos se haveria postura de indocilidade e indisciplina por parte dos corpos desses jovens dançarinos que, na maioria das vezes, são vistos como corpos marginais, visto que desobedecem a conceitos e padrões sociais, numa provocação à sociedade, remetendo-nos a uma reflexão do sistema estabelecido. A disciplina recorta o corpo individual, transformando-o em uma reprodução que passa a ser controlada através de exercícios, produzindo “corpos dóceis e úteis”. Dessa forma, o poder, que se arvora totalizante, consegue obter maior controle sobre uma grande massa, seja ela de trabalhadores, crianças, casais etc. São inúmeras regras, leis, decretos a serem cumpridos, conceitos que precisam ser seguidos desde a infância nas instituições escolares, onde as crianças são induzidas a só obedecerem, recebendo sempre ordens até a idade adulta quando, obrigatoriamente, seguem-se tarefas e horários. A biopolítica vem completar o controle sobre o corpo a partir da intervenção que se orienta sobre a população e sobre a espécie humana, isto é, sobre os processos da vida biológica.

É bem verdade que depois de Foucault, são vários os estudiosos contemporâneos que tentaram ver a outra face da biopolítica, que não só voltada para desenvolver o *poder sobre a vida*, mas a que propicia a *biopotência* a partir mesmo do investimento que se realiza sobre a própria vida (Negri e Hardt, 2004, Pelbart, 2003).

Nesse sentido, seguindo as pistas da *biopotência*, o corpo que hoje ousa sair às ruas para dançar, que não possui horário e nem se limita a um espaço confinado, definido e estabelecido, pode estar inscrito na lógica do desenvolvimento de uma “inteligência social” outra (Negri e Hardt, op. cit.), que não coaduna com as normas racionais-instrumentais vigentes. Podemos dizer que a busca por um espaço de movimentação é bem real tanto para o dançarino como para os olhos de um passante. O corpo passa a atuar em uma cena não-convencional, invertendo e dobrando não somente seus corpos, mas bem provavelmente a rotina de um sistema. Se seus corpos passam a ser marginais porque desestabilizam as estruturas densas e formais de um sistema social controlador, provavelmente esses jovens dançarinos se orgulham de suas próprias atitudes, sejam elas intencionais ou não. Percebemos esse fator provocador em relação à escolha do estilo para se dançar: quando interrogamos os jovens fazendo referência a essa dança específica, a maioria respondeu que a dança, por ser exposta em espaço público, é um grande atrativo para eles. Em nossa sociedade formal, acostumamo-nos com o deslocamento para um teatro ou uma casa de cultura para assistirmos a uma dança, seja ela clássica ou contemporânea. Com isso, vemos que as pessoas são levadas até a arte e não o contrário. Portanto, quando esses jovens dançam em asfaltos e paralelepípedos, notoriamente estão levando a arte até as pessoas, uma arte mais crua, sem artifícios, despida de arranjos teatrais e maquiagens conceituais. Essa dança que agora se mostra nas ruas está próxima e não mais distante. Ao ar livre, a arte pode chegar sem máscaras a grupos sociais diversificados, através de corpos que migram de seus bairros, ultrapassando territórios, pisando em solos que vão de terminais a aeroportos e perpassando os diversos níveis sociais. Esse corpo, interpretado muitas vezes como desobediente, é o corpo que se lança para as pessoas, que se permite sem medo ou vergonha para quebrar uma barreira não apenas arquitetônica, mas também pessoal entre os cidadãos e a sociedade em geral. Essa é, ao menos, a intenção de alguns coletivos que se lançam nessas experimentações sociais.

Não estamos acostumados com corpos que partem em nossa direção, despindo-se de regras e valores sociais, lançando movimentos inusitados e retorcidos, provocando reflexões não somente estéticas, mas talvez existenciais. Ora, a intervenção é livre e espontânea, sem ingressos e sem capital em troca ao final. Essa dança, afinal, não é teatral, mas corporalmente visceral.

É compreensível que esse corpo dançante assuste, em muitos momentos, os passantes de olhares curiosos, ainda mais se levarmos em conta que nosso histórico corporal

socialmente está escrito entre linhas de disciplinas e dominação, como Foucault (1979, 1987) aborda no capítulo de “corpos dóceis”, referindo-se a uma política corporal que se baseia em um trabalho de manipulação sobre o corpo, calculada em seus elementos, gestos e comportamentos, transformando o corpo em uma “anatomia política”, não para fazer o que se quer, mas para fazer o que querem. Assim, o corpo passa a ser disciplinado, fabricando a submissão e o surgimento de um corpo “dócil”. A disciplina aumenta as forças desse corpo economicamente, diminuindo essas mesmas forças em relação à política de obediência.

Em outras palavras, ela dissocia o poder do corpo, faz dele um objeto de “aptidão” para ser manipulado ao seu favor. Relacionando o estudo de Foucault (1979, 1987) ao nosso campo de estudo – os jovens que dançam –, pensamos que esses corpos dinâmicos que estão se despindo através da dança, possivelmente estão se desgarrando de uma obediência política e social. Por instantes, é como se no momento da dança o jovem pudesse se libertar de todos os nós laçados pela sociedade.

... nesta selva de corações de pedra, viver parece ser muito difícil, ultrapassar estes muros invisíveis erguidos pelos olhares da condenação, talvez seja um desafio, o “eu” sente-se sufocado, órfão, sozinho, sem lugar para ir ou ficar, a rua entra em cena para este grito corporal. Onde parecia impossível se fazer ouvir, a voz sobressai, rendendo alguns olhares desprevenidos, coração enlouquece em busca de seu espaço, explode, grita... “eu estou aqui”. (C.P – entrevistado)

Nossa reflexão afirmativa sobre o corpo que se move alternativamente na sociedade inscreve-se num olhar crítico de que o corpo, hoje, se tornou o comércio de um capital veloz: vendem-se cápsulas, silicones, assim como se vende a si mesmo, tudo parece ser controlado: alimentação, exercícios, stress, até a alegria e a felicidade são dosadas. A sociedade está injetando dentro de nós, silenciosamente, doses nem de longe homeopáticas. A sociedade estabelece lugares, definindo uma organização de espaços a serem preenchidos pelas classes. Da zona sul à zona norte, parece que escolhas não foram feitas por todos, mas apenas por alguns. Quem não consegue chegar até o “centro” fica pelas “bordas”, todos estrategicamente distribuídos em seus lugares específicos para o melhor controle social.

O *break*, nascido e criado na “periferia”, atualmente sai das bordas em direção aos mais diversos espaços, podendo provocar não só “rachaduras”, mas eventualmente “quebras” do sólido muro construído no sistema social. Esse elemento do movimento *hip hop*, como os outros também, nos leva a pensar nas *linhas de fuga* de Deleuze (1998), por onde podem surgir a resistência ou insurgências no tempo presente. Provavelmente, o *break* é uma dança de resistência social, uma arte libertária, fuga do lar, dos padrões, dos pais, da escola, em

busca da vida, de algo que transmita sentidos, movimentando seus corpos sem pudores e valores sociais determinantes. No ato de dançar, o jovem consegue se enxergar independente do espaço onde está, pois naquele corpo vibra sua consciência, suas emoções, mergulhando em si mesmo nas suas indagações e medos, lançando ao vento seus pensamentos. É notório na fala de muitos dos entrevistados, quando expressam que desejam dançar em vários lugares, oportunizando inúmeras pessoas a assistirem não só suas performances, mas a eles próprios.

Esse corpo quer se distanciar, assim o pensamos, do corpo disciplinado. Corpo que, sem dúvida, se torna visível na medida em que seus movimentos são controlados, colocados mecanicamente em seus devidos espaços, calculados pela sociedade, exercitando uma rotina rigorosa de adestramentos que, segundo Foucault (1997), vão desde o ensino da escrita até a postura eficiente de um soldado: um corpo que se torna alvo de múltiplos mecanismos de poder, treinado para utilidade social, rejeitando a espontaneidade individual. Enfim, toda uma estrutura pensada para uma economia de tempo, visando à produção, ao capital, ao progresso da sociedade, atropelando a individualidade do ser humano e conseqüentemente a expressão com todas as suas emoções.

2. CORPO INVISÍVEL



FOTO 5 – Corpo invisível
Fonte :<http://lh5.ggpht.com>

Podemos também relacionar esse corpo invisível nos estudos de Merleau-Ponty (2007) compreendendo que, ao mesmo tempo, enxergamos as coisas no lugar em que elas estão, segundo o ser delas, que é bem mais do que o ser-percebido, e estamos afastados delas por toda espessura do olhar e do corpo. É que essa distância não é o contrário da proximidade, mas sinônimo dela. O autor aprofunda a explicação observando que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constituída de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele, não sendo um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem e por este motivo está no âmago do visível e dele se afasta. Esse corpo seria a carne visível que se liga às coisas, à matéria, ao tato, ao tecido onde se instala a máscara humana, que, no entanto, pode ultrapassar essa superfície carnal, sendo também profundidade em várias camadas.

O sensível pode passar a ser visível quando se mostra, produzindo uma transfusão no momento em que, por exemplo, os jovens dançam nas ruas, como se essa massa de carne se abrisse sem artifícios e a invisibilidade se tornasse visível. Nesse instante, o corpo, como folha de papel, passa a ser um ser de duas faces: de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca. Numa ordem, trata-se de “objeto”, em outra o “sujeito”. Em seu acoplamento com a carne do mundo, o corpo traz mais do que recebe: suas marcas e experiências vividas, acrescentando ao mundo que vê o tesouro necessário do que se vê. Esse corpo que se movimenta está diante de todos nós: nas esquinas, nos sinais, nas praças públicas. Então, tapar os olhos para não vê-lo, seria como não acreditar no mundo externo, acreditando somente em um mundo particular e privado. É como se tudo que fugisse do seu mundo privado se tornasse invisível por não poder ser enxergado ou até mesmo ocultado. Ora, quantos invisíveis sociais não se espalham pelas ruas todos os dias? Quantos tecidos não estariam se rasgando diante de nossos olhos “vendados”? Mas, enfim, como diria Merleau-Ponty (2007), é a experiência de habitar o mundo através de nossos corpos que nos faz ter segurança de ver e de ver verdadeiramente.

Inspirados, portanto, por essa perspectiva fenomenológica do corpo desse autor aqui em pauta, é que pensamos, então, poder problematizar o corpo sob outro prisma que não aquele no qual ele se encontra submetido a um *biopoder* implacável (como vimos na rubrica anterior). A essa perspectiva, acrescentamos a figuração do corpo em movimento, pela dança.

A dança tem sempre deixado sua marca como patrimônio histórico na cultura corporal humana. A principal ferramenta da dança é o corpo, enquanto fonte de vitalidade que afirma sentimentos e experiências, podendo se apropriar do espaço, tempo e movimento; podendo interferir nas capacidades físicas, afetivas e cognitivas do ser humano, na medida em que a dança favorece a comunicação de pensamentos e emoções.

Em sua obra sobre a sociologia do corpo, Le Breton (2007) expõe que a corporeidade humana é um fenômeno social e cultural que precisa ser compreendido em sua vertente simbólica, enquanto objeto de representação e do imaginário, isto é, precisa ser compreendido em sua corporeidade que tece a trama da vida cotidiana, das mais fúteis até aquelas que ocorrem em cenas públicas. O corpo não é apenas carne e osso, cor ou só pele. O corpo é, também, pensamento, sentimento e emoção. E o movimento traduz essa consciência de dentro, desdobrando-se “num fora”, quer seja no meio da rua, na praça ou na estação.

Gil (2004) descreve esse *corpo de pensamento* enquanto algo que explode em acontecimentos ou, segundo o pensamento deleuziano do *acontecimento*, enquanto algo criador de sentido. Os atos já não se distinguiriam dos membros, ao dançar aqui ou ali,

propiciando aos olhos que o veem aquilo que se tenta dizer: seus gestos são lançados como cintilações, arrebatando à natureza atitudes impossíveis, diante dos próprios olhos do tempo, deixando-se enganar, atravessando impunemente o absurdo, divino no instável. É disso que se faz dom aos olhares.

O dançarino pode se fazer presente em um determinado espaço de tempo, com a sua dança legível, com suas atitudes impossíveis, traduzindo totalmente o pensamento absurdo que só o corpo que dança resolve. O movimento surgiria do inconsciente, como a metamorfose do gesto nasceria do improvisado, jorrando a espontaneidade e a própria vida, num desabrochar da fluência dos sentimentos.

Seguindo ainda o fluxo do pensamento de Gil (2004), a dança pode exprimir a infinidade do sentido e da experiência humana, e para isso recorre a um número infinito de gestos, do mesmo modo que a linguagem verbal forma uma infinidade de frases. Assim, a dança não exprimiria o sentido: ela é o próprio sentido. Isto é, a dança transforma as palavras e os gestos articulados pela linguagem em sentido *agido* pelo movimento, onde este dançado se torna ação. Esses jovens que dançam *break* provocam olhares atentos, armados, fingidos ou cegos, e fazem do seu corpo a principal “arma”, atirando movimentos que desencadeiam fluxos de pensamentos diversos. Seu nome naquele momento é expressão, pois pela linguagem corporal se faz traduzir e, conseqüentemente, existir. Cada parte do braço, da perna, da pele, da carne constitui uma unidade instável, em movimento, que se compõe de outras unidades ainda menores. O corpo que se articula exprime uma linguagem: seus movimentos finalizados falam a língua clara das funções sociais. Essa carne que dança no tecido social faz uma troca de mundos que precisa ser refletida e estudada, pois, segundo Merleau - Ponty (1999), o corpo traz mais do que recebe, acrescentando ao mundo o que se enxerga. Ora, essa carne que se vê e se toca não é toda a carne, nem essa corporeidade maciça todo o corpo. Essa relação, além de alargar, irá definitivamente ultrapassar o campo do visível. Nesse instante, a visão precisa ser redobrada por uma visão complementar ou por outra visão. Afinal, o mundo é o que vemos, portanto, precisamos aprender a vê-lo.

Quando os jovens saem de suas casas em busca de espaços urbanos para suas danças ou performances, o mundo privado deixa de ser único e singular. Esse mundo se mostra para o outro, transparecendo através do tecido que dança suas substâncias: suas cores, suas dores, seu mundo, suas angústias, compartilhando não só o visível, mas principalmente o invisível.

Segundo Le Breton (2007), a existência do corpo parece estar sujeita a um peso assustador, tornando-se imperceptível sob a familiaridade das ações. Ele cita como exemplo

os elevadores ou salas de espera, em que os atores sociais, diante do desconforto, tornam-se transparentes ou invisíveis uns para com os outros.

