

Artigo Original

A Dança Break: uma análise dos fatores componentes do esforço no duplo movimento de ver e sentir

Flávio Soares Alves

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas SP Brasil

Resumo: O objetivo deste estudo é analisar a dança da cultura *Hip-Hop* (o *Break Boyin'g*, o *Popin'g* e o *Lockin'g*), segundo os quatro fatores componentes do movimento, definidos por Laban – fator força/peso, espaço, tempo e fluência. Esta análise torna possível a verificação dos estados de espírito e das atitudes internas que emergem junto à ação corporal (effort shape). Assim, foi possível discursar sobre a estética *Hip-Hop*, tendo como argumentos a linguagem poética da ação corporal expressiva. O sistema Laban de análise dos movimentos permitiu este nível de argumentação, na medida em que sustentou a investigação numa dual perspectiva do fenômeno: ser mensurável – enquanto análise lógica – e ser observável – enquanto interpretação subjetiva. Neste processamento dinâmico de diálogo entre os aspectos mensuráveis objetivamente e os aspectos classificáveis na dimensão subjetiva, verificou-se a possibilidade de re-constituição analítica, o que é um recurso bastante pertinente, quando se trata de analisar uma performance na perspectiva das relações que ela vai traçando em meio a sua apresentação.

Palavras-chave: Dança *Break*. Sistema Laban - análise dos movimentos. Performance.

Break Dance: an analysis of effort shape factors on double movement to see and to sense

Abstract: The objective of this article is to analyse the Hip-Hop dance culture (Break Boyin'g, Popin'g and the Lockin'g), according to four movement factors, defined by Laban (power, space, time and fluency). This analysis makes possible the verification of the internal attitudes expressed through of the body movement (effort shape). So, it was possible to discourse about the Hip-hop aesthetic, having as subject the body's poetical language. The Laban System allowed this level of analysis, because it supported a dual perspective about the phenomenon: it can be measurable - while logical analysis - and observable - while subjective interpretation. This dynamical dialogue between objective aspects and subjective aspects, verified the possibility of analytical reconstitution, which is very pertinent resource, when the objective is to analyse the performance through its relations' perspective in process.

Key Words: Break Dance. Laban System – analysis of effort shape. Performance.

Introdução

No curso de graduação em Educação Física, realizei uma pesquisa científica sobre a dança na cultura *Hip-Hop* (ALVES, 2001). Na ocasião da coleta de dados perguntava aos *breakers* (os dançarinos da cultura *Hip-Hop*), qual era a sensação que eles sentiam quando dançavam. Para minha surpresa percebi que, em meio a seus discursos, no esforço de traduzir em palavras suas experiências corporais, falavam mais seus olhos reticentes e suas interjeições vacilantes do que suas proposições mais eloquentes.

Depois de ter reconhecido esta dificuldade de transformar uma experiência corporal em discurso, percebi que a reflexão sobre a dança seria uma tarefa bastante complexa, pois exigia uma atenção, sobretudo na forma do olhar, para possibilitar um contorno amplo sobre a experiência corporal.

Na tentativa de traçar este contorno, recorri a estudos sobre a dança. A experiência com os *breakers* me alertava

sobre um fator subjetivo atravessando a análise lógica da experiência corporal. Uma vez detectado este fator subjetivo, não poderia simplesmente descartá-lo, mas como fazer esta análise sem abrir mão do devido rigor científico de uma pesquisa científica?

Foi através da compreensão dos estudos de Rudolf Von Laban (1978) que encontrei uma possibilidade de analisar a dança da cultura *Hip-Hop* levando em consideração dois movimentos concomitantes em meio ao ato performático: o movimento do olhar – passível de mensuração – e o movimento do sentir – da ordem do indizível. É a partir dos estudos de Laban (1978), portanto, que dou curso a uma perspectiva de análise sobre a dança *break*.

Segundo Laban, (1978) a dança é um exercício genuíno de esforço. Mais do que a representação, a dança é um jogo estilizado que não se relaciona diretamente com a conduta de esforço dramática, ela é, antes, uma seqüência de

combinações de esforço com um fim em si mesma. Voltando-se a si mesma, a combinação de esforço corporal gera expressividade, pois associa movimentação corporal a estados interiores.

Desta maneira, a movimentação corporal na dança se organiza no limite entre o físico e o psíquico, na tentativa de dar voz (no meio externo) a atitudes internas pulsantes no corpo. Este processo, segundo Laban (1978), é chamado experiência psicossomática¹ e possibilita um treinamento consciente que permite ao homem alterar e enriquecer seus hábitos de esforço.

As atitudes interiores são inscritas no espaço através da movimentação dinâmica do corpo. Nesta inscrição, o corpo vai enunciando um discurso inspirado em valores intangíveis e indescritíveis na linguagem verbal, visto que o discurso da dança funciona num domínio lingüístico diferente do domínio onde impera o entendimento racional. Como é este domínio racional que articula as relações humanas no âmbito social, político e econômico, quando assumimos o deslocamento lingüístico próprio da dança, passamos a aceitar outras possibilidades de existência, para além das convenções instituídas nos domínios do entendimento racional.