E quando as ações não fazem parte dessa mesma família? Já vimos aqui que quando os jovens dançam em espaços urbanos, eles rompem a rotina, intervindo no fluxo social. Será que mesmo assim, eles continuam invisíveis?

Continuando nas trilhas do pensamento de Le Breton (2007), esse corpo continua sendo um incômodo, um peso, é o desconforto que emerge a cada ruptura das convenções. Aí esse corpo social não pode mais passar despercebido como mandam as normas de discricção, razão pela qual o mal-estar se instala: o corpo estranho se torna corpo estrangeiro e o estigma social funciona, então, com maior ou menor evidência conforme o grau de visibilidade. É aí que esse corpo deve ser apagado, diluído na familiaridade dos sinais funcionais, pois esse corpo que dança perturba a regularidade fluída da comunicação. Esse corpo sendo proibido suscita o afastamento bastante revelador da atitude de nossa sociedade em relação à corporeidade.

Não vemos, nem ouvimos as ideias, nem mesmo com os olhos do espírito ou com o terceiro ouvido: no entanto, ali estão, atrás dos sons ou entre eles, atrás das luzes ou entre elas, reconhecíveis na sua maneira sempre especial, única, de entrincheirar-se atrás deles, perfeitamente distintas umas das outras, desiguais entre si no valor e significação. (MERLEAU-PONTY, 2007)

Esse corpo invisível seria o maior instrumento a ser lançado para tornar-se visível, portador de forças e sede de algo que faça sentido. Suas articulações que ditam novas ordens são do tempo do movimento. Estamos aqui, insuflados pela ideia de que se o corpo é alvo de



FOTO 6 – Movimento de dança 4

novos mecanismos de poder e de controle nas sociedades contemporâneas, esses jovens que dançam poderiam estar oferecendo novas formas de saber: saberes indóceis e indisciplinados, na linha da *insurreição dos saberes dominados*, como diria Foucault (1979b, p. 170). É nesse

sentido que pensamos que esses saberes precisam ser diagnosticados, estudados sob uma ótica social que permita um maior entendimento desse grande corpo definido de sociedade.

Se a visão e o corpo estão imbricados um no outro, segundo Merleau - Ponty (2007), a superfície do visível passa a estar em toda sua extensão, forrada por uma reserva invisível,



FOTO 7 – Movimento de dança 5

uma relação entre os corpos que ultrapassa o campo do visível.

Esse corpo indisciplinado de Foucault (1987, 1979a), ou o corpo invisível de Merleau-Ponty (2007), é um corpo vivo e real, que não se submete a todas as ordens; é como se o espírito implorasse por uma liberdade de criação. Não existiria submissão no verdadeiro artista, mas sim a resistência: o salto sendo liberdade, mesmo caindo ainda do lado de cá. Nessa perspectiva, podemos argumentar que esse jovem dançarino de *break* parece arrancar das coisas a visibilidade impossível, as torceduras de um ser que está imóvel, libertando-se quicá da lei, permitindo-se ser prisioneiro da arte. A arte, nessa nova escolha, passa a ser seu novo estilo de vida, deixando-se levar aos descaminhos, novos rumos, direções, modos de pensar e de ser, como se quisessem sugar da vida o impossível que nela se oculta, com uma

tanto na nossa carne como nas coisas. O visível – através de um *dobramento*, de uma *invaginação* ou de um *estofamento* – exhibe uma visibilidade que não é sombra do atual, mas sim seu princípio, horizonte interior e exterior, portanto, a dualidade e a distinção imediata do visível e invisível.

Seguindo ainda seus estudos, observamos um paradoxo de expressão: esse corpo que se mostra nas ruas não se acopla apenas ao mundo que pisa ou salta, mas se enlaça no outro corpo que o vê, faz-se exterior de seu interior e o interior de seu exterior. Todos os movimentos, tato e visão aplicam-se, a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontando à fonte, no trabalho paciente e silencioso do desejo, surgindo daí esse paradoxo. Essa carne que se vê e se toca não é toda a carne, nem essa corporeidade maciça todo o corpo. O que há é o estabelecimento de

vontade imensa de se mostrar quem realmente é. Se viver não parece ser o que se vê, só pode ser o que não se vê. Essa invisibilidade que habita dentro da carne, rasgando todas as máscaras, fazendo-se ouvir, não deixando as emoções serem catalogadas, tornando a vida disciplinada tão insossa e aguada, precisando de extremos. Enxergando-os dançar, podemos ver um corpo que grita, que padece. O gesto fala por si só, pois sim, que seja o corpo a falar e não o verbo carregado de conceitos gramaticais, pouco emocionais. Seus corpos partem rumo às alturas, como se batessem asas, como se voassem para outra direção, ganhando tempo, espaço, agilidade, varrendo nuvens foscas e cinzentas. O vôo é longo, podendo até se perder de vista.

Gil (1997) aborda em *Metamorfoses do Corpo* uma gramática gestual, tendo a impressão de que o corpo do dançarino escreve, construindo frases, elaborando contextos complexos, como se toda a expressão estivesse descoberta no momento em que se dança, pois não há nada escondido e nenhum mundo oculto. Trazendo em si, e perante todos, a chave da inteligência do corpo, o dançarino é simultaneamente o papel, a pena e o grafo, sendo o espaço que seu corpo desenrola aquele em que, eventualmente, se inscreve o signo que é o próprio corpo. Já na análise do corpo e da dança em “movimento total”, Gil (2005) observa que os gestos tornam-se inteiramente transparentes, traduzíveis em significações gerais, exprimindo então uma linguagem articulada. Os seus movimentos finalizados falam a língua clara das funções sociais. A dança constrói o plano do movimento onde “o espírito e o corpo são um só”, é não significar, simbolizar ou indicar significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos os sentidos nascem. No movimento dançado, o sentido torna-se ação: a dança não exprime o sentido, ela simplesmente é o sentido, sai do sentido inconsciente do corpo, podendo ser chamado de invisível, indo até a superfície (músculos, pele, articulações), sendo essa a parte visível.

...Não reconhecemos pela visão aquilo que, todavia vimos frequentemente e, ao contrário, reconhecemos de um só golpe a representação visual daquilo que, em nosso corpo, nos é invisível. Mas eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo. Se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo. (Merleau – Ponty, 1999)

Para finalizar esta rubrica sobre o corpo, trazemos Shusterman (1998), com seus estudos sobre a ética pós-moderna e a arte de viver, que faz uma análise interessante sobre o corpo contemporâneo: este não se constituiria em um fato totalmente privado, assim como a linguagem de um grande poeta, na medida em que ele é moldado significativamente e

atemorizado de forma repressiva pelas práticas e ideologias históricas dominantes – o que equivale dizer que ele não é livre das marcas linguísticas. Entretanto, observa esse autor, o fato de que o somático seja estruturado por ideologias e discursos punidores do corpo não significa que ele não possa servir como um recurso para desafiá-los por meio de práticas corporais alternativas e de uma consciência somática maior. Talvez tenhamos que ler e ouvir nosso corpo mais atentamente, talvez tenhamos que transpor as metáforas do ler e do ouvir, muito ligadas à linguagem, aprendendo a senti-las com maior sensibilidade. Claro que trabalhar a individualidade através do corpo não constitui em si um desafio muito sério às estruturas político-sociais que formam o eu e a linguagem de sua descrição, mas isso talvez possa permitir atitudes e estilos de conduta que favoreçam e sustentem uma transformação social.

1. **BREAK: ULTRAPASSAGEM DO CORPO DISCIPLINADO?**



FOTO 8 – Movimento de dança 6

Fonte: http://farm1.static.flickr.com/187/472354262_8acc9b058e.jpg

O elemento *break* (dança) atua no movimento *hip hop* como uma linguagem corporal modificada, repleta de movimentos quebrados e acrobáticos, onde numa roda os dançarinos se desafiam em um verdadeiro combate, sendo vencedor aquele que melhor apresentar na dança movimentos corporais com maior grau de dificuldade e criatividade naquele momento.

Suas expressões aparecem através da dança, na produção de um estilo singular enquanto moda que tenta se diferenciar da “massa”, e da fabricação de códigos fechados de suas “tribos” por meio de gestos, símbolos e de uma linguagem cifrada na tentativa de criação de uma nova comunicação. Traremos, a partir de agora, os estudos feitos sobre *tribos*

urbanas, procurando articular com o movimento *hip hop* e, mais especificamente, com o elemento *break*.

Através das diversas formas de expressão corporal, percebemos vários olhares para si, para o outro e para o mundo. Assim, para Canevacci (1990, apud DIÓGENES, 1998), exhibir-se é uma maneira de enunciar a existência e marcar sua presença no mundo. Na civilização moderna, “tudo gira em torno do corpo”.

Os dançarinos de *break* quando se mostram, seja em praças públicas, escolas, na comunidade ou no meio das ruas, trazem suas técnicas artísticas que parecem transbordar expressividade, apresentando com isso, talvez, a todos que os assistem, uma dimensão da sua existência no mundo real. É como se apontassem para o próprio corpo e gritassem para a sociedade: “Eu existo!”, considerando que: “ser corpo é estar atado a um certo mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.205).

Esse corpo que encontramos no trabalho, na escola, nas ruas ou em outros espaços públicos não é uma coisa: como já vimos anteriormente, o corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora e não apenas partes fragmentadas ou distintas. Para o estudioso, o corpo não pode ser separado, nem ser linear como quis a tradição cartesiana que teve uma influência considerável nas abordagens das ciências sobre o corpo, pois, o “esquema corporal” é, finalmente, uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999). Pensamos que esse autor poderá sobremaneira esclarecer a “qualidade” do corpo que pode estar em cena na contemporaneidade e, particularmente, nos jovens que dançam o *break*.

Estamos trabalhando, nesta dissertação, na perspectiva de quanto o corpo se torna um grande suporte das manifestações sociais, ultrapassando a estrutura física e se restituindo em uma forte instituição política e cultural. Para isso, o *break* será o objeto privilegiado de nossa análise, por estar, segundo nossa hipótese, revelando novos olhares para essa sociedade contemporânea. Parece-nos que esse corpo que dança não se desarticula somente nos movimentos, talvez exista uma ruptura direta ou indiretamente com o poder político e social.

Traduzindo a palavra *break* para o português, ela tem o significado de quebra (quebrada), talvez havendo em sua essência, desde a sua escrita até a maneira de se dançar, uma ruptura (em relação a algo na sociedade atual). A questão parece se colocar de maneira diferente da que propusemos anteriormente, qual seja: quando se movimentam, até que ponto eles não estão quebrando territórios e buscando alguma forma de visibilidade na sociedade? Takeuti (2009) nos inspira então a formular essa questão da seguinte maneira: como eles “se compõem” com essa sociedade que, de certo modo, rejeita a maior parte dos *b-boys* (integrantes do *hip hop*, independentemente de sua modalidade)? A autora fornece uma pista:

nem revoltas (no sentido convencional do termo), nem resignação. Essa pista nos sugere que teremos que estar atento à complexidade da própria linguagem corporal e da relação dos jovens na sociedade.

O corpo que confronta, desafia e aponta, através do *break*, não pode ser comparado ao corpo disciplinado, manipulado ou ensinado, nos moldes denunciados por Foucault. Este observa (1987, p. 117), a propósito da relação entre o corpo e a sociedade:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam.

Parece-nos que o corpo do *break* marca (ou quer marcar) distância com esse corpo disciplinarizado ou normalizado, portanto, será essa uma das pistas sobre a qual nos dedicaremos neste estudo. Daremos uma rápida pincelada sobre esse assunto no âmbito deste relatório.

Não existiria mais um modelo de sociedade que privatizasse esse corpo. Hoje, no século XXI, época contemporânea considerada pós-moderna para alguns, entretanto, esse mesmo corpo, de certo modo, continua preso, independente de qualquer sociedade: são diversos os poderes que impõem limitações.

A nossa pista teórica é que surge com a modernidade, segundo Foucault (1987, 1979a), uma “anatomia política”, a qual define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros para que operem como se quer com as técnicas que são determinadas. A disciplina fabrica, dessa forma, corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. O autor nos explicita que, desde cedo, encontramos essa “mecânica de poder” que já se inicia nas creches e mais tarde em escolas, universidades, espaços hospitalares, como na organização militar. Seria, então, “quebra” (ruptura), relativamente a essas instituições, de certo modo totalizantes em seu controle, que os dançarinos de *break* pretendiam buscar quando seus corpos se movimentam desafiando mentes nas ruas? Pensamos que devemos refinar o nosso olhar, segundo esse ângulo que toma o “não-investimento” (ao menos integral) do corpo do *b-boy* pela sociedade (estamos nos referindo a jovens pertencentes aos espaços “periféricos” que foram sempre relegados socialmente – conforme Takeuti expõe em sua obra *No outro lado do espelho – a fratura social e as pulsões juvenis*, 2002, em especial no capítulo 3). Nesse sentido, suas próprias expressões corporais, em movimentos artísticos, podem estar falando

das faltas, dos preconceitos sociais, das desigualdades socioculturais, das injustiças sociais, enfim, com isso podem estar querendo expressar uma “resistência” singular (TAKEUTI, 2008, 2009, 2010; Takeuti & Bezerra, 2009.)

Parece-nos igualmente interessante articular aqui outra pista teórica, fundamentada em Le Breton (2006): a paixão moderna por atividades de risco nasce da profusão dos sentidos que o mundo contemporâneo sufoca. A perda da legitimidade dos referenciais de sentidos e valores, sua equivalência geral em uma sociedade onde tudo se torna provisório, desestabiliza o panorama social e cultural. A articulação que pretendemos está na relação entre o corpo que “se quebra” e a própria desestabilização do sistema social. Essa “quebra” surge primeiro no *break* ou na própria sociedade contemporânea? Ou são como “espelhos” onde um reflete a imagem do “outro”?

Acrescentemos que, para nossa reflexão, estamos orientados a pensar o lugar “periférico” (de onde vêm a maior parte dos *b-boys* de nosso estudo) não como um lugar específico da marginalidade no sentido que se toma no senso comum e em determinados estudos acadêmico-científicos. Orientamo-nos para isso a partir do que Guattari (1981, p.47) observa: “a marginalidade é o lugar onde se podem ler os pontos de ruptura nas estruturas sociais e os esboços da problemática nova no campo da economia desejante coletiva.” Trata-se, para ele, “de analisar a marginalidade não como uma manifestação psicopatológica, mas como a parte mais viva, a mais móvel das coletividades humanas nas suas tentativas de encontrar respostas às mudanças nas estruturas sociais e materiais”. Sob questões de fundo, esse autor poderá nos trazer algumas sustentações consistentes para uma leitura contemporânea do “corpo marginalizado” e da “periferia”.