É este o trunfo da experiência estética: ser possibilidade de expressão autêntica, em meio às demandas do discurso hegemônico, em vigor no âmbito social. Pela arte é possível ser de outra maneira, não como fuga da realidade, mas como ação pessoal de re-construção desta realidade, a partir do olhar de si. A cultura *Hip-hop* não está longe desta proposição. A arte corporal das ruas, representada pela dança *break* é um movimento genuíno de re-significação do ser no meio cultural. Através da dança *break* os jovens das ruas têm conseguido forjar outros modos de ser jovem, tomando para si a autoria de uma vivência, que está longe de ser uma sobrevivência, mediante o quadro de exclusão sócio-econômico instituído (ALVES, 2004).

Através da dança *break*, o jovem expressa no meio social um estado interno subjetivo alimentado por um duplo movimento constitutivo: ser reação às demandas sócio-econômicas – que enquadram o jovem nas grades da exclusão – e ser possibilidade de criação estética e existencial. Se considerarmos desta forma, é possível perceber uma relação

¹ A experiência psicossomática engendra as habilidades do corpo às demandas psicofísicas deste corpo, assim, a ação motora fica subordinada à atitude interna do sujeito no momento da emergência deste esforço. Através desta experiência os homens conseguem “instituir complicadas redes de qualidades cambiantes de esforços que representam os múltiplos meios de liberar a energia nervosa que lhe é inerente” (LABAN, 1978 p. 38).

Motriz, Rio Claro, v.13, n.1, p.24-32, jan./mar. 2007

entre a estética das ruas e a ética dos jovens em negociação com a cidade. Nesta relação, a estética vai construindo uma ética, dando curso a uma identidade diferenciada, que poderia ser chamada de “ser *Hip-hop*”. Para conquistar esta identidade é preciso ter atitude – como diriam os *manos*² – só então o jovem tem condições de transformar seus modos de ser em benefício de si próprio (HERSCHMANN, 2000).

Desbravando os limites do movimento

Na cultura *Hip-hop*, o elemento dança é formado por três estilos originados em diferentes localidades nos EUA: o *break boyin'g* o *popin'g* o *lockin'g*. Estes três estilos formam a base da dança *break*. Cada estilo possui uma nomenclatura diferente para qualificar seu dançarino: o *break boy* é o dançarino da dança *break boyin'g*, o *popper* é o dançarino da dança *popin'g*, e o *locker* é o dançarino da dança *lockin'g*.

Salvo as qualidades próprias de cada estilo – que iremos verificar adiante – é possível envolver os estilos de dança no *Hip-Hop* sob uma única expressão: *Break Dance*. O termo “*breaker*” é muito usado neste mesmo sentido para designar o dançarino da *Break Dance* que, em última análise, é o dançarino da cultura *Hip-Hop*. Ao envolver num só termo, qualidades gestuais distintas de dançarinos distintos, a dança da cultura *Hip-Hop*, ao seu modo, mostra que é uma manifestação da diversidade das ruas. Uma diversidade marcada por uma estética onde a característica principal, como salienta Herschmann (1997) é o hibridismo, ou seja, a colagem entre culturas diferentes.

É a partir deste conceito (o hibridismo) que cada *breaker*, mediante a diversidade de qualidades gestuais já constituídas no universo do *Hip-Hop*, cria a sua dança. Na medida em que o *breaker* vai tomando para si os dados desta cultura, ele vai criando o seu estilo e é a esta habilidade autoral que eles chamam de *free style*.

O *free style* é a arte performática do *breaker*. Pelo *free style* a atuação ganha qualidade cênica e subjetiva. O corpo veste um personagem que atua num limiar entre a mera representação e o drama real do atuante. A expressão *free style* é também conhecida como “charme” ou “ginga estilosa”. Cada dançarino tem o seu charme, a sua ginga, o seu jeito de se expressar. Através do *free style* o *breaker* faz uso de um estilo – que pode ser o *break boyin'g*, o *popin'g* ou o *lockin'g* – para comunicar através deste repertório motor, algo de si mesmo. O atuante re-significa o gesto, na medida em que vai

² Termo muito usado entre os *breakers*. É uma espécie de vocativo, com o qual os membros da cultura *Hip-Hop* chamam seus amigos e companheiros.

experimentando este gestual, através de sua vivência corporal no *free style*.

Eis aqui o significado do que é “ser *Hip-Hop*”: é ter atitude para tomar para si um universo cultural re-significando-o mediante suas expectativas e suas percepções. Este processo de re-significação é a matriz de um processo de transformação, no qual o jovem atua ética e esteticamente em benefício de si, como recurso para afirmar seu potencial de vida.

É a partir desta perspectiva de atuação que a performance motora ganha uma qualificação subjetiva e passa a ser verificada como performance artística. Isto não significa que a performance artística é assim denominada por ser subjetiva. Nesta perspectiva, o deslocamento analítico deixa de verificar a performance unicamente a partir dos dados mensuráveis que dela emanam. Com a inclusão da perspectiva subjetiva, além desta dimensão lógica de verificação, somam-se as evidências inapreensíveis sob o olhar lógico, circunscritos nos domínios da sensibilidade. Este deslocamento nos faz observar a dança para além de seus caracteres mensuráveis logicamente, uma vez que estes, sozinhos, não nos oferecem dados suficientes sobre a experiência corporal. Para completar esta observação, é preciso ver também a sensação do movimento, isto é, ver uma impressão mutável a cada momento da movimentação.

A forma do gesto não pode ser captada completamente sob o olhar calculado do enquadramento lógico. A gestualidade dá movimento a um corpo em ebulição, marcado pelo impacto das sensações e sentidos enunciados junto à apresentação do gesto. Esta escrita, embora ausente nos aspectos mensuráveis da experiência gestual, marca os desvios e as motivações que levam o corpo à dança.