CAPÍTULO 3 – O GRITO CORPORAL DA “PERIFERIA”



FOTO 9 – Movimento de dança 7

Fonte: <http://bloglchiphop.blogspot.com/2010/04/breakdance.html>

Atualmente, a “periferia”, ao menos no Brasil, vem ocupando espaço, ganhando uma maior visibilidade, atraindo muitos olhares dos meios de comunicação de massa e da sociedade em geral. A “periferia” salta os muros considerados invisíveis para a maioria da população para outros espaços sociais – fóruns regionais, nacionais, e até mesmo internacionais, expondo uma cultura (diga-se produtos culturais e artísticos) bastante diversificada, e no interior da qual se encontra o “movimento *hip hop*”³. De todo modo, há atualmente uma extensa divulgação daquilo que acontece nas “periferias” em sua versão,

³ O termo “movimento *hip hop*” foi cunhado pelos próprios ativistas ou “agitadores” culturais que pretendem definir suas ações tendo reverberações políticas, para além da “cultura”.

digamos “positiva”⁴, tendo os “agitos culturais” como mote de redefinição da própria “periferia”. O colunista Leite (2007), do Jornal *Le monde Diplomatique – Caderno Brasil*, tem amplamente noticiado que um novo movimento cultural estaria sendo produzido nas “quebradas e cafundós das metrópoles”. Ele ilustra suas matérias com fatos e acontecimentos ocorridos na “periferia”: hoje já existe a Cooperifa – Cooperativa de Artistas da Periferia, ao comando de Sérgio Vaz (poeta e líder de um movimento *hip hop*), que busca uma nova “cara” para a “periferia”, com programações culturais diversas durante todo o ano, defendendo um espaço social e um território, antes visíveis tão somente nos seus aspectos negativos (pobreza, miséria, violências, crimes e drogas), para transformá-lo de modo que os seus moradores se constituam em uma “afirmação consciente dessa cultura”.

Se há segmentos sociais e pessoas preferindo não enxergar essa dinâmica cultural, objetivamente pode-se dizer que a “periferia”, ou parte dela, está se esforçando para apresentar um novo cenário, que não seja apenas o da pobreza, nem o da marginalidade. Através da cultura e da arte, os ativistas tentam espalhar *orgulho* para toda comunidade, como se fosse uma epidemia, tentando fazer renascer novos olhares e valores, e assim contaminar positivamente uma boa parte da população “periférica”. Tais “esforços e orgulho” podem ser vistos nas falas de ativistas, tais como na de Ganso (jovem do movimento *hip hop* de Aracaju – um entrevistado que muito contribuiu em nosso processo de conhecimento) ou como na de Sérgio Vaz (ativista e poeta de São Paulo), que diz:

“Pensávamos que não sabíamos ler, agora estamos escrevendo livros”, referindo-se a uma produção literária que se difunde nos circuitos literários oficiais e enfatizando assim a autoafirmação e autoestima da população. Ao abordarmos, numa entrevista, o tema da “periferia” local com *Ganso* (Anderson)⁵, ele propõe dois olhares para dela se falar: um que trata *da* “periferia” e o outro que é o olhar *para a* “periferia”. Um olhar de dentro e outro de



FOTO 10 – Anderson (Ganso)
Fonte: Arquivo pessoal

⁴ Em contraposição a uma versão “negativa” da periferia, a dos crimes, drogas e violência.

⁵ É líder do grupo de rap *Mensanegra*, Mc e produtor, um dos fundadores da posse *Famíliativista*, foi secretário de esportes da Funcaju, diretor nacional da comissão de *hip hop* da UJS (União da Juventude Socialista), desenvolveu projetos como FACE, *Rima’racaju*, *Caminhada do hip hop* e *Grito da Periferia*, tem um programa de rádio chamado Império Periférico e apresenta um programa de “Periferia” pela TV Aperipê todos os sábados.

fora, mostrando que são completamente diferentes. No que lhe diz respeito, *Ganso* diz que o seu olhar é o da “periferia” para a “periferia”, sendo esta promissora, na medida em que estão se buscando aí novas formas organização, tais como: associações de moradores ou de igrejas, grêmios estudantis, bandas de *reggae* e também o movimento *hip hop*, que ocuparia uma agenda importante dentro desse espaço social.

Isso tudo não seria um fato novo: várias experiências associativas já existem há décadas. A novidade, para o entrevistado ativista cultural, é que esses movimentos não se encontram atualmente na “periferia” apenas como lazer ou passatempo para a juventude dos *espaços periféricos*, mas eles possuem um viés de pensamento reflexivo e de participação política não-partidária (sem filiação a partidos políticos), tendo por crença melhorias na “periferia”. Existem, por sua vez, pessoas na comunidade, como certos militantes que, na visão de *Ganso*, ao invés de estarem contribuindo estariam se acomodando, não se dispondo a dialogar com os “novos atores sociais emergentes”, o que não deixa de ser preocupante, pois a demanda aí é intensa.

Tal “cultura periférica” estaria atraindo muitos olhares “externos” ao próprio campo de produção: as músicas são cada vez mais procuradas pelos jovens de bairros periféricos, assim como o conjunto do movimento *hip hop*, que vem atraindo inclusive jovens que não são das classes periféricas. As roupas largas vão ganhando novos adeptos, invadindo boutiques e lojas de shoppings, bem como a dança passa a ser vista na maioria dos vídeoclipes passados na televisão, provocando um interesse crescente em seu aprendizado. Takeuti (2008, p. 206) indaga-se:

Se este fenômeno não estaria apontando para uma emergência de um novo ideário estético (um novo tipo de postura política!) contaminando vários campos da vida social e cultural: do semiótico (letras musicais, imagens dos grafiteiros, tatuagens, literatura, poesia), passando pela indumentária e chegando às atitudes ou comportamentos que dizem respeito à corporeidade (*street dance*, *break* e outras performances em dança e teatro) e a um modo de pensar *o* e *no* mundo, altamente ativado pelas rápidas transformações em todos os setores da vida humana e social. O lado “comportado” da sociedade olha tudo isso com muita apreensão e incômodo, sobretudo quando jovens da dita “classe média” começam por aderir “naturalmente” a alguns desses “signos periféricos”.

Tal pista de estudo nos fez ficar atentos para maiores explorações em campo, de modo a buscar maiores desdobramentos analíticos dessa proposição da autora em nossas análises.

1. MOVIMENTO *HIP HOP*

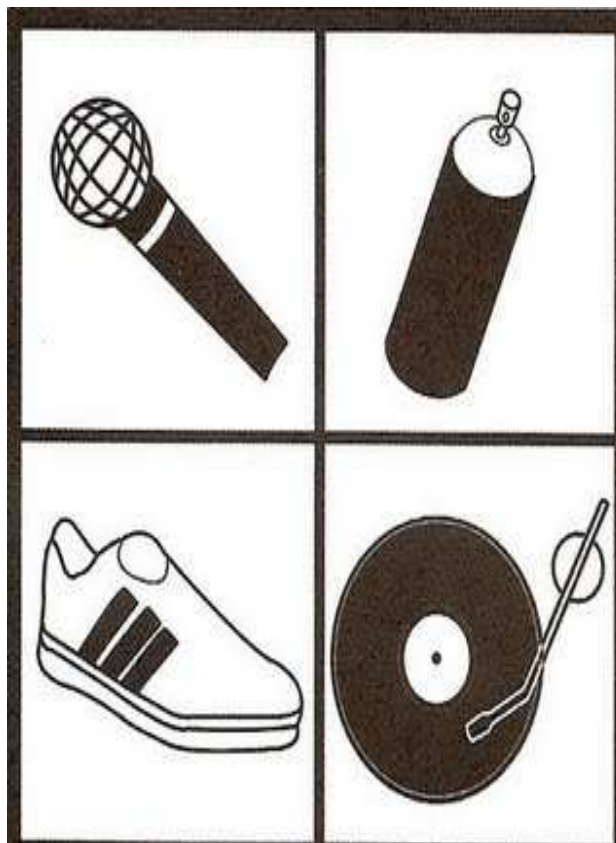


FOTO 11: Símbolos do *hip hop*

Fonte: <http://1.bp.blogspot.com>

O *hip hop* teve origem na segunda metade do século XX, em Nova Iorque, especificamente no Bronx, com o avanço da tecnologia, concomitantemente ao fechamento das fábricas que empregavam milhares de operários, sendo a região do Bronx uma das mais atingidas. Sem espaço para lazer, escola e trabalho, a população se revoltou, devido a essa nova realidade que se instalava. As diferenças sociais aumentaram, favorecendo a criminalidade e as drogas; muitas gangues se formaram, começando uma batalha sangrenta no sul do Bronx. Nesse contratempo, alguns jovens promoviam festas comunitárias envolvendo artes como a dança, por exemplo, organizando em seguida campeonatos e batalhas entre as comunidades. O *hip hop* começa a ganhar força e reconhecimento, diminuindo a violência e o tempo ocioso dos jovens, tornando-se um movimento de antiviolença, antidrogas e antiexclusão (SOUZA ET. AL. 2007). No entanto, segundo Shusterman (1998), apesar do *rap* ser o gênero musical que mais se desenvolve atualmente, ele também é perseguido e

condenado. Dessa forma, sua pretensão ao status artístico submerge numa inundação de críticas abusivas, atos de censura e recuperações comerciais, saindo frequentemente em noticiários e jornais de grande circulação com uma atmosfera negativa. Para muitos, isso não é um espanto, pois o movimento é sempre uma ameaça real para a sociedade.

Enfim, o *hip hop* começou explicitamente como uma música para dançar, para ser apreciada pelo movimento e não pela audição. Em sua origem, era designado apenas para performances ao vivo, como festas em casa, escolas, centros e parques, onde era possível admirar a destreza do DJ e a personalidade e os talentos de improvisação do *rapper*. O *hip hop* oferecia os prazeres da arte desconstrutiva, a beleza vibrante de desmembrar obras antigas para criar outras novas, transformando o pré-fabricado e o familiar em algo diferente, estimulante, diz Shusterman (1998). Acrescenta que apesar do *hip hop* tratar de temas universais como injustiça social e repressão, ele tem se situado orgulhosamente como uma música do *gueto* (na expressão americana, o que equivale à expressão “periferia” para os ativistas do movimento *hip hop* brasileiro), adotando como temática suas raízes e seu compromisso com o *gueto negro urbano* e sua cultura.

Quando Bambaataa⁶ foi entrevistado pelo site oficial da Zulu Nation⁷, explicou que quando criou o movimento *hip hop*, o fez para que as pessoas se distanciassem das drogas e da violência, esperando mais união entre elas, ainda que essa negatividade permanecesse em alguns lugares ou coabitasse com outras práticas juvenis. O movimento *hip hop* deixa claro que suas propostas estão vinculadas à inclusão social através de uma nova linguagem que se distribui em quatro elementos de expressão artísticas muito fortes nos dias de hoje, em nossa sociedade.

O *MC* (abreviatura de *Master of Ceremony* - mestre de cerimônia, em português) é considerado o “cronista” da periferia, que relata poeticamente a realidade dos *guetos* (Souza et.al., 2007). É o cantor do *rap*, responsável pela rima que pode ser improvisada ou composta anteriormente.

⁶ DJ, Líder da Zulu Nation, reconhecido como fundador oficial do Movimento *Hip Hop*.

⁷ ONG fundada pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1973, que tem como princípio as bases do *Hip Hop*: paz, amor, união e diversão.

Já o *DJ* (abreviatura de *Disc Jockey* – disc jóquei, em português), é o instrumentista do *hip hop*, que toca e acompanha os *MCs*, tendo como principal ferramenta o toca-discos. Quanto aos outros dois elementos do movimento *hip hop* há o *grafite*, que é a arte mais antiga do mundo, surgida durante a pré-história, nas paredes das cavernas, tendo seu nome originado do italiano *grafito*, podendo ser considerada também a primeira forma de escrita (Leal, 2007). Com o passar do tempo, o *grafite* foi tomando formas urbanas por meio dos manifestos de ativistas políticos na França, Itália e nos próprios EUA, como demarcações de seus territórios. Já o *breaking*, *b-boy / b-girling* ou *break dance* são nomes da dança do *hip hop* que consistem em movimentos chamados de *footwork* (início), *spinning* (meio) e *freeze* (finalização), como o *kata* de uma luta marcial. Popularizou-se a partir da década de 1980, espalhando-se de Nova York para o mundo, transformando-se em estilo de vida, assim como todo o movimento *hip hop*. A maneira de se vestir, de falar, de gesticular e de seus participantes se autodenominarem são características marcantes dessa cultura, aceitem os mais céticos ou não.

Segundo Rocha et al. (2001), o criador do nome *hip hop*, Bambaataa, percebeu que a dança (*break*) seria a melhor maneira de expressar os sentimentos de injustiça e de exclusão, só que pacificamente, como uma forma de diminuir as brigas e com isso diminuir a violência.

Com o crescimento das grandes cidades, observa-se que a diferença de classes ou de níveis sociais aumenta, progredindo também a violência nos centros urbanos.

Segundo Souza, Fialho e Araldi (2007), “o *hip hop* tornou-se ao mesmo tempo político, artístico e ideológico. Ele apresentou por meio da arte, as experiências vividas na ‘periferia’, mostrando o desemprego, os conflitos na relação de poder, o narcotráfico e o crime.”