Além do repertório de estilos que constituem a dança *Break* (o *break*, *boyin'g*, o *popin'g*, e o *lockin'g*), o *breaker* faz uso de outros recursos para enriquecer sua dança. Junto com a expressão cênica característica dos *free styles*, alguns *breakers* usam habilidades ginásticas em suas performances. A estas habilidades os *b. boys* deram o nome de *power movies*. Este recurso ginástico é utilizado pelos *b. boys* e parece estar associado a uma dimensão de poder na performance, uma vez que, para executar estes movimentos é necessária muita agilidade e força. Ao entrelaçar estilos com *power movies* no *free style*, o *b. boy* estabelece um jogo entre ele e seus parceiros de dança, uma espécie de provocação para se sobressair mediante a performance do outro.

O *b. boy* tem que saber encaixar esta movimentação ao dançar para conseguir imprimir ritmo às manobras, do contrário o *b. boy* não dança, ele só gira, como se estivesse

apresentando uma série ginástica a ser avaliada como num esporte de competição. O *b. boy* André argumenta a respeito destes movimentos: “... se você passou de três giros no *flair* ou no giro de cabeça, se você estiver prestando atenção no cara dançando, você vai vê que ele está saindo fora do ritmo da música, então a pessoa, ela tem que pensar em estar fazendo o passo de dança e em estar dançando ao mesmo tempo...”³ (ALVES, 2001, p. 118-119).

É notório, portanto que ao observar a movimentação da dança, capta-se subjetivamente impressões da movimentação que comportam uma interpretação de sentidos.

De acordo com os estudos de Laban (1978) sobre a análise do movimento corporal, esta interpretação pode ser fundamentada em quatro fatores, que são os componentes intrínsecos do movimento. São eles: fator força/peso; espaço; tempo e fluência. Por esta análise podemos verificar o grau de organização das frases de movimento, os níveis de tensão na postura e o uso do espaço em volta do corpo. E, a partir desta descrição, conseguimos nos aperceber dos estados de espírito e das atitudes internas produzidas pela ação corporal.

As manobras do dançarino vão traçando uma linguagem que se inscreve no espaço. Esta inscrita é captada por qualquer observador através de suas sensações e suas operações lógicas. Desta maneira, verifica-se dois aspectos fundamentais na observação do movimento corporal: os aspectos mensuráveis e os aspectos classificáveis. A partir desta constatação é possível tecer uma interpretação do movimento, baseada em indícios de sentidos captados em meio à análise do movimento.

Estes indícios podem revelar várias significações que engendram sentidos. Todavia, a construção destes sentidos depende de como o observador olha para a movimentação analisada, a partir da análise lógica dos quatro fatores componentes do movimento.

Em busca de um pensar por movimentos

A movimentação corporal intencional caracteriza um esforço que é realizado com o objetivo de atingir algo para satisfazer a necessidade corporal. Quando este esforço é dirigido a um objeto tangível, facilmente percebe-se a intenção do movimento, mas há valores intangíveis que inspiram movimentos, desta forma a interpretação da movimentação fica por conta da impressão que a ação

³ B. boy André, componente da equipe “Dinamicy Legs Foot Works”, um dueto de São Paulo. André dá aulas de dança de rua na Febem em São Paulo e atualmente está se dedicando a um trabalho inovador com dança e canto de M. C. junto com o irmão.

Motriz, Rio Claro, v.13, n.1, p.24-32, jan./mar. 2007

provocou no observador que captou um sentido emergente junto à ação mecânica (LABAN, 1978).

É isto que acontece na dança, este jogo estilizado de ações corporais revela, em meio à dinâmica de movimentos, atitudes interiores que extrapolam para o meio exterior denunciando o estado de espírito do sujeito. Pode-se inferir, portanto, que “toda movimentação corporal revela um aspecto de nossa vida interior que emergiu devido a uma excitação nervosa provocada por uma impressão sensorial” (LABAN, 1978, p. 49). Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, que é o impulso para o movimento. Sendo assim, todo movimento tem um propósito definido que deriva de um poder que nos habilita a escolher qual atitude interna iremos explicitar através do movimento. Este movimento, por sua vez, terá uma qualidade específica baseada nos quatro fatores componentes do movimento: força/peso, tempo, espaço e fluência (LABAN, 1978).

1. **Fator força/peso:** Este componente do movimento nos informa sobre o que se move a favor ou contra a força da gravidade. Um movimento forte é aquele que vai contra a gravidade denotando uma atitude ativa. No movimento forte há um esforço firme, uma resistência forte ao peso e uma sensação de movimento pesada. Quando cedemos e ficamos pesados, temos uma atitude passiva. Se o movimento é para cima com uma atitude ativa, este é um movimento com resistência fraca ao peso e de sensação leve, com isto, temos o “toque suave” ou leve. Se temos um movimento para cima com uma atitude passiva, este é leve. A atitude ativa sempre age em dupla com a passiva como uma recuperação de nossa força (CORDEIRO, 1997).

2. **Fator tempo:** Este componente do movimento define quando fazemos o movimento. Se agirmos durante um longo tempo, o movimento é lento. Se o tempo dura pouco, o movimento é rápido. O esforço “súbito” é aquele que possui uma velocidade rápida e uma sensação de movimento instantâneo. O esforço “sustentado”, por outro lado, possui uma velocidade lenta e uma sensação do movimento de longa duração (CORDEIRO, 1997).

3. **Fator Espaço:** Este componente do movimento nos informa sobre a trajetória da ação no ar, denotando graus de amplitude do movimento. No espaço pessoal (aquele que podemos alcançar sem sair do lugar) é possível verificar três níveis de movimento: o baixo (que vai do deitar até o engatinhar), o médio (que vai do engatinhar, sentar até o ficar de pé) e o alto (da ponta dos pés aos saltos em altura). Nossa atitude nos níveis do espaço pode ser direta (focada) ou flexível (multi-focada). No esforço direto a trajetória do movimento descreve uma linha reta no espaço, dando ao movimento a sensação de estreiteza. No esforço flexível a trajetória do movimento descreve uma linha ondulante, dando a sensação de que o movimento está em toda a parte (CORDEIRO, 1997).

4. **Fator Fluência:** Este componente nos dá a sensação do movimento e indica como vivenciamos as nossas experiências. A fluência pode ser livre (quando o movimento não pode parar, dando a sensação de fluidez), ou controlada (quando o movimento pode ser interrompido a qualquer momento, dando a sensação de movimento de pausa). A fluência é um fator não mensurável, o observador capta subjetivamente a sensação impressa no movimento (LABAN, 1978).

Tabela 1. Esforço – Verificação dos aspectos de Peso, Tempo, Espaço e Fluência necessários à compreensão do Esforço.⁴

Fatores do movimento	Elementos do esforço		Aspectos mensuráveis (funções objetivas)	Aspectos classificáveis (sensação do movimento)
Peso	Firme	Suave	Resistência <u>forte</u> (ou graus menores até <u>fraco</u>)	Leveza (<u>leve</u> ou graus menores até <u>pesado</u>)
Tempo	Súbito	Sustentado	Velocidade <u>rápida</u> (ou graus menores até <u>lento</u>)	Duração (<u>longo</u> ou graus menores até <u>curto</u>)
Espaço	Direto	Flexível	Direção <u>direta</u> (ou graus menores até <u>ondulante</u>)	Expansão <u>flexível</u> (ou graus menores até <u>filiforme</u>)
Fluência	Controlada	Livre	Controle parado (ou graus menores até liberado)	Fluência fluida (ou graus menores até parando)

São múltiplas as atitudes possíveis frente aos fatores componentes do movimento. Cada fator possui dois elementos do esforço que se opõe entre si. Estes elementos comportam uma variedade gradual de movimentos em meio ao leque

intermediário que separa um extremo do outro. A partir destes elementos do esforço é possível analisar o movimento tendo em vista dois eixos de interpretação: os aspectos mensuráveis e os aspectos classificáveis, como mostra a tabela.

⁴ LABAN, 1978, p. 126.

Na análise do movimento, estudamos seus fatores em combinações. Quando combinamos dois fatores bem definidos com outros dois com graduação média, temos um esforço incompleto. Estes são muito freqüentes em nossa vida diária. Quando há a combinação de três fatores bem definidos, o esforço é completo, manifestando uma emoção forte ou uma situação extrema. Laban (1978 apud CORDEIRO, 1997), identificou oito ações básicas possíveis resultantes da combinação de três fatores de movimento bem definidos: flutuar, deslizar, sacudir, pontuar, torcer, pressionar, talhar e socar.

A combinação de dois fatores de movimento corresponde à combinação de duas dimensões espaciais, determinando um plano. Todo movimento é realizado num plano espacial. Segundo Cordeiro (1997) há três planos de movimento: porta (altura + largura); roda (profundidade + altura); mesa (profundidade + largura).

A seguir apresentaremos a análise de alguns movimentos da dança *Break*, a partir do método de Laban (1978) de descrição do movimento. Partimos de uma descrição do movimento baseada na análise classificatória (referentes à sensação do movimento) e na análise operativa (referente aos aspectos mensuráveis) dos elementos do esforço, em função dos quatro fatores de movimento considerados (força/peso; espaço; tempo; fluência). Em seguida, partimos para uma interpretação dos indícios de sentidos destes movimentos. Estes indícios são as marcas que o gesto corporal deixou no observador. Marcas não necessariamente subjetivas ou objetivas, mas marcas de sentido provenientes do movimento interpretativo do analista. Nestas marcas, foi possível traçar uma relação entre os aspectos mensuráveis e os aspectos classificáveis, num esforço de aproximação dos discursos distintos.

A dança B.boyin'g

É a dança de chão do *b. boy*. A dança mais tradicional da cultural *Hip-hop*. Surgiu junto com o nascimento do *Hip-Hop* no bairro do *Brown* em Nova Iorque (EUA). É caracterizada pelos movimentos de chão. São eles: *top rock*, *up rock* e *foot work*, *freeze* e o *boogaloo* (giro de costas ou *back spin*). Além destes, os *power moves* (*flair*, moinho de vento, giro de cabeça) também são movimentos da dança *b.boyin'g*.

A seguir, apresentamos uma descrição e análise de alguns dos movimentos mais característicos da dança *b. boyin'g*:

O boogaloo:

É um movimento de chão, no qual o *b. boy* joga as costas ao chão como numa queda. O impulso criado por este movimento dá continuidade a um movimento circular, tendo as costas (porção torácica) como eixo de apoio. Este

movimento pode ser realizado após um sapateado, isto é, um trabalho de chão ou *foot work*; é um movimento de finalização, após o *boogaloo*, o *b. boy* congela o movimento numa pose, como se fosse tirar uma foto. Este fim é o *freeze* e também é considerado um estilo, devido a sua característica desafiante e atraente. O *freeze* é uma pose final improvisada.