FOTO 12 – Grafite

<http://doispetelecos.blogspot.com/>

Ganso (entrevistado, op. cit.) deixa explícito que a atuação do *hip hop* na “periferia” dá-se espontaneamente a partir daquele que o pratica, e que as pessoas em geral têm uma falsa noção dessa prática, imaginando que se trata de um movimento totalmente organizado, politizado. Em tese, ele o é: pelo documento que rege a construção desse movimento, sendo esse documento uma peça importante de sua história. Em tese, a juventude pararia e pensaria sobre a sua própria realidade, entretanto, existem formas de pensar diferentes no interior do diversificado campo do *hip hop*. Basta observar a letra do *rap*, o formato em que ele é cantado reflete bem isso: há os que estão comprometidos política e socialmente e aqueles que pensam somente nas vantagens que o mercado musical pode propiciar, e ainda, há os que pensam na música como um fim em si só. Na “periferia”, “o que conseguimos perceber, observa *Ganso*, é que o jovem [que] já teve a predisposição de parar e ensaiar um passo, [colocar] um risco na parede, isso já é [vivenciado como] uma ação, [e se] a reação vai ser boa, só se tiver cheio de boas companhias e pensamentos”. Percebe-se que há muitos jovens que vêm lutando, principalmente ao longo desses quinze anos, ao mesmo título em que o próprio *Ganso* trava sua luta simbólica e objetiva, num universo carente em todos os sentidos, mas em que também lateja o desejo de efetivar transformações:

[...] o hip-hop é um movimento construído pela “periferia” e é isso que nos dá legitimidade, ninguém vai nos dizer o que tem que fazer, a gente percebe quais são os mecanismos e os meios que a gente pode estar encontrando para nós que enxergamos as suas necessidades para que todos naquela comunidade e periferia possam se enxergar dentro de uma linguagem que ultrapassa fronteiras, nação e acaba sendo uma linguagem universal entre os jovens excluídos das periferias de todo planeta. [...]. (*Ganso*)

O movimento *hip hop* não repousa apenas sobre as técnicas e as tecnologias da mídia, alerta Shusterman (1998), o qual mostra que o movimento toma emprestado muito de seu conteúdo e de suas imagens, os de shows de TV, das vedetes do esporte, dos produtos de marcas conhecidas. Por exemplo, a marca *Adidas* é frequentemente incorporada em suas criações, citada em suas letras, estampada em suas roupas e seus temas musicais em *jingles*. Esses elementos da cultura de massa fornecem o fundo cultural necessário à criação artística e à comunicação numa sociedade em que a tradição da cultura clássica geralmente é ignorada ou julgada pouco atraente, para não dizer alienadora e exclusivista.

Na perspectiva *deleuziana*, podemos definir a atual proliferação do movimento *hip hop* no mundo como uma *contaminação*. É surpreendente e impressionante o olhar comum, a

quantidade de *sites* e *blogs* quando nos lançamos em pesquisa através do *Google*: são diversos, em várias línguas diferentes, muitos de excelente qualidade.

Por exemplo, o blog *conexaobrasilhiphop.blogspot.com*, onde podemos encontrar músicas, bem como as últimas notícias do “movimento” em vários estados brasileiros, além de uma vasta agenda: festivais, competições, shows, dicas de treinos para o *break* ou um link focado apenas no *hip hop feminino* contendo mais de 80 seguidores na lista. Em muitos *sites*, encontram-se disponibilizados vídeos, entrevistas, assuntos discutidos em fóruns e suas agendas, entre outros. No *You Tube*, *site* de vídeos que permite que seus usuários baixem imagens para compartilhar com o mundo, pode-se encontrar shows, videoclipes, campeonatos de dança, documentários, programas de TV etc. Talvez este seja, hoje, o mais visitado e procurado pelos internautas do planeta. Ademais, matérias envolvendo toda cultura *hip hop* são constantemente presentes em revistas de circulação nacional, a exemplo da revista *Trip*. Esta trouxe em uma de suas edições⁸ uma reportagem sobre o maior campeonato de *break* do mundo, o *Red Bull BC One*, realizado em Nova York: nessa matéria, colocou-se em evidência o jovem Neguin, o único brasileiro do evento, como um dos melhores dançarinos do mundo, trazendo ao público o relato resumido de sua história de vida. Neguin era capoeirista desde pequeno, na adolescência utilizou muito a *internet* para pesquisar novidades, e em uma dessas buscas, aos 15 anos, encontrou um vídeo de um *b-boy* dançando ao som da capoeira. Logo se interessou em aprender e não demorou muito para que ele se juntasse com mais dois brasileiros de reputação musical: Pelezinho e Chaveirinho, que realizavam turnês com músicos como Marcelo D2.

A história de Neguin, que aos 22 anos disputava o maior campeonato de *break* do mundo, ficando em 4º lugar, sendo divulgado pelos meios de comunicação, principalmente a *internet*, é um exemplo de como muitos jovens (em várias partes do planeta) são atraídos para essa modalidade musical e de dança.

A revista *Cult*, também de distribuição nacional, traz em sua capa um trabalho considerado pela crítica como importante, de Alexandre Orion, artista visual que conseguiu unir o grafite, a fotografia e os moradores de rua que transitam nas cidades urbanas. Seu trabalho já foi exposto em alguns países, publicou-se um livro com fotos de sua produção artística, bem como se disponibilizaram textos juntamente com um vídeo que ficou por um bom tempo como o mais visto no *You Tube*. Igualmente, os meios de comunicação socializam a sua história de vida: Alexandre, em sua adolescência, sofreu influência do *skate*

⁸ Edição nº 184. Artigo intitulado “Give me a break”.

e do movimento *hip hop*, tornou-se tatuador, em seguida entrou numa faculdade de artes visuais e desenvolve hoje um significativo trabalho de intervenção urbana, utilizando a sua arte como porta-voz social. Exemplo: um de seus trabalhos, o mais atual, chamado “Ossário”, é constituído da seguinte indagação: “O crime do grafite está na tinta ou na mensagem?”. Esse exemplo e tantos outros que pudemos acessar através de variados meios de comunicação (*internet*, revistas, vídeos) ilustram o plano da visibilidade dessa modalidade artística: jovens ou grupos coletivos que vão “perfurando” espaços sociais, angariando visibilidade em cenários contemporâneos, antes não acessíveis. O movimento *hip hop*, nesses últimos anos, vem conquistando um espaço na sociedade cada vez mais representativo e atuante: prêmios, fóruns, congressos, numerosas organizações não-governamentais ou associações espontâneas, muitas delas já com estruturas em redes consistentes. Acrescentemos o interesse que foi despertado na academia científica: dissertações, teses, pesquisas diversas, numerosas publicações científicas em torno desse campo empírico aqui no Brasil, na América Latina e em outros países. O Fórum Social Mundial 2010 (FSM), realizado em janeiro, em Porto Alegre, teve como grande atração a apresentação dos *Racionais*, grupo de *rap* de grande influência junto a jovens e adolescentes atraídos por esse gênero musical, na atualidade brasileira. O grupo recebe, este ano, o título de “Prêmio Cultura Hip Hop”, promoção do Governo Federal - Ministério da Cultura, o qual elege 128 ganhadores (ações culturais e ativistas) para usufruir de uma verba de 1,7 milhões de reais. Esse fato, dentre outras promoções na própria sociedade, é aqui trazido para exemplificar que a música e o movimento da “periferia” vêm adquirindo outra significação no seio da sociedade, ainda que, em muitos aspectos, sob ditames das regras do sistema de poder dominante e sob os olhares e pensamentos rejeitadores de muitos setores da sociedade.

*Conheci o paraíso e eu conheço o inferno
Vi Jesus de calça bege e o diabo vestido de terno
Mundo moderno, as pessoas não se falam
Ao contrário, se calam, se pisam, se traem, se matam
Embaralho as cartas da inveja e da traição
Copa, ouro e uma espada na mão
O que é bom é pra si e o que sobre é pro outro
Que nem o sol que aquece, mas que também apodrece o esgoto
É muito louco olhar as pessoas, a atitude do mal influencia a minoria boa
Morrer á toa, e que mais, matar à toa, e que mais
Ser preso à toa, sonhando com uma vida boa.
(A vida é desafio – letra de Racionais Mcs)*

O importante a assinalar aqui é essa movimentação ou dinâmica que se produz, a gosto ou a contragosto da sociedade em geral, que mostra uma espécie de “saída das bordas” para o “centro” ou *ultrapassagem dos muros invisíveis*. Evidentemente, não se trata de uma pragmática que se instaura de um dia para outro, em curto prazo: há alguns anos, organizações como a *Cooperifa* (Cooperação da Periferia) ou a CUFA (Central Única das Favelas) promovem eventos e discussões para tentar produzir uma massa crítica cultural e política, e suas lideranças reconhecem que se trata de um árduo trabalho que se dá em meio a um contexto em que o tráfico de drogas e do crime organizado, por exemplo, é igualmente bastante atuante.

2. *BREAK* – O ELEMENTO DANÇA



FOTO 13 – Movimento de dança 8

Fonte: http://farm2.static.flickr.com/1240/993530484_5a94ee8e10.jpg

Como já foi citado anteriormente, na rubrica 1 deste capítulo – Movimento *Hip Hop*, o *break* faz parte da cultura *hip hop* como mais um elemento artístico, diríamos que seria a arte corporal do movimento *hip hop* e, assim como os outros, é o artista que proporciona vida ao

elemento. É essa movimentação, na maioria das vezes complexa, que nos leva a indagar sobre os sentidos, as subjetividades e a estética nela implicados.

Essa dança surge em Porto Rico, na década de 1970, como forma de protesto no período da guerra do Vietnã: os movimentos foram criados imitando hélices de helicópteros ou de aviões caindo; as quebradas corporais, ainda sem uma nomenclatura definida na época, representavam os corpos de soldados mutilados na guerra. Com a imigração de muitos latinos para os Estados Unidos, o *break dance* se desenvolveu rapidamente nos *guetos*, como um remédio homeopático para a violência que matava muitos jovens naquele período. Os “rachas” surgem desse movimento, invadindo novos territórios, ultrapassando, transpondo barreiras e conquistando um número crescente de jovens em relação a esse movimento cultural, cujos principais elementos poéticos, literários e performativos surgem nas “periferias”, concentrando-se nos *guetos* e se tornando uma forte manifestação de singularidade dos excluídos, dos negros, latinos e dos pobres.

Esse elemento surge, então, nos *guetos* como uma tentativa de diminuir a violência entre as gangues, promovendo “rachas” em rodas e substituindo o ato de bater pelo ato de dançar, com intenção de mostrar quem era o melhor dançarino na roda. Partindo desse ritual, havia a busca do respeito entre eles. A história do movimento *hip hop* mostra que essa criação de combate à violência funcionou, diminuindo o número de mortes nos bairros e aumentando o número de adeptos ao elemento dança e, posteriormente, ao movimento.

Desses tempos aos dias de hoje, o *break* tem recebido novas significações e se proliferado amplamente, a tal ponto que algumas realizações parecem estar distantes das motivações originais. Por exemplo, as competições de grande porte, com patrocínios nada irrisórios, premiações em dinheiro e destaque em *sites*, revistas e outros meios de comunicação – não só do elemento dança, como também batalhas de MCs e campeonatos de grafiteagem a nível mundial – estão na agenda de muitos grupos que se engajam nesse gênero artístico-musical. No *break dance*, as competições são divididas em categorias de crianças, adolescentes, adultos, masculina e feminina, iniciantes, intermediário e avançado, sendo que antes acontece uma seletiva para uma classificatória final, onde especialistas apontam os melhores, o julgamento vai analisar o ritmo, movimentos de maior dificuldade, perfeição e criatividade. Uma das maiores e mais famosas competições é conhecida como *Red Bull*, competição que agrupa os melhores dançarinos do mundo e que acontece todos os anos.

Em uma roda de *break* ou em um “racha”, o primeiro movimento é o *top rock* (algo como a ginga para a capoeira), em seguida o dançarino vai apresentando suas habilidades, sempre com a finalidade de ser melhor que seu adversário. São inúmeros os movimentos

definidos dessa dança: o *footwork* representa as habilidades que o dançarino tem com as pernas; já o *power moving* é um complemento onde se pode fazer acrobacias, saltos e giros; o *freeze* é feito sempre no encerramento, que significa *congelamento* de um movimento, ficando obrigatoriamente de um e meio a três segundos na mesma posição, mostrando resistência aos jurados. Ao final deste capítulo, mostraremos imagens destes movimentos, interpretando-os com base nas análises dos estudos de Laban / Merleau-Ponty, para um melhor entendimento da nossa pesquisa, pois a análise das imagens se torna requisito indispensável ao trabalho.

O elemento *break* é formado por três elementos diferentes que tiveram suas origens em pontos específicos dos EUA, que seriam o *break boying's*, o *popin'g* e o *lockin'g*. Estilos que formam a base da dança *break*, cada um possui sua nomenclatura própria aplicada ao aprendizado do dançarino. No entanto, essa classificação se resume no movimento *hip hop* em uma única expressão que é o *break dance*, sendo este o termo mais utilizado para qualificar o dançarino desse gênero de dança. Os seguidores dessa modalidade sempre estarão envolvidos em batalhas e competições de dança formais ou informais. São vários os grupos de dança espalhados em todo mundo, entre os principais estão: o *The Lockers* (considerados os pioneiros do estilo *lockin'g*), o *Rock Steady Crew* (considerado o melhor do mundo) e *Electric Boogaloos* (fundadores do *popin'g* e do *boogaloo*).

Essa dança que chama a atenção de quem passa pelos seus gestos acrobáticos e diferentes, consegue envolver qualidades gestuais distintas em inúmeros dançarinos, havendo uma diversidade nas manifestações de rua, possuindo como característica principal uma *colagem* de diversas culturas, nascendo desse universo o elemento dança. Na medida em que a dança evolui, ela vai recriando sua linguagem própria e essa habilidade autoral é chamada de *free style*, onde o dançarino tem autonomia de criar e recriar seus movimentos. Nisso está a arte performática do elemento *break*, ganhando qualidade cênica e subjetiva, como se o corpo incorporasse um personagem, onde este se equilibra entre a representação e o drama real – tal expressão é, também, conhecida como *charme* ou *ginga*.

Agora faremos uma pausa em toda definição do elemento *break* para que possamos analisar melhor essa criação. Pensando no que já foi escrito e estudado, enfatizaremos neste parágrafo outros estilos de dança para um melhor entendimento dessa apropriação do *break dance*, buscando as fontes dessa inspiração.

Falando em inspiração não podemos deixar de citar aqui a influência do maior artista *pop* da história, Michael Jackson, responsável por expandir para o mundo, através de seus shows e videoclipes, sua dança com forte influência do *break*, principalmente do estilo *lockin'g*. Dificilmente ele será esquecido na fala dos dançarinos, nos *sites* ou *blogs*

pesquisados, pois seu movimento deslizando os pés para trás chamado *moonwalk* é copiado até hoje, em qualquer parte do mundo.

Postaremos aqui uma observação bastante relevante, antes de iniciarmos os estudos das principais influências: o *break dance*, elemento *dança* do movimento *hip hop*, nasce na rua, e até hoje é praticado na rua, sendo confundido por muitos com o *street dance* que, ao ser traduzido, significa *dança de rua*. Apesar do nome, esse estilo foi criado depois do *break*, na década de 1980, dentro de academias, sendo dançado por grupos razoavelmente grandes, com movimentos sincronizados e iguais (essa é uma das principais diferenças entre o *break* e o *street dance*). Geralmente, os *b-boys* ficam muito incomodados quando são confundidos com dançarinos de *street dance* (observamos este detalhe em algumas entrevistas que nos foram concedidas pelos *b-boys*).

Analisando suas performances, não é difícil perceber como eles interagem com seus adversários de uma maneira teatral, utilizam-se do teatro para executar expressões faciais,



FOTO 14 – Michael Jackson dançando o *moonwalk*

gesticulam corporalmente iniciando uma conversa não-verbal, levando-nos para outro tempo, talvez o do cinema mudo que tem o *Chaplin* como principal símbolo. Atuam, assim, exclusivamente pelo instrumento *corpo*, a voz não se escuta porque é inexistente, mas a mensagem é entendida por todos que assistem a *este corpo que fala*.

Mesmo se apropriando do teatro, os dançarinos possuem um diferencial que vale a pena ser ressaltado: enquanto os atores ensaiam suas peças para depois de alguns meses terem a possibilidade de uma apresentação ao vivo, os dançarinos de *break* encenam na hora através da

improvisação (*free style*), suas expressões vão se ascendendo naturalmente dependendo do adversário, como se fosse um jogo de perguntas e respostas corporais; daí surge a expressão *charme* ou *ginga* que nos leva a lembrar uma luta de resistência nascida em solo brasileiro

através dos escravos africanos que é a capoeira. O termo *ginga* é bem usado na capoeira e, na verdade, ele é considerado o movimento fundamental da mesma, seja ela regional ou angola. Ora, não é difícil assistirmos a uma roda de batalha de *break dance* sem que nos lembremos de uma roda de capoeira, não por ter o mesmo desenho geográfico de posicionamento e ter sempre um adversário para dialogar corporalmente, mas principalmente por seus movimentos acrobáticos e aéreos.

Na entrevista realizada com Ganso, quando questionado sobre o elemento dança do movimento *hip hop*, ele coloca uma observação bastante relevante que corrobora com a análise acima. Ele diz que, atualmente, não existe muita diferença entre uma roda de capoeira e uma roda de *break dance*, chegando até a confundir os espectadores. O discurso de Ganso é mais uma crítica ao elemento *break* e aos dançarinos que se dizem engajados no movimento: para ele, essa linguagem deveria ser bem definida e não confundida. Mas não é por acaso que essas duas modalidades corporais se assemelham. Muitos pesquisadores e estudiosos já publicaram artigos e trabalhos científicos no que diz respeito a essa problemática de semelhança: muitos dançarinos já foram capoeiristas ou vice-versa, portanto, o *break* também se apropria de alguns movimentos da capoeira para a criação de sua linguagem, carregando junto também a *malícia*, a *ginga* e a *mandinga* de um bom capoeirista.

A capoeira, bem como o *break*, atualmente apela para toda corporeidade que se encontra no próprio tecido social (ao menos, inscritos em alguns lugares), na medida em que tem sua origem nas senzalas e quilombos, manifestando-se corporalmente entre dança e luta, buscando a libertação e se transformando em um movimento de resistência negra. Como o *break* não se apropriaria da capoeira? Talvez essa seja sua principal base de sustentação e identificação, não só quando analisamos os movimentos corporais, mas também sua resistência cultural proveniente de uma classe oprimida, excluída e que sempre viveu à margem da sociedade. A luta não é só de sobrevivência, mas de se fazer ouvir e se enxergar em uma sociedade “cega e surda”. A capoeira é uma arte que se apresenta, assim como o *break*, através de uma roda nas ruas ou em outros espaços públicos, onde seus representantes realizam suas performances, atraindo olhares curiosos em sua volta. Acabamos de identificar, então, a capoeira como o cimento inspirador do *break dance* (essa hipótese situa-se, mais particularmente, no contexto da sociedade brasileira).

Resta-nos, agora, identificar outros tijolos que compõem esse “esqueleto”: parte-se da ideia de que existe no *break* a influência de várias artes – já analisamos o teatro e a capoeira. Colocaremos, presentemente, um estilo de dança mais atual chamado *dança contemporânea*: uma linguagem corporal inovadora, que coleciona sistemas e métodos desenvolvidos a partir

da dança moderna e pós-moderna e tem como principal característica a criatividade, além de não se prender a regras pré-estabelecidas, indo sempre à procura do elemento “novo”. Trabalhando suas performances através do inusitado, o bailarino tem autonomia para construir suas próprias coreografias, partindo de pesquisas em cima de improvisações (método Laban – adiante abordaremos mais detidamente), proporcionando maiores instrumentos para uma elaboração relacionada a temas políticos, sociais, culturais, comportamentais e cotidianos. Além do mais, associada à fisiologia e à anatomia dos corpos, as técnicas, assim como no *break*, são constituídas, na maioria das vezes, a partir da somatização, trazendo um trabalho de conscientização do corpo e do movimento dançado.

A relação dança contemporânea versus *break dance* está nessa autonomia de linguagem, na liberdade de criação, na busca de movimentos livres, inspirados em outras linguagens, como a teatral ou, até mesmo, a circense. Tanto uma quanto a outra costumam provocar olhares surpresos de quem as enxerga, provocando talvez uma reflexão menos superficial, até porque esses dois estilos de dança chegam ao século XX para quebrar ou romper conceitos antes estabelecidos pela dança clássica. Não mais existe barra, tampouco professor (a) francês (a) para ensinar qual movimento deve ser feito. Aqui, o academicismo sofre um *aborto*, o superficial é colocado de lado, os artifícios do clássico não têm espaço nessas novas modalidades que surgem. Abaixo as sapatilhas de ponta e os cabelos arrumados, pois agora vale a atitude de ser o que se é. A indisciplina toma conta desses corpos, através de uma rebeldia performática, interpretada por muitos como uma dança incontrolável. *Mas que ótimo!* Não há professores russos para catalogar seus sentimentos e controlar suas emoções, nem para ditar regras formais e econômicas para se dançar.

Sabemos que o balé nasceu de uma aristocracia europeia, sinônimo de *status* e poder de uma classe dominante, possuindo como principal inspiração lendas de bosques, histórias de amor e o etéreo. O irreal está sempre presente em seus repertórios, a exemplo disso temos “O lago dos cisnes”, entre outros. Porém, a linguagem real de que tratamos aqui não é a de uma burguesia, e sim a do oposto. Como já foi citado, o *break* nasce nos *guetos*: o berço que não balança é o da pobreza e o da violência; a magreza não é estética, é fome; e o padrão de beleza não é o da *Maria Taglione*⁹, talvez o do *50cent*¹⁰; sua inspiração está nas ruas, na cruel realidade em que vivem, na injustiça social e em seu *hábitat natural*, a “periferia”. Não há

⁹ Modelo ideal de bailarina, a 1ª a utilizar as sapatilhas de ponta, atuando como umas das bailarinas mais célebres do Balé Romântico.

¹⁰ Nome artístico de Curtis James Jackson III, rapper americano, que largou o mundo do crime e já vendeu mais de 25 milhões de cópias em todo o mundo.

maquiagem para ser colocada em seus rostos, nem luzes, nem palco, a dança nasce na rua e continua sendo a rua o seu melhor espaço de expressão. Sem máscaras, os jovens dançarinos se mostram em um mundo real, presente e concreto na sociedade atual, transformando suas vidas e contaminando outras mais para uma “mudança de valores e princípios” (veremos isso, através das entrevistas na próxima rubrica).

Podemos analisar, também, de acordo com Gil (2004), o elemento *break* a partir dos estudos de gestos da Pina Bausch, para a qual eles têm origem no pensamento. Citemos uma frase sua, bastante apropriada ao nosso objeto de estudo: *não me interessa em como as pessoas se movem, mas o que as move*. As suas coreografias performáticas têm o que podemos chamar, aqui, de *mix*: a mistura de vários elementos provenientes do balé clássico, da dança moderna, do circo, das danças étnicas e do teatro de rua. Uma espécie de *patchwork*, não sendo diferente o que acontece com o *break dance*. Na análise da particularidade do estilo de dança de Pina Bausch, pode-se ver que a construção de seu método nasce das vivências interiores de seus bailarinos, de suas “verdades”, de suas identidades, enfim, de suas experiências autênticas, profundas e pessoais. Quando vão entrar em cena, o que transpiram é a sua verdade mais íntima. Esse estudo, que ficou sendo chamado de *método Basch*, faz vir à superfície camadas soterradas de emoções e sentimentos que, segundo ela, outro estilo de dança como o *balé* ou *moderno* não consegue alcançar.

Se Pina Basch ainda estivesse viva, seria interessante indagar-lhe sobre o seu ponto de vista quanto à dança *break*. Nós podemos dizer que estamos conseguindo enxergar algumas semelhanças nesses dois estilos de dança, que se apropriam de elementos diversos para canalizar suas emoções e se remeter, em seguida, às performances urbanas. Tanto uma como a outra tem seu surgimento de dentro para fora, do invisível para o visível, as emoções se tornam gestos e todos os sentimentos, sejam eles de afetos ou mesmo a ausência deles, são “vomitados” através dos gestos, da dança, de sua linguagem corporal, possuindo como material único e concreto o corpo. O coração mora no movimento, querendo se prolongar em um grito gestual, vozes e inquietações que trazem consigo gestos, que continuam a convocar outros gestos, seus ou do *outro*, como que para ascenderem à fala que continua a escapar ao ato.

Na tentativa de uma interpretação mais aprofundada das ações corporais dos dançarinos de *break*, das suas manobras quando traçam ou escrevem seus movimentos nos espaços, lançamos mão dos estudos de Laban (1978): este autor analisou o movimento humano em função de fatores como força, peso, espaço, tempo e fluência. Ele afirma que a fluência do movimento está intimamente relacionada ao controle dos movimentos das partes

do corpo. Estudaremos também os movimentos a partir de uma análise ótica de sentidos pelos estudos de Merleau-Ponty (1999, 2007): analisando os movimentos através de um olhar mais sensível, esta carne visível que se espalha no tecido social, este corpo como uma extensão de sentidos na existência do mundo.

Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna de nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (LABAN, 1978)

Percebemos claramente essa definição ao vermos um *b-boy* ou uma *b-girl* dançando. O corpo que, conscientemente, se quebra em uma sequência – muitas vezes percebida como irracional – divide o corpo em partes “vivas e mortas” e apenas uma articulação se move enquanto as outras partes do corpo ficam isoladas (paralisadas). Tornam-se semelhantes a bonecos móveis. Inclusive, o termo “robô” é bastante usado pelos dançarinos e muitos usam a linguagem teatral vestindo este personagem. Explicitaremos melhor essa questão no momento em que usarmos a imagem explicativa, efetuando um exame sistemático das principais ações corporais a seguir.

Por ora, gostaríamos de citar o caso Salah, considerado um dos melhores dançarinos do mundo na modalidade *break dance*, apropriando-se de uma linguagem única. Ele pode ser considerado um *show man*, que arrasta multidões por onde passa. Dizem ser um dos dançarinos mais assistidos do planeta, com alta popularidade no *You Tube*. Ele conseguiu provar que um artista de rua pode se tornar *superstar*, pois desde que estreou, em 1998, em um campeonato, sua agenda está permanentemente repleta de convites para participar de grandes eventos mundiais, seja como jurado ou realizando uma performance. Por conta disso, muitos coreógrafos, produtores e diretores renomados aguardam para trabalhar com ele. Nascido em Paris (França), em 1979, possui forte influência, atualmente, na cultura *hip hop*, através do elemento dança. Considerado bem versátil por conseguir fazer um *mix* de vários estilos do *break dance* e ainda outros elementos de outras artes, demonstra possuir controle e consciência corporais raramente vistos em dançarinos, levando críticos a serem unânimes em afirmar a habilidade excepcional e única de dançar de Salah. Se pudéssemos defini-lo através de nossos capítulos, o denominaríamos de *Micropulsção Corporal*, tema que será estudado logo a seguir.



FOTO 15 – Salah

Fonte: <http://www.efelant.net/planete/salah.jpg>

Salah consegue se apropriar de inúmeras artes, entre elas, a circense e a teatral, criando uma linguagem única e particular, inovando no estilo do *break dance*. Ele abusa das expressões faciais unindo a voz com vários efeitos, executando seu próprio andamento musical para dançar e interagir com a plateia; sua elasticidade corporal surpreende crianças, jovens e adultos de diversas nacionalidades. Seu corpo não só parece falar, mas gritar, pulsar e vibrar sem precisar de um esforço físico aparente; sua elasticidade faz lembrar um animal invertebrado, conseguindo estender seu pescoço e seu abdômen centímetros de distância do centro, do seu eixo longitudinal; desarticula todas as articulações possíveis e impossíveis, isolando cada uma delas, controlando o ritmo até dos tarsos e metatarsos das mãos. A linguagem corporal de Salah está se constituindo em um enorme desafio para muitos estudiosos e cientistas corporais.

Vejamos agora algumas interpretações das performances de Salah – a partir de cada imagem exposta: de um lado, segundo a ótica de Laban (1978) e, de outro, segundo a ótica de Merleau – Ponty (1999, 2007).

IMAGEM 1 – B-boy A

FOTO 16 – Movimento de dança 9
Fonte: <http://www.efelant.net/planete/salah.jpg>

Ótica Laban: Em relação ao tronco, essa seria uma ação corporal mais complexa, saindo do eixo com uma grande flexão da coluna para trás, apoiando as mãos no chão. As ações são definidas pelo movimento do tronco, que demonstra ser de grande versatilidade, deslocando-se em diferentes direções, com mudanças de planos, pesos e fluxos. O centro de gravidade é alterado, o apoio das mãos nesse movimento passa a ser a sustentação do seu corpo, possibilitando diversas rotações através dessa base de sustentação. Esse dançarino consegue fazer muitas variações a partir dessa posição, como elevar as pernas em 45° e 90°, ou ainda transformar os membros inferiores em um compasso dando um giro em torno de si mesmo. A sustentação tem sempre um grande esforço dos membros superiores que estão em ação estática ou isométrica.

Ótica Merleau-Ponty: em relação ao tecido social, esse corpo não se desloca com um movimento natural humano do andar ou correr que enxergamos constantemente nas calçadas ou espaços urbanos. Esse corpo se torce, se dobra no tecido, provocando uma ação contorcida dessa massa de carne para uma reação retorcida do olhar. A expressão é fora do eixo, cabeça para baixo, ruptura da gravidade e da disciplina da cidade, encontrando no asfalto o alicerce para a visibilidade, pois esse corpo ultrapassa o campo visível, compartilhando o invisível, o peso da “marginalidade” é sustentado fortemente pelo grande esforço dos braços, dos punhos

e da curvatura das costas, a flexibilidade mergulha no fluxo da existência e todo seu corpo, nesse momento, parece ganhar um novo sentido.