Top Rock, Up Rock e Foot Work:

O *breaker* inicia sua dança com o estilo *top rock*, saltitando de pé em todas as direções, em seguida, mantendo o mesmo estilo, o *b. boy* vai se agachando (passando pelo *up rock*) até transferir o estilo para o *foot work* que é um sapateado feito em quadrupedia, com os joelhos e quadril flexionados, variando intensamente as posições de frente e de costas para o chão, girando o corpo no apoio alternado de braços e pernas no chão.

- *Fator Força/peso*: Nos estilos *top rock* e *up rock*, o *b. boy* realiza saltitos em seqüência, com toques firmes dos pés no chão, proporcionando um breve momento de suspensão do corpo no ar; a movimentação dos braços é firme e direta; no estilo *foot work* o dançarino está em quadrupedia e alterna constantemente sua posição em decúbito dorsal ou ventral, realizando giros para a troca de posição. Para isto, o *b. boy* lança os pés para cima e para a direção do giro, numa atitude ativa e um esforço pesado para conseguir se virar.

- *Fator Tempo*: Estes movimentos são executados num tempo rápido e num esforço sustentado. O *b. boy* luta para se sustentar no ar e realizar nesta sustentação alterações rápidas na direção e no tempo do movimento; no estilo *foot work* esta luta continua e é ainda mais intensa, uma vez que o apoio dos braços no chão dá suporte para uma sustentação das pernas no ar, com isto, a mudança de direção do movimento, num apoio sustentado, se evidencia.

- *Fator Espaço*: O dançarino realiza um sapateado frenético, explorando o espaço numa movimentação flexível; os saltitos no estilo *top rock* são feitos de pé; no estilo *up rock*, o tronco e as pernas são flexionados gradativamente, deixando o *b. boy* num plano espacial cada vez mais baixo. A ação dos braços é enérgica (os socos são firmes); no estilo *foot work*, tanto braços como pernas "sapateiam", na constante transferência do peso de um membro para o outro.

- *Fator Fluência*: O fluxo da movimentação é alternado, seguindo as pulsações da música. Desta maneira, em determinados momentos o fluxo do movimento é contínuo e solto, em outros, a movimentação é travada, com pausas rítmicas que servem como estímulo para a mudança de direção do movimento.

- *Indícios de sentido*: O *b. boy* abre espaços para a ocupação, legitimando novos territórios, conquistando novas áreas que são exploradas à maneira destes jovens. O corpo age como uma "britadeira", numa movimentação flexível que lhe garante uma certa luminosidade. O *b. boy* é desbravador de novos espaços. A impressão que se tem é que nada pode detê-lo na sua aventura em abrir espaços. É marcante a relação do dançarino com o chão. A proximidade com o chão é uma presença desafiadora que motiva a dança.

O Flair:

É a base dos movimentos ginásticos. Dele partem variações diversas alternando o apoio das mãos no chão. Trata-se de um movimento circular das pernas sobre o eixo dos braços em constante alteração de apoios de mão.

- *Fator Força/Peso:* O quadril conduz a movimentação das pernas com uma ação forte e uma atitude ativa para a manutenção das pernas no ar. As articulações do quadril e das pernas têm um intenso esforço para manter o afastamento lateral das pernas, bem como a constante movimentação explosiva de flexão e extensão do quadril, para a passagem das pernas por baixo do apoio das mãos. O tronco, durante toda a movimentação fica circundando sob o eixo dos ombros e acompanha o esforço concentrado no quadril. Os braços realizam uma movimentação forte e isométrica, já que todo peso do corpo é sustentado pelo apoio alternado das mãos no chão. A articulação do cotovelo no momento do apoio deve garantir um apoio estável. No momento da troca do apoio de mãos, a atitude de elevação do braço ocorre ativamente denotando uma ação fraca, no entanto, a re-estabilização desta mão no chão ocorre de forma brusca e forte, pois todo peso corporal recai sobre este apoio neste momento. Aproveitando o impulso do *flair*, o *b. boy*, muitas vezes, sobe na *parada de mãos*. Nesta movimentação o *b. boy* luta contra a força da gravidade para elevar quadril e pernas acima do tronco, equilibrando-se no apoio invertido. Na volta para o *flair*, a descida das pernas e quadril é geralmente brusca, devido à ação gravitacional ativa. Quando o *b. boy* consegue evitar a colisão das pernas no chão e aproveitar o impulso criado pela descida das pernas, a seqüência é continuada e o dançarino volta no *flair*.

- *Fator tempo:* O movimento tem duração rápida, mas devido sua característica cíclica de ações, que promovem produção de impulso, o movimento pode ocorrer em série. A manutenção ou não do movimento depende da resistência do *b. boy*. A subida de quadril e pernas para a *parada de mãos* acontece com uma sensação de movimento sustentado.

- *Fator espaço:* O movimento é flexível. A movimentação de pernas procura “fugir” do plano baixo, se elevando no movimento circular. O espaço pessoal (kinesfera) se amplia ao redor do eixo central do corpo, os músculos se alongam e o grau de amplitude articular se maximiza para evitar a colisão das pernas com o chão. A trajetória do corpo no ar ocorre numa dimensão espacial de profundidade e largura.