IMAGEM 2 - *B-boy B*



FOTO 16 – Movimento de dança 10

Fonte: http://news.hmmm-uk.com/AM_BreakDance%20341.jpg

Ótica Laban: Esse movimento é classificado no *break dance* como *Footwork* e define-se pela habilidade que os dançarinos possuem de mover as pernas. Seria a preparação corporal para as famosas acrobacias ou a faísca para a fogueira. Nesse movimento, o dançarino utiliza como base os quatro apoios ou a posição quadrúpede e a partir dela faz as transições corporais, girando o corpo em apoios alternados de braços e pernas, frente e atrás. Assim como no movimento anterior, esse também se apoia na força dos braços, equilibrando o restante do corpo para as variações dos membros inferiores. Seu fluxo é contínuo, havendo pausas em alguns momentos nas variações rítmicas, necessitando de bastante agilidade, resistência muscular nas transições de direção e precisão nas mudanças de ritmo.

Ótica Merleau-Ponty: O jovem que dança marca território com seus passos firmes no concreto. Nesse movimento só de chão, os pés estão sempre em contato ou próximos ao tecido urbano, firmando uma base, uma autonomia de espaço, uma exploração do real, do que se toca, do que se sente. O corpo passa a ter duas faces, uma que vê e outra que toca,

transformando-se em “carne do mundo”. Os jovens, nesse movimento, são desbravadores de novos territórios, afirmando sua identidade ao pisar em solos antes não dançados, não explorados. Nada os detêm diante de sua busca de sentidos e existência em uma sociedade que esmaga, empacota e vende valores abstratos. Consideramos essa relação do corpo com o chão, com o asfalto muitas vezes quente ou o concreto com planos irregulares, uma proximidade real do visível, o contato é com a terra, com a certeza de que se toca, com a segurança de se fazer presente.

IMAGEM 3 – *B-boy C*



FOTO 17 – Movimento de dança 11

Fonte: <http://www.universaldancecreations.com/images/breakdance>

Ótica Laban: Essa ação corporal está classificada dentro do estilo do *Power Moving*, complemento do *Footwork*, onde o dançarino executa acrobacias, saltos e giros. Normalmente, esse é o momento da dança responsável pelos olhares congelados das pessoas que assistem, por ser muito impactante. Contudo, é um momento muito esperado e admirado. Sendo esse um movimento aéreo, o dançarino perde totalmente o contato com o solo, e sem apoio de nenhum dos membros, ele desafia a gravidade e o seu próprio centro, pois seu corpo sai do eixo longitudinal, saindo do vertical, que é seu ponto de suporte, para o horizontal

através de rotações e mudanças de direção, tornando o equilíbrio instável. Como bem observamos na foto, o dançarino voa por alguns segundos sem nenhuma estabilidade visível, muitos consideram até um “ato de suicídio”. Apesar de não existir nenhum ponto de apoio do corpo, o dançarino precisa de força para desenvolver esse movimento, é só prestar atenção na expressão facial do dançarino, pois para uma boa sustentação do corpo no ar, todos os músculos precisam estar preparados, fortes, contraídos para obter uma maior distância do solo e maior tempo longe dele. Com o corpo no ar, o dançarino pode aterrissar de várias maneiras, mas para isso precisará de reflexos rápidos e excelente preparação física a fim de amenizar o impacto da queda.

Ótica Merleau-Ponty: Esse corpo que inacreditavelmente sai do solo em direção ao ar, conduz sua verdade em respeito à lei da gravidade. Em desafio consciente, o dançarino busca o impossível, o irreal. Ele agora não faz parte do concreto, do tato que toca ou sente, seu corpo por alguns segundos toca o ar, o invisível, o irreal, mostrando que essa massa de carne pode quase tudo, levando os que assistem ao imaginário do super-herói, aquele que só é visto em telas de cinema realizando o impossível. Porém, esse jovem não é um herói e nem um pássaro, é um corpo que se manifesta em um movimento gritante de se fazer enxergar mais do que a dança no solo. Ele se direciona além dos nossos mornos olhares horizontais, como se o corpo falasse: “Estou aqui, não estão me vendo?” Essa “carne do mundo” agora se rasga diante dos nossos olhos, o corpo é acolhido pelo forte vento, mas não pela sociedade, que ainda aparenta permanecer de olhos fechados; é entendido pela gravidade, mas não pelos que comandam suas cidades. Esse corpo se dobra e desdobra para além dos limites da física, rompe-se do tecido social agressivamente, como um aborto, um suicídio de existência.

IMAGEM 4 – B-girl D

FOTO 18 – Movimento de dança 12

Fonte: <http://www.universaldancecreations.com/images/breakdance>

Ótica Laban: Esse movimento é bastante executado pela maioria dos jovens dançarinos de *break*, chama-se “giro de cabeça” e está na classificação do *Power Moving*, possibilitando em seguida um *Freeze*, como já escrevemos anteriormente é um congelamento no momento final da sequência. Analisando corporalmente, verificamos que a base de sustentação é a cabeça, ela é a única que sustenta todo o peso do corpo no apoio invertido, as mãos e as pernas são utilizadas como alavancas para um melhor impulso de rotação sobre o eixo central. Os músculos que sustentam a cabeça e o pescoço ficam bastante tensionados, executando um trabalho de isometria. Dependendo da forma de amplitude das pernas, esse giro pode ser rápido ou lento; ao encontrar um equilíbrio estável, esse movimento pode ter uma duração inacreditável.

Ótica Merleau-Ponty: O “giro de cabeça” é um movimento revolucionário, revelando uma atitude transformadora e ousada. No momento em que o dançarino se posiciona de cabeça para baixo, todo o olhar passa a ser invertido, sua análise de mundo sofre diversas alterações não só de planos, eixos, mas principalmente de sentidos, a somada posição invertida, mais os giros, resultam em um estado de êxtase ou transe singular, saindo da realidade, mergulhando cegamente em seu mundo, é um corpo vivo que não se submete às

ordens. O espírito precisa de liberdade para criar resistência, arrancando a visibilidade impossível das coisas, torcendo todo seu ser em movimentos, libertando-se da lei, fazendo-se prisioneiro apenas da sua dança, dança como um novo modo de vida. Esse jovem comemora o “novo” dançando nas ruas, e a dança exige flexibilidade. Forças em movimento. Seu corpo salta e se solta em busca de novas direções, novos sentidos, preenchendo o vazio do tecido social que o acolhe desabitado do futuro, seguindo apenas o fluxo, ou melhor, sendo o próprio fluxo.

3. *BREAK* - MICROPULSAÇÃO CORPORAL



FOTO 19 – Movimento de dança 13
Fonte: <http://www.efelant.net/planete/salah.jpg>

Esse corpo que há alguns anos atrás era pequeno e invisível, hoje se desenvolve, cresce e quer se tornar visível para toda a sociedade, quer sendo aceito ou não, com vontade de ultrapassar as fronteiras e fazer com que os “muros periféricos” percam suas linhas divisórias. Esse é, ao menos, o sentimento de jovens que estão envolvidos nessa dinâmica

sociocultural que têm, às vezes, em determinados coletivos jovens, também manifestado um caráter político.

Observamos isso quando questionamos os jovens dançarinos de *break* através das entrevistas. Nesse momento, destacamos a valorização de um sentimento que brota durante a atuação pelo *break*. Por exemplo, o jovem Adson (19 anos) expõe que o amor faz da sua dança o principal elemento, pois é através dele que outros jovens podem inspirar-se:

Quero que o movimento cresça cada vez mais, pois só assim terei a chance de tirar os meninos das drogas. Faço o que posso, chamo, chego junto, divido meu tempo com eles, a força de vontade tem que ser maior que qualquer coisa, aí sim estará dançando *break*.

Pensamos, ao escutar esses jovens, que existe algo mais profundo do que apenas o que nos é visível. A técnica existe, assim como a agilidade, força e outras capacidades físicas, mas o sentimento que gera todo o movimento pulsa de dentro para fora, surgindo através do elemento *break*. O título deste capítulo “Micropulsção Corporal” inspira-se nessa ideia, que preferimos colocar sob forma poética:

Corpo que se reparte
O movimento agora é em partes
Corpo que se quebra
Ao sentimento não tem regra

Dançam embaixo e em cima
O desafio é sua rima
Na rua quem manda é o corpo
Para ter respeito precisa estar no topo
(J.M)



FOTO 20 – Movimento de dança 14

Fonte: <http://www.universaldancecreations.com/images/breakdance>

Quando perguntamos sobre o que sente ao dançar, o jovem Adson abre um sorriso, olhando-nos meio envergonhado, contudo soltando seu verbo certo: “Sou da periferia, tenho que andar sempre sorrindo, o carisma faz parte da minha dança, danço com amor, pois só dessa maneira as pessoas vão olhar para mim e se interessar pelo que faço.” Alguns jovens dançarinos de *break* acreditam que o reconhecimento da dança deve vir primeiramente da “periferia” e não do “lado de fora”, o qual deve aparecer depois. O que nem sempre parece acontecer. Afirmam que morar na periferia é ótimo, “não trocaria a periferia por nada”, diz Adson na entrevista. Ele se entusiasma ao comentar a reação das pessoas que o assistem dançar nas ruas, ouvindo comentários do tipo: “Este cara dança pra *caralho*”. Mas quem comentou, não dança. Acha que os jovens que param para elogiar poderiam aprender muito mais facilmente, porém, parece que lhes falta coragem: “Aí nós da ‘periferia’ aparecemos em cena, deixando todos eles de boca aberta”, conclui o jovem. Com isso, o jovem Adson acrescenta-nos mais elementos para a nossa rima corporal, iniciada acima e aqui complementada:

O *b-boy* é corporal
 Sua linguagem é a não-verbal
 Atualmente ele está na moda
 Mas o que te interessa é a roda

Corpo articulado
 Corpo elogiado
 Corpo que dança
 Aos olhares espanta
 (J.M.)

Questionamos os jovens sobre o porquê da escolha desse estilo de dança diante de tantos outros existentes em volta. Continuando com o jovem Adson, ele cita um episódio fundamental para a sua opção: ao ir a um show de *rap*, deparou-se com duas figuras dançando no palco e, nesse momento, sentiu que algo mudou nele, pois seu corpo ficou todo arrepiado, chocado diante de tanta habilidade de movimento. “Senti naquele dia foi amor”. Hoje ele dança para que as pessoas que o enxergam sintam o mesmo, fazendo despertar um desejo de aprender, como aconteceu com ele. Foram os próprios dançarinos, em cima do palco, a lhe ensinar a dançar. Hoje, ele realiza uma espécie de corrente que não pode ser quebrada, seguindo em um fluxo ritmado e alimentando um *fluxo rizomático* (Deleuze, 1991).

O corpo se movimenta em um ciclo de proibições, desejos, regras, disciplinas, valores e princípios, e todas essas organizações vão reforçar a visibilidade da existência de um corpo

controlado. Esse corpo que se move se expressa não pelas palavras, mas pelos gestos, os quais se constituem no laboratório dos nossos estudos. Esse corpo não marca somente a presença no espaço físico, tornando-o visível. Em uma linguagem deleuziana, podemos dizer que percebemos nas *dobras* desse corpo, que torce e retorce a existência de indagações, em um primeiro momento, invisíveis que, num momento seguinte em que saímos “do raso”, revelam outras pistas que seriam de uma natureza mais social, assim como a rima “Micropulsção Corporal”, de nossa autoria, bem o expressa:

Sangue articulado
 Para o mundo passam seu recado
 Pessoas no sistema
 Enxerga estes jovens como problema?

Membros que se repartem
 Fluência que não se parte
 Indisciplina indisciplinada
 Sua busca é indeterminada
 (J. M.)



FOTO 21 – Movimento de dança 15

Fonte: <http://www.universaldancecreations.com/images/breakdance-class-leeds.jpg>

Quando Merleau-Ponty (2007) observa que, por trás dos olhos, dos gestos, ou melhor, diante deles, outro mundo transparece através desse tecido que o cobre e, por um momento, é nele que se vivem, nós podemos estabelecer uma aproximação com o mundo privado do jovem que dança o *break*. Esse mundo “salta” no instante em que o jovem dança nas ruas, como se o invisível se tornasse visível por alguns minutos. Chama-nos, ainda, atenção em sua

abordagem, a questão da experiência de habitar o mundo, a qual passa por meio do nosso corpo. É, portanto, seguindo o pensamento de Merleau-Ponty que estamos refletindo, não apenas sobre o corpo *do* mundo, mas principalmente sobre este corpo *no* mundo: como ele flui na sociedade contemporânea e como se dá essa conexão uma vez que o corpo que se movimenta também cria sentidos, equilibra-se e desequilibra-se com o sistema. Para esses jovens dançarinos de *break*, onde o mesmo significa “quebra”, como já foi revelado anteriormente, esta relação talvez se encontre entrelaçada com o movimento que, apesar de ser quebrado e desarticulado, ao mesmo tempo, flui articulando as partes, tornando-se desta forma não só paradoxo no universo das artes, neste caso a dança, mas também em nossa sociedade.

Mais uma rima nossa para compor com este veio de reflexão:
 Corpo que dança no chão
 No piso não tem colchão
 Corpo muito flexível
 No concreto se torna visível

Desarticulado com o sistema
 Articula-se com o problema
 Ir para as ruas é o seu lema
 Enquanto a sociedade queima.

(J. M.)

Digamos que o *olhar* do outro (das pessoas em geral na sociedade) pode não estar direcionado a esses jovens que dançam, ou então, quando estão, o olhar pode ser, muitas vezes, estigmatizante (por exemplo, o jovem só é visto como “marginal”), bloqueando assim a reflexão devido à desconexão ou à impossível conexão. No entanto, pensemos com Merleau-Ponty (2007), quando ele destaca que é preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha; que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; assim, não haveria um obstáculo entre ambos, mas um meio de se comunicarem.

Refletindo sobre as palavras de Merleau-Ponty em relação à corporeidade do movimento *hip hop*, talvez essa ponte que liga dois lados, muros, países e continentes, já esteja sendo construída pelos ativistas e atuantes do movimento (é assim, ao menos, que eles sentem a sua experiência artístico-cultural). Para aqueles que se engajam nessa experiência, pode-se dizer que os corpos, antes distantes, agora podem se encostar mais facilmente nesse novo universo, seja através de encontros, competições, fóruns sociais ou, até mesmo, através da *internet*. Essa ponte está sendo percorrida por uma *multiplicidade* (Deleuze, op. cit.) ainda que uma minoria sem reconhecimento do mundo que se estrutura na lógica da produtividade.

Não se trata, aqui, portanto, de uma consideração que toma a ordem quantitativa como o elemento mais importante, mas sim a ordem qualitativa – o sentido das transformações que se operam paulatinamente. Citaremos como exemplo dessa “corrente que percorre essa ponte”, a globalização: pensemos quantos jovens, neste exato momento, estão posicionados na frente de um computador buscando *sites*, *blogs* e inúmeras informações em relação ao ‘movimento *hip hop* e, mais especificamente, o *break dance*? Escapemos da matemática e entremos no mundo virtual: a *internet*, hoje, conecta pessoas de todo o mundo, numa comunicação *online*, relacionando interesses e trocas pessoais, facilitando um processo de translocalização. Os tijolos dos muros, antes invisíveis, podem estar sendo utilizados, hoje, para a produção de novas subjetividades, mais flexíveis e modulantes (conforme Deleuze, 1997). A corporeidade na cultura *hip hop* manifesta-se nas mais variadas formas de expressão, buscando sempre ser ouvida e vista, seja através do *rap* (*Rhythm and Poetry* - Ritmo e Poesia), como forma de protesto, com suas letras cruas e reais, construindo novos conceitos nas “comunidades” – sejam pelos *sprays* que atuam como uma arte visual marginal nos muros, pontes, viadutos e prédios das grandes cidades urbanas, transformando o cenário com imagens e palavras provocadoras, ganhando visibilidade junto a uma grande população que, na maioria das vezes, parece se sentir incomodada com essa nova linguagem de rua. Ou seja, o DJ¹¹ instrumentista que acompanha o MC¹², com sua principal ferramenta, a *pick-up* (toca-discos); ou ainda, que seja o elemento *break* (dança) atuando como uma linguagem corporal modificada, repleta de movimentos quebrados e acrobáticos, onde, através de uma roda, os dançarinos se desafiam em um verdadeiro combate. Todos esses corpos presentes nos quatro elementos da cultura *hip hop* estariam no fundamento da nova manifestação cultural, assim o intentam ativistas de várias partes do país e em outras partes do mundo. Através dessas linguagens, algumas *comunidades jovens* de algumas sociedades aparentam, de certa forma, conseguir voz e postura ativa e, de alguma maneira, pensar em “linhas de fuga” (Deleuze, 1997) ou em “vias de entrada” na atual sociedade.

Nossa posição é a de que não poderemos ignorar essa *carne visível* (falando como Merleau-Ponty), que se apropria do seu corpo como veículo de comunicação com o outro e com todo o tecido social. Essa carne é real e concreta, dança por entre os “fios condutores do asfalto”. É esse tecido social que, muitas vezes, é deslocado e, até mesmo, cortado, que achamos que precisa ser levado em conta socialmente, como também ser refletido em

¹¹ É a pessoa que toca o disco de vinil durante as apresentações.

¹² Mestre de cerimônia que escreve as letras musicais e as canta.

instâncias acadêmicas, não podendo ser mais estancado. Existe um ditado popular que diz: “não adianta tapar o Sol com a peneira”. Ora, esses jovens estão nas esquinas, nas praças, por entre as ruas; podem ser invisíveis para muitos que atravessam o sinal ou que estão de passagem para o trabalho, mas são visíveis para o corpo social que se move na velocidade da contemporaneidade. Pensamos que a mídia, finalmente, participa ativamente desse processo de visibilização dos jovens do movimento *hip hop*, mesmo quando ela está, em determinados casos, imbuída em deplorar a atuação pública desses jovens. Participa desse processo, todo coletivo *hip hop* que, ainda que realizem sucessos estrondosos, na lógica da comercialização, na medida em que, finalmente, fazem com que rapidamente esse gênero musical chegue aos quatro cantos do planeta. Resta saber como cada coletivo, de cada “canto” e de acordo com o seu contexto, saberá utilizar isso tudo como uma *potência de vida* (NEGRI; HARDT, 2004).



FOTO 22 – Movimento de dança 16

Fonte: http://www.break.pl/images/artykuly/bboying_lessons/bboying_lessons_2_baby_freeze.jpg

Dos Estados Unidos ao Japão os jovens consomem não só as roupas ou a maneira de se vestir, mas principalmente a música e a dança; num rápido olhar, podemos até pensar que todos fazem parte de uma *cultura pop*, que estão apenas preocupados em consumir e copiar, no entanto, surpreendemo-nos se estendermos esse olhar para ver como os jovens de cada região ou país se identificam com o movimento, sem se despir de sua identidade de origem. Não precisamos ir muito longe para presenciar uma cena deste tipo: no Nordeste do Brasil, onde o repente ou a embolada (gêneros musicais) têm uma forte presença regional, pode-se observar alguns *rappers* se apropriando desses “estilos” (de sua cultura de origem) para recriar uma nova linguagem no “movimento”. Isso não os torna diferentes, sob alguns

aspectos, em relação aos norte-americanos? Isso nos faz pensar que precisamos, então, rever o próprio *conceito de homogeneização* tão expandido nas críticas acadêmicas. Por que não podemos pensar em processos de singularização (Deleuze, 1997) que possam despontar na diversidade e multiplicidade?

O movimento *hip hop*, hoje, ultrapassa fronteiras, passeando por solos antes não habitados, seja pela televisão que se utiliza do estilo para desenvolver propagandas visando o comércio, ou pela *internet* que se encontra em lugares antes inimagináveis. Se o jovem não possui um computador em sua cabeceira, o mesmo encontra na esquina de casa em uma *lan house*, onde o acesso virtual é rápido e barato, levando-o a se conectar com todas as informações atuais desse universo. Através desse mundo virtual, os jovens ficam sabendo dos últimos lançamentos musicais, podendo até gravá-los se quiserem, assistem a vídeos, sejam estes de ensinamentos ou de entretenimento da dança no estilo *break*, enfim, estudam e se atualizam por meio da *internet*.

Merleau-Ponty (2007) argumenta que os corpos pertencem à ordem das coisas, assim como o mundo é a *carne universal*. Surge desta afirmação a seguinte indagação: onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? A carne não é só visível, não é matéria, não é espírito, não é substância, a carne é um *elemento* do ser. Isso posto, queremos dizer que esse olhar que se direciona aos corpos que dançam *break* precisa de profundidade, não só de visibilidade, pois como o autor argumenta, o corpo como carne do mundo traz mais do que recebe, acrescentando ao mundo que se vê o tesouro necessário.

Pode-se dizer que nesses domínios da cultura, o que podemos observar como força de expressão é a manifestação do corpo de um indivíduo, de um grupo, sob variadas linguagens. Esses corpos que procuram um engajamento no mundo teriam à mira a produção de discursos que dizem respeito às comunidades “periféricas” em sua condição de oprimidos, negligenciados e segregados numa sociedade bastante excludente, sob diversos aspectos, em se tratando de sociedade brasileira (nosso foco maior). Suas expressões aparecem por meio da música (palavra e som/ritmo e poesia), de textos e imagens característicos dos grafites, da dança com movimentos quebrados, pausados e num equilibrado compasso, na produção de estilo singular, enquanto moda que vai se diferenciar de uma massa e a fabricação de códigos singulares de suas “tribos” por meio de gestos, símbolos e de uma linguagem cifrada na criação de uma nova comunicação. Diante da exposta diferenciação, vale ressaltar que existem estudos bastantes críticos com relação ao movimento *hip hop*, de se tornar algo atualmente massificante na medida em que muitos jovens, não só da “periferia”, mas de toda parte do mundo, acabam se copiando, seja para estar na moda, para se achar “legal” ou, até

mesmo, para ser aceito em determinado grupo. A overdose na mídia é constante e os jovens são os principais focos desse universo. Nossa pretensão, aqui, é apenas de abrir um parêntese em meio a toda essa crítica de homogeneização no mundo atual, na medida em que também postulamos que existem muitos jovens, grupos e coletivos à procura de uma diferenciação, com linguagens inovadoras, contribuindo positivamente para um “movimento”, a partir do qual eles acreditam poder vislumbrar novas possibilidades de subjetivação num sistema que insiste em ser totalizante. Nossa hipótese é, então, que o corpo pode se tornar um grande suporte das manifestações sociais, ultrapassando a estrutura física e se restituindo em uma forte instituição política e cultural na medida em que o corpo que confronta, desafia e aponta não seja um corpo disciplinado, manipulado ou apenas ensinado.

Por ora, continuemos voltados para a significação que toma o corpo para os próprios jovens num determinado contexto social. Vivemos em uma sociedade que alguns críticos sociais definem de tal modo que aproximamos daquilo que denominamos de *patchwork social*, cheia de retalhos e emendas. Alguns tecidos sociais, por serem mal costurados, provocam com o tempo rasgos e conseqüentemente novos estragos. As cicatrizes que encontramos hoje nesses tecidos não seriam só marcas estéticas, o trauma localizado é mais profundo e sofrido, criando um problema que nem sempre é definido, conseqüentemente, um diagnóstico não concluído. Talvez estes jovens estejam buscando uma nova fórmula que lhes permita viver de um modo na sociedade que não seja apenas pelo “avesso” (conforme TAKEUTI, 2002), tal é o caso de jovens cujas trajetórias sociais indicam estar capturadas num núcleo de significações imaginárias “destrutivas” na sociedade brasileira, de tal modo que estão fadados a viver um único “destino”, o de “resíduo social”.

Ora, no momento em que Fábio (17 anos) se coloca como um “superman da vida real”, ele não está em busca de ser um “super-herói” como o de uma revista de quadrinhos. Ele não se coloca como uma figura estática, menos ainda como um quadro estampado na parede social. Há, em sua fala, uma preocupação de se fazer presente, visível através de sua dança e dos seus atos, e de não sucumbir em certas representações negativas ou num imaginário aterrador. Em um momento de sua entrevista, ele diz poeticamente que os *b-boys* são “anjos da periferia”, com a missão de tirar as crianças das drogas, dos sinais, trazendo-as para o mundo social. Interessante notar que o seu discurso se assemelha com os de outros *rappers* ou *b-boys* de outras partes do país e de outros países - basta olhar as letras do *rap* ou através de diversos textos acadêmicos onde se pode encontrar um mesmo tipo de depoimento. São guiados pela crença de que podem melhorar a “sua periferia”, de que podem contribuir

para que a próxima geração de jovens não venha a conhecer percalços, nos quais eles ainda se encontram enredados.

Por que não apostar que pequenas histórias (como a de Fábio e de outros jovens de outras “periferias” brasileiras) cheguem, um dia, a ganhar espessura social? Maffessoli (2003), em “*O instante eterno*”, sugere um esboço de um ambiente característico da sociedade pós-moderna, a saber, o *irreal* influencia na estrutura do *real* de modo que pequenas histórias se tornem *tecidos* e talvez se cristalizem em um determinado espaço. Ora, esses corpos, que dançam em um determinado espaço, escrevem sua história não só em seus movimentos desarticulados e aéreos, mas também *se derramam em todo o asfalto que pisam*. Esse tecido é vivo e quente. O corpo enquanto espetáculo se torna *causa e efeito* de comunicação. Parece-nos que esse corpo não seria só individual, ele não se expressaria apenas para si; esse corpo, quando dança fora dos seus muros particulares, se torna relacional, ele passa a se relacionar com o outro, com o espaço, o tempo, o mundo. O corpo que se comunica nas músicas, na pintura, nos discos e nas danças, constrói um movimento linguístico, redefinindo, talvez, um conceito de cultura. Através das diversas formas de expressão corporal, percebemos vários olhares para si, para o outro e para o mundo.

Quando o jovem Ronnie (17 anos) afirma que dançar:

É expressar o que se sente naquele momento que se dança; algumas pessoas podem até pensar que é loucura o que a gente faz, mas elas estão enganadas, pois a dança está na simplicidade, foi a maneira que encontramos de expressar os sentimentos. Eu não consigo nem explicar o que eu sinto, é como se algo me puxasse; fico muito emocionado, principalmente quando estou com a galera. Quando eu danço, danço para mim e assim tento passar para as pessoas que assistem a espiritualidade da dança.



FOTO 23 – Movimento de dança 17

Foto: <http://www.universaldancecreations.com/images/breakdance>

Afinal, pensemos com Gil (1997) que os fatores que estão escritos pelas veias desse tecido, muitas vezes, invisíveis e imperceptíveis, são, contudo, bem reais. Ao considerarmos a importância do corpo, torna-se impossível não evidenciarmos essas marcas, pois

qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência. Ela provém certamente da própria natureza da linguagem: como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquiva-se à intenção de definir: cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular. A esta docilidade da linguagem equivale uma violência real exercida sobre o corpo: quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio. (GIL, 1997, p.13).

Pensando em um mundo que nunca é estático, que está em movimento constante, talvez estes jovens dançarinos estejam mergulhados nesse fluxo de um sistema vivo, desdobrando-se para acompanhar o processo de desenvolvimento de suas cidades. Não podemos pensar no movimento como um caos, mesmo que este, visto muito de perto, pareça caótico, mas se nos distanciarmos um pouco e pudermos olhar mais detalhadamente, talvez possamos enxergar os distintos e visíveis sinais de transformação. Analisando os movimentos podemos visivelmente compreender que existe um grande deslocamento de fluxos corporais, seguido de sucessivas rupturas, as articulações são claramente deslocadas através dos pulos. Os efeitos de *micropulsção corporal* fazem deslizar energia da ponta dos dedos das mãos até os dedos dos pés. Esses corpos dançantes passam por metamorfoses constantes: o tronco que cai é o mesmo que, em seguida, levanta; a mão que segura firme o chão é a mesma que empurra forte para o alto, nascendo um grande salto; as pernas que em muitos momentos os sustentam são as mesmas que flutuam cortando o ar como tesouras imagináveis. Ao mesmo tempo em que existe o fluxo, há também a ruptura do mesmo, quebras voluntárias de energia ocorrem em vários movimentos da dança, assim como a ruptura do linear, da gravidade. Fortes, quebrados, suaves ou fluidos, os movimentos mostram traços de criatividade e heroísmo aos olhos de quem os vê.

Seguindo ainda com os depoimentos das entrevistas, Willians (17 anos), narra como o *break* mudou sua vida e que foi uma “luz no meio da escuridão”, pois afirma ter andado nas ruas, sem ter uma função ou uma responsabilidade para cumprir, nem a escola ele frequentava, mas com o encontro da dança tudo mudou, criando mais responsabilidades e compromisso, ele sente que está “levando coisas positivas” no momento em que dança para as pessoas, confessa estar satisfeito com a proporção que o movimento *hip hop* tem tomado atualmente. No entanto, não enxerga ainda a adesão maciça, onde muitas pessoas queiram

aprender e pesquisar sobre o assunto. Já Ariane (18 anos) fala que, se não fosse o elemento *break*, não haveria o interesse pelo “movimento” uma vez que foi através da dança que ela chegou até ele. Afirma enxergar o *break dance* constantemente na mídia, sendo isso bastante positivo para um melhor entendimento das pessoas. Essa foi a única garota entrevistada do grupo pesquisado, pois não existia outra *b-girl* e, também, a única que nasceu e vive na zona sul e não na “periferia”.