- *Fator fluência:* A movimentação é livre, mas exige um certo controle para evitar a colisão das pernas no chão. O fluir da movimentação depende de uma transposição eficiente do peso corporal de um braço para o outro, auxiliado por um bom aproveitamento do impulso das pernas. Na subida do *flair* para a *parada de mãos*, a fluência do movimento é contida.

- *Indícios de sentido:* Habilidade atraente por desafiar os poderes e as capacidades do corpo; a possibilidade eminente do fracasso e da queda são estímulos para a realização deste movimento. A força centrífuga das pernas busca cada vez mais uma kinesfera – espaço pessoal – amplificada; tem-se a nítida sensação de que as pernas vão, a qualquer momento, se

desprender do quadril e voar longe. O movimento é soberano e irradia um intenso esforço, daí seu caráter admirável.

O Moinho de vento:

A movimentação de quadril e de pernas é praticamente a mesma do *flair*, o que muda é a trava de base (apoio no chão). Os ombros não ficam mais acima das mãos como no *flair*, a trava de base é feita pelo apoio das mãos, alternando com um meio rolamento sobre os ombros.

- *Fator força/peso:* As pernas, em afastamento lateral produzem um impulso centrífugo de rotação, numa ação ativa e forte. O tronco realiza um movimento leve num rolamento lateral que aproveita o impulso das pernas. Os braços realizam um movimento fraco numa atitude ativa quando em apoio no chão, no entanto, com o aumento da velocidade de rotação, gradualmente o apoio das mãos no chão se torna cada vez menos necessário, enfraquecendo ainda mais a ação dos braços.

- *Fator Tempo:* Devido sua característica cíclica de ações, que promovem produção de impulso, o movimento pode ocorrer em série; a manutenção ou não do movimento depende da resistência do *b. boy*. Quando o *b. boy* melhora sua habilidade no moinho de vento, a transição do apoio de mãos no chão para o meio rolamento sobre os ombros se torna cada vez mais sutil, com isto, a velocidade de rotação aumenta bastante e o corpo economiza esforço, aproveitando a impulsão das pernas. A velocidade deste movimento pode ficar ainda maior, transferindo o apoio para cabeça e nuca – é o chamado *pião japonês*.

- *Fator espaço:* A movimentação de pernas ocorre no plano baixo e médio alternadamente. O tronco paralelo ao chão amplia o campo de apoio, trazendo o centro de gravidade para o chão, todavia, as pernas procuram “fugir” deste nível espacial num movimento circular bastante intenso e flexível. O espaço pessoal (kinesfera) parece se ampliar ao redor do corpo, os músculos das pernas se alongam e o grau de amplitude articular se maximiza para evitar a colisão das pernas com o chão.

- *Fator fluência:* Como o tronco está rebaixado, o quadril se eleva mais facilmente, facilitando a rotação das pernas. Economizando energia com uma base de apoio amplificada, a velocidade de execução aumenta ou diminui facilmente, com isto a movimentação parece ocorrer numa pulsação mais regular dando ritmo a movimentação.

- *Indícios de sentido:* O movimento aparenta proeza e criatividade. O tronco parece agir como se fosse uma mola propulsora. O observador tem a impressão de que o corpo está saltitando, tendo o tronco como base de apoio no chão. Uma outra impressão que fica é a alucinante movimentação circular das pernas: giram como hélices de um helicóptero pronto para decolar.

O Giro de Cabeça:

A cabeça sustenta todo o peso do corpo no apoio invertido. As mãos e as pernas são utilizadas para dar impulso de rotação sobre o eixo transversal.

- *Fator força/peso*: A cabeça fica apoiada firmemente no chão. Para suportar todo o peso corporal sem vacilar, os músculos da cabeça e pescoço ficam bastante tencionados, num esforço isométrico de estabilização. Todo o peso do corpo cai ativamente sobre este eixo.

- *Fator tempo*: A rotação sobre o eixo vertical é mediada pela ação das pernas: com as pernas afastadas, o giro sai mais lentamente, unindo as pernas ou flexionando-as, a velocidade do giro aumenta. Com isto a velocidade da ação pode ser rápida ou lenta, dependendo da postura das pernas. Quando o dançarino encontra um equilíbrio estável no apoio de cabeça, a duração do movimento se prolonga de maneira inacreditável, produzindo incontáveis piruetas no apoio investido. Quando a musculatura do pescoço vacila, o *b. boy* diminui o tempo de execução desta habilidade e aproveita o impulso das pernas para entrar no *moinho de vento*.

- *Fator espaço*: Como o eixo corporal é centralizado sobre o apoio da cabeça, a trajetória do movimento no ar é sempre circular. As progressões no espaço tri-dimensional dependem da ação dos membros em planos invertidos. Para a manutenção do movimento giratório, o *b. boy* alterna o tempo todo movimentação direta e flexível, o que o deixa sempre na eminência da perda de equilíbrio. Geralmente, quando o movimento se flexibiliza muito, o *b. boy* perde o equilíbrio.

- *Fator fluência*: A fluência é livre se o *b. boy* consegue manter o equilíbrio sobre a cabeça. A pausa leva a queda ou a um esforço isométrico para manter um *freeze* no apoio invertido.