Minha mãe diz que não sabe como eu fui gostar deste estilo de dança, pois ela não gosta dos lugares que eu ando, alguns são bem barra pesada, chamados até de “beco da morte”, mas se eu gosto do *break*, é lá que tenho que estar, gosto das pessoas de lá, não vejo nenhum perigo, as pessoas lá são bacanas, me acolhem e elas ainda gostam de dançar. (A.)

Esses depoimentos nos remetem a pensar, mais uma vez, o quanto o corpo não pode ser situado no esquecimento. Ele representa a expressão da existência humana, é nele que lançamos nosso olhar social para sermos mais bem entendidos. Não nos basta só saber ler os escritos desse corpo, mas também interpretá-los, numa tentativa de despertar essas experiências vividas e sofridas por ele durante todo seu percurso sociocorporal. Precisamos reencontrar esse corpo que se perdeu na ciência, nas instituições, nos signos etc.

Segundo a única *b-girl* do grupo entrevistado, quem dança *break* é porque ama e não apenas gosta, pois sempre sofrem hematomas, se machucam bastante, mas tudo isso acaba sendo pouco em relação à satisfação de conhecer outros lugares e pessoas que falem a mesma língua.

No *break* eu me sinto à vontade, não tem ninguém para mandar e diga o que você tenha que fazer, no *break* você pensa muito, meu corpo obedece só o *break*, já tentei outras danças, mas não dá, não tem conversa comigo não, eu só danço *break*. (A.)

Essa é a sua maior alegria, ainda por cima porque a dança mudou a sua vida, antes definida por uma “postura egoísta” e “medrosa”: andava pelas ruas com medo, quando hoje ela consegue “respeitar” cada lugar que pisa, pisar em lugares onde muitas amizades foram feitas, em lugares onde as pessoas dão valor ao que se faz. “Prefiro estar no meio da ‘ralé’, pois lá sou respeitada e valorizada”. Há nessa fala o reconhecimento de ter tido a oportunidade de resgatar elos mais afetivos pela desterritorialização.

Para finalizar esta rubrica, trazemos mais uma vez Le Breton (2007), que nos esclarece:

É do corpo que nasce e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação do homem com o

mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através deste corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade, o corpo abraça fisicamente o mundo apoderando-se dele, buscando humanizar e, sobretudo, transformar.

CONCLUSÃO

A dança, o *break*, não é um estilo artificial, pois há na própria movimentação uma profundidade de sentimentos. Serres (2004), em seu estudo sobre as *variações sobre o corpo* (título de sua obra), nos inspira a realizar, nesta parte final da dissertação, uma espécie de “ensaio fenomenológico” do corpo que “pode tantas coisas que o espírito se espanta com isso” (Serres, 2004, 53).

Utilizaremos, neste momento, um estilo de escrita mais fluido (poético, se preferirem) para seguir, ao modo de Michel Serres, compondo um pensamento que flui tal como “o corpo que se move”, expondo no fechamento deste relatório de dissertação, a nossa ideia sobre a importância do corpo.

Pensar em um corpo que se move é como mergulhar em um oceano de indagações inconscientes, transgredir a matéria, a carne, o que se toca. Ser o corpo que se move, que dança, balança, inventa e reinventa não só movimentos, mas sentimentos, que se transformam em forças criadoras, é como transcender a visão, seguir a pulsação do coração. Este sai do centro, passeia por todo corpo e se esconde nos pés do dançarino. Agora, o dançarino confia no próprio corpo, ele é genial, equilibra-o no desequilíbrio e o conscientiza no inconsciente, o corpo invertido brinca com a física, a gravidade é o desafio do êxtase... É preciso sair da lógica e do racional, da sua casa, da sua casca, nascer para você, sair em direção ao mundo, se conhecer.

Ser o corpo que dança é muito mais do que pensar em um corpo que se move, o dançarino enxerga com as plantas dos pés e toca com os olhos, rumo ao infinito. A visão caminha ou a vida paralisa quem não sabe andar, coloca um pé na frente do outro, quem sabe coloca um olho diante de cada pé que o move. Respira e se desperta, dança, salta, corre; o equilíbrio está nos seus pés, lá onde o coração pulsa intenso, construído como um refúgio ou um hábitat, nasce como uma partitura musical, ângulos diferenciados, desvios calculados, a matemática do corpo busca a paz do plano, o ouvido escuta o silêncio visceral do corpo que se move, que dança e se contorce, o sensível não se esconde na carne, mas transpira por cada poro da epiderme, ultrapassando os mais ínfimos limites do humano. Dança não apenas para encantar ou se mostrar, mas para se entender, se enxergar. A alma é seu espelho, reflete não somente as curvas do seu corpo, as contrações dos seus músculos e o

sorriso na sua face, mas principalmente os seus sentimentos, dos mais simples aos mais complexos, tudo é tão intenso que o aquece e nutre até os limites mais íntimos da vida.

Ser o corpo que se move não é se prender a regras e estabelecimentos formais. É se despir emocionalmente nos contornos da rua. Ao redor do seu corpo encontra-se o caos das avenidas turbulentas de ar irrespirável, espalhados por asfalto, calçadas e esquinas, se individualizam na multidão, escrevem com seu corpo a sua história. A carne, o sensível, o corpo é o saber, aprendem o sentido da vida em cada movimento que dançam. Nenhuma regra, nenhuma ordem pode atrapalhar a felicidade que sente carregada de sabedoria e sagacidade, sem lógica, sem cálculo, dispondo apenas de um espaço de paz, seus corpos ainda podem ser acolhidos livremente pelo forte vento e pelo grande Sol. Se seu corpo se entrelaça com os espaços urbanos que se multiplicam constantemente, seu tempo se enlaça com os tempos da terra, da evolução e da história, quantos dias e noites sua carne constituída de verbo, ora música, ora dança, permanecerá dançando em equilíbrio instável sobre todas as suas partes, segura e insegura, pontiaguda e cortante ao sabor desta imensa vida que vibra nos contornos do universo em movimento. Quanto ao seu corpo que dança, não lamentam sofrer nenhuma queda, hematoma, corte ou medo, a sensação guia a vida, vivem intensamente a alegria, a dor, a agonia e a aflição dos gritos ensurdecedores.

Ser o corpo que se move é sobreviver à cegueira da humanidade, ele não se ilude, mas silencia, ele diz a verdade, mas nós a ouvimos mal. Fugir da dor? Do medo? O corpo não pode ser covarde, a coragem é a qualidade do guerreiro, a dor faz do seu corpo o que és hoje, és apenas o que danças. Na escola da vida o corpo vai às ruas, voa e aterrissa, em cada intervenção mergulham na aprendizagem dos gestos, na escuridão do seu corpo, nos pensamentos que não pensam: saber é esquecer. O movimento ágil e a passagem para ação exigem um certo tipo de inconsciência, pois assim habita melhor seu corpo e podem comandá-lo, esquece dele, pelo menos em parte. O corpo que dança não pode ser ausente, um transparente mudo, um ponto do mundo sem lugar, um não-eu, é preciso sentir seu corpo se desarticular, o músculo se afastar, é preciso ouvir os lamentos do corpo para chegar ao silêncio, é preciso dançar.

Ser o corpo que se move é sentir as costelas se afastarem pela respiração, os calcanhares voarem do chão, sentir os cabelos tremerem com o deslocamento da cabeça, seguir o fluxo do movimento da natureza, viver em metamorfose constante diante da vida. Com mãos, braços, pernas e pés livres, o corpo tem o direito de se mover de acordo com sua vontade, deve dispor de sua natureza e de sua capacidade, em benefício de sua integridade,

sua virtualidade se opõe a qualquer poder. A liberdade se define pelo corpo e este pela potencialidade.



Foto 24: Movimento de dança 18

<http://hosting02.imagecross.com/image-hosting-13/40breakdance.jpg>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AÇÃO EDUCATIVA. Agenda cultural da periferia. Disponível em: <http://nsae.acaoeducativa.org.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=905&Itemid=250>. Acesso em: 05 de novembro de 2008.

BARDIN, L. **História e teoria**. In: *Análise de Conteúdo* (L. Bardin), pp. 11-46. Lisboa: Edições 70, 1997.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. In: *Sobre o poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 6ª- Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2003.

COUTINHO, MC. KRAWULSKI, E. SOARES, DHP. **Identidade e Trabalho na Contemporaneidade**: repensando articulações possíveis. *Psicologia & Sociedade*; 19, Edição Especial 1: 29-37, 2007. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?>. Acesso em: 25 de outubro de 2008.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos* (1977), São Paulo: Editora ESCUTA, 1998.

DIÓGENES, G. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento Hip Hop. São Paulo: Annablume, 1998.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *História da sexualidade 1 – A vontade de saber* (1976). Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979a.

_____. Genealogia e Poder. In: *Microfísica do poder*, R. Machado (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979b.

GIL, J. **Movimento Total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

----- . **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GIVE ME A BREAK. **Trip**, São Paulo, ano 23, ed. 184, p.162-164, 2010.

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

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed.34, 1992.

_____, F. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HESCHAMANN, M.(ORG.) **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro. Rocco. 1997.

KAPLAN, A. **Artistas do Invisível**. O processo social e o profissional de desenvolvimento. Tradução de Ana Paula Pacheco. São Paulo: Instituto Fonte para o Desenvolvimento Social. Petrópolis, 2005.

TONI, C. **É tudo nosso!O hip-hop fazendo história**. Documentário. São Paulo, 2007.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LEAL, S.J.M. **Acorda hip-hop**: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MAFFESOLI, M. **O Tempo das Tribos**. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____, M. **O Instante Eterno**. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____, M. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotte e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. São Paulo: Record, 2004

NIETZSCHE E DELEUZE. **Pensamento Nômade**/coordenação de Daniel Lins. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado, 2001.

ORLANDI, E.P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5ª ed. Campinas, S.P: Pontes, 2003.

PELBART, P.P. **Vida capital: Ensaio de Biopolítica**. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2003.

RUSHKOFF, D. **Um jogo chamado futuro**: como a cultura dos garotos pode nos ensinar a sobreviver na era do caos. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

ROCHA, J. ; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip-Hop a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte* – O pensamento pragmatista e a estética popular, São Paulo: Ed. 34, 1998.

SERRES, M. **Variações sobre o Corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

Silva, J. **A linguagem do corpo na capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.

SOUZA, J. ; FIALHO, V.M.; ARALDI, J. **Hip hop: da rua para a escola**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

TAKEUTI, Norma M. **No outro lado espelho: a fratura social e as pulsões juvenis**, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

_____, **Saberes em construção**: coletivo jovem em formação na sua resistência social (PP. 203-221). In: PASSEGI, M. C. E SOUZA, E.C. de (Orgs.); (Auto) *Biografia: formação, territórios e saberes*. Natal (RN): EDUFRN; São Paulo: PAULUS, 2008.

_____. **Movimentos culturais juvenis nas “periferias” e inventidades sociais**. In: *América Latina e Brasil em perspectiva*, MARTINS, P. H. & MEDEIROS, R. (Orgs.), Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009a, pp. 331-350.

_____. **Refazendo a margem pela arte e política.** In: *Nômadas* - Revista del Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos IESCO - Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte - UNIVERSIDAD CENTRAL (prelo, 2010).

_____. *Corpos em movimento no hip hop e devir jovem.* In: IV CIPA – IV Congresso Internacional de Produção (Auto) biográfica. São Paulo: USP, 2010 (prelo)

TAKEUTI, Norma M. & BEZERRA, Marlos A. **Trajetórias de um coletivo jovem: Nem só de prática e gramática da ira.** In: *Reinvenções do sujeito social – teorias e práticas biográficas*, TAKEUTI, N. M. & NIEWIADOSMKI, C. (Orgs.), Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, pp. 105-125.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://pt.wikipedia.org/wiki/chicoscience>

<http://pt.wikipedia.org/portal:hip-hop>

<http://clam.sarava.org/pt/node/721>

<http://translate.google.com/translate?hl-pt>

<http://conexaobrasilhiphop.blogspot.com>

<http://ecomments.com/.../tapiz-break-dance/?page=1>

<http://bloglchiphop.blogspot.com/2010/04/breakdance.html>

<http://www.talentonline.co.nz/dance-shows/nacho-pop-break/nate-mendehilson.jpg>

http://news.hmmm-uk.com/AM_BreakDance%20341.jpg

<http://www.efelant.net/planete/salah.jpg>

http://farm1.static.flickr.com/187/472354262_8acc9b058e.jpg

<http://www.universaldancecreations.com/images/breakdance/breakdance-somersault.jpg>

<http://www.efelant.net/planete/salah.jpg>

http://thumb15.shutterstock.com.edgesuite.net/photos/display_pic_with_logo/95919/95919,1181698040,1.jpg

http://sites.google.com/site/astrosdocine/_/rsrc/1246205853422/especial-michael-jackson/MichaelJacksonDancando1.jpg

http://lh5.ggpht.com/_zv24yn3DsiU/SsfQSXpA7hI/AAAAAAAAARk/rrPGIC12PgI/homem%20invis%C3%ADvel_thumb%5B8%5D.jpg

http://4.bp.blogspot.com/_h92F2a-

n9aY/SbF8Jp9qqcI/AAAAAAAAEMc/M9kx1_TiXmg/s400/grafite+os+gemeos+europa.jpg

<http://gollnick.blog.terra.com.br/category/joinville/>

<http://doispetelecos.blogspot.com/2009/01/grafite-e-tradio.html>

<http://hosting02.imagecross.com/image-hosting-13/40breakdance.jpg>

ⁱ Agenda Cultural da Periferia, edição nº. 1, 2007. São Paulo: Ação Educativa - *Espaço de Cultura e Mobilização Social*. (<http://www.acaoeducativa.org.br/agendadaperiferia/>). Acesso em 20/01/2010)

ⁱⁱ Antes, motivo de “tanta vergonha”: o próprio ativista Ganso conta-nos que houvera tempo (antes de se engajar no movimento hip hop) que tinha vergonha de dizer o nome do bairro em que morava, pois, seria, de imediato, associado a “delinqüente, pobre, sem caráter etc.”.