- *Indícios de sentido*: é uma movimentação revolucionária que revela uma atitude ousada e transformadora. O jovem mostra seus prodígios criando novas maneiras de dar piruetas. O *b. boy* desenvolveu sua própria técnica para controlar o corpo em rotação sobre um eixo. Não contente com a habilidade clássica de piruetar, sobre o eixo de uma ponta de pé, o *b. boy* inverteu a base de apoio, inventando novas possibilidades de giro sobre um eixo.

A dança Popin'g

É uma maneira de dançar, na qual o dançarino, também conhecido como *popper*, vai dando “trancos” no corpo como se estivesse endurecendo todos os nervos e articulações. É uma dança que surgiu na *Califórnia*. Também chamada de *boogie*.

- *Fator Força/peso*: O *popper* realiza uma movimentação para trás (ou para o lado) projetando o corpo nesta direção espacial através de leves toques dos pés no solo. A articulação do tornozelo é intensamente requerida, assumindo posturas que dêem alavanca suficiente para “empurrar” o chão, ocasionando o deslize. O corpo deixa a sensação de que foi levado (atitude passiva) a seguir o impulso original do deslize. O *popper* intensifica esta sensação, deixando o esforço originário dos pés fluir para todo o corpo, ampliando o deslize que se desenrola como uma onda (*wave*). A base da dança *popin'g* é a onda, a forma como esta onda se transforma em meio ao *free style* dá margem a qualidades distintas de movimento;

- *Fator Tempo*: A movimentação é sustentada. O ato de deslizar prolonga o tempo da movimentação, pois o esforço

percorre todas as articulações do corpo. Em certos momentos – determinados pelo efeito da música – o corpo retrocede e trava de forma súbita como se o corpo “estivesse com problemas”. O *popper* dá “trancos” no corpo, como se fosse uma máquina, imitando um robô. É aí que começam a surgir novas formas de *popin'g*, (*ticket, hei touch, robô, wave*). Cada dançarino cria um estilo em cima deste básico, ou seja, deixar a onda de esforço fluir e em certos momentos dissipar o impulso criado de diversas maneiras.

- *Fator Espaço*: O deslize projeta o corpo numa direção determinada. O corpo desliza num esforço direto e o dançarino deixa a sensação de que esta ação foi involuntária. Quando o esforço gerado pelo dançarino resulta numa movimentação ondulada das partes do corpo, a movimentação é flexível. Quando o esforço inicial em onda é entrecortado pelos “trancos”, tem-se um espaço direto tracejado no espaço.

- *Fator Fluência*: A fluência da onda é livre. O corpo se movimenta como se o atrito dos pés com o solo fosse atenuado, deixando a sensação de que o chão está escorregadio. Todavia, a onda pode ser subitamente travada, ocasionando uma sensação de descontinuidade da ação.

- *Indícios de Sentido*: O *popper* experimenta uma sensação de “infinitude”⁵ do tempo quando deixa a onda de esforço fluir. Por outro lado, o *popper* experimenta também a possibilidade de quebrar esta “infinitude”, segundo sua habilidade criativa. A onda é como se fosse um impulso elétrico percorrendo o corpo de articulação em articulação. Os trancos são os cortes bruscos nesta onda elétrica em curso. A performance do *popper* é sempre surpreendente e se desenvolve como se ele usasse seu corpo como um brinquedo. O interessante é perceber que o *popper* vai envolvendo o espectador nas tramas que ele vai traçando com seu corpo.

A dança Lockin'g

A dança *lockin'g* é a dança do *locker*. Surgiu em *Los Angeles* por uma equipe chamada “The Lockers”, que influenciou o estilo de vários artistas norte-americanos, entre eles, Madona e Michel Jackson. O *lockin'g* permite uma série de seqüências de movimentos coreografados, geralmente dançados em duplas ou grupos maiores. Esta dança é caracterizada pela intensa ação dos braços, mãos e dedos que trabalham em vários planos num gesto de apontar. Na verdade este apontar é o fim de um esforço que vai se “desenrolando” de um ponto articular – de onde se origina – até as extremidades do corpo. O *locker* cria combinações de movimento que se encaixam num compasso. No tempo forte

⁵ O termo “infinitude” não consta no dicionário, porém ele é aqui empregado para designar uma sensação, uma imagem poética para a expressão “tempo infinito”. Criar palavras é uma habilidade própria da mente criativa. Se assumirmos o compromisso de analisar a performance sob a perspectiva das sensações subjetivas que dela emanam, damos margem a este âmbito do dizível, que embora ainda não catalogado, faz sentido, quando inscrito como imagem poética. A imagem poética, em última análise, é um recurso para atenuar a potencia cabal e determinista de um conceito objetivo. A imagem poética é o que há de irredutível na experiência, sem ela, tudo poderia estar circunscrito sob o olhar da

do compasso quaternário o *locker* aponta para uma direção e, aproveitando os contratempos do compasso musical, ele realiza circunvoluções dos punhos, antebraços e braços, num plano frontal, ou lateral ao tronco. O *locker* dança “girando as mãos” e soltando este esforço para cima, para baixo ou para o lado. Dependendo da direção, na qual o dançarino “solta” o impulso, ele salta ou se ajoelha, desliza para a lateral, enfim cria o seu *free style*. Os braços podem trabalhar simultaneamente, de forma defasada (um braço solta o impulso para cima e o outro para baixo), ou alternadamente (braço esquerdo depois braço direito).

- *Fator força/peso*: A movimentação é forte, dando uma sensação de firmeza à ação. O esforço centrífugo originado nas articulações dos braços garante o giro que caracteriza este tipo de dança.

- *Fator Tempo*: O movimento ocorre num tempo rápido e desencadeia ações corporais súbitas. O gesto de “soltar” as mãos acontece de forma explosiva.

- *Fator Espaço*: O *locker* está constantemente alterando seu plano espacial, ora está de pé, depois salta, se agacha. A movimentação é flexível, com ênfase na ação das mãos que parecem guiar as mudanças de direção e de plano espacial.

- *Fator Fluência*: A pausa e a fluidez se alternam constantemente. O ritmo do *locker* é mantido através desta alternância. O movimento do *locker* é fluido quando ele “gira” (ou seja, quando desenrola o esforço). Aí, ele gira as mãos e os braços, armazenando força suficiente para, num dado momento, soltar este esforço numa direção do espaço – quando, subitamente, se instala a pausa. Esta pausa faz surgir um novo “giro” e assim sucessivamente.

- *Indícios de sentido*: O *locker* brinca com as diversas possibilidades de desencadeamento gestual. O giro e o soltar, quando em série, desencadeiam reações que dão a sensação de que o corpo está se desmontando, ou se construindo. O corpo rola e se desenrola a partir do giro das mãos e salta e se agacha e desliza e chuta e dança na espontaneidade. É um trabalho que envolve a habilidade de improvisação do artista (o *free style*), como num repente.

Considerações Finais

Feita a descrição dos movimentos da dança *Break*, a partir dos quatro fatores de movimento e enunciada a interpretação, frente à análise gestual, é possível perceber este processo como uma forma de estruturar o pensamento na linguagem dos movimentos. Neste deslocamento, a linguagem verbal teve que ser re-organizada, segundo uma compreensão fundamentada na relação de diálogo entre duas perspectivas de verificação do movimento: ser mensurável – enquanto análise lógica – e ser observável por um interpretante.

objetividade. Se assim fosse, não caberia, portanto, nosso esforço de análise.
Motriz, Rio Claro, v.13, n.1, p.24-32, jan./mar. 2007

A movimentação corporal na dança possui valores nem sempre definidos logicamente, os sentidos produzidos neste jogo de ritmos e formas contam suas próprias histórias. Quando falamos de movimentação corporal precisamos pensar na linguagem dos movimentos, só então reconheceremos as seqüências de movimentos enquanto estruturas frasais que denotam algum sentido. Este conteúdo captado subjetivamente é uma impressão única do observador sobre a ação, isto por que, na dança, o movimento não tem um único significado, a ação externa está subordinada à sensação interna, revelando muitas significações. Com isto, a análise do movimento corporal é sempre insuficiente, de forma que a investigação se tornará sempre alguma coisa como converter poesia em prosa. No entanto, isto não tira o mérito da análise, só desloca sua importância, valorizando as sensações do observador em detrimento da ação hegemônica da lógica racional. Assim, a investigação de uma linguagem deixa de ser um mecanismo para descobrir fatos e passa a ser uma atividade artística, a partir da qual, condensamos as fases do esforço em ritmos e formas definidas, caracterizando qualitativamente a habilidade considerada (LABAN, 1978).

Na observação da experiência psicossomática, a captação da sensação do movimento, faz parte de um processamento cognitivo na busca de um entendimento sobre a movimentação corporal. É natural do ser humano esta redução cognitiva. Os estudos de Laban (1978), no entanto, possibilitam esta redução num processo dinâmico de diálogo entre os aspectos mensuráveis objetivamente e os aspectos classificáveis na dimensão subjetiva. Neste contorno, o sistema Laban (1978) abre a possibilidade de re-constituição analítica, seja pela alteração daquele que interpreta, seja pelas alterações estruturais do movimento em si. Por tudo isto, o Sistema Laban de análise do movimento corporal se apresenta como uma alternativa bastante consistente, quando a intenção é verificar a performance na perspectiva das relações que ela vai traçando em meio a sua apresentação.

Referências

ALVES, F. S. **Dança de rua**: corpos e sentidos em movimento na cidade. 2001. 148 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Física) – Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2001.

_____. A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop. In: **Revista Motriz**. Rio Claro – São Paulo: Depto. Educação Física – Unesp – RC, v.10, n.1, p. 01-07, jan/abr, 2004.

HERSCHMANN, M. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: _____ . **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 53 - 83.

_____. **O Funk e o Hio-Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LABAN, R. **Domínio do movimento.** 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.

CORDEIRO, A. **Nota Anna.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú; Agosto de 1997. Trabalho áudio-visual produzido e editado por Analívia Cordeiro.

Artigo derivado da monografia de curso intitulada “Dança de rua: corpos e sentidos em movimento na cidade”, (2001) apresentada ao Departamento de Educação Física da Unesp de Rio Claro, sob a orientação do Prof. Dr. Romualdo Dias. A referida monografia contou com bolsa IC da FAPESP (abril de 2000 a Dezembro de 2001) processo n. 00/00415-6. Sobre o autor: Flávio Soares Alves é mestre em Artes pela Unicamp/IA, graduado em Educação Física pela Unesp - Rio Claro. É coreógrafo e pesquisador interessado no estudo do corpo e seus processos criativos.

Endereço:
Rua Domingão Gonçalves, 109 V. dos Lavradores
Botucatu SP
18609-010
Tel: 14 - 3882.5019
e-mail: flavio_salves@hotmail.com

Recebido em: 10 de outubro de 2006.
Aceito em: 13 de julho de 2007.