

## A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop

Flávio Soares Alves  
Romualdo Dias

<sup>1</sup>Universidade Estadual de Campinas  
<sup>2</sup>Departamento de Educação – UNESP Rio Claro

**Resumo:** Investigamos o quanto a dança *Break* da cultura *Hip-Hop* se constitui como um campo de expressão artística e de possibilidade de criação num contexto de complexa urbanização e demarcado por uma dinâmica de exclusão social. O Materialismo Dialético foi a abordagem que fundamentou este enfoque. O material empírico recolhido nos contatos com os grupos de dançarinos e a análise frente discussões teóricas da dança moderna, nos levaram a construção de dois temas: o Estranhamento e o Movimento. A experimentação deste estranhamento e das negociações corporais para a emergência de esforço, segundo as leis do espaço – o movimento - dão vazão a infinitas possibilidades de expressão. Neste limiar da performance motora, voltamos nosso olhar para o corpo sensível forjando espaços em meio à realidade, representada no contexto cênico do Racha.

**Palavras-chave:** Dança Break, movimentação dos sentidos, linguagem corporal.

### *Hip-hop dance: body and senses in movement*

**Abstract:** We investigated how the “break dance” style of dance constitutes a field of artistic expression and allows creativity within the context of complex urbanization, which is influenced by social exclusion (dialectical materialism). We collected our data by contacting groups of dancers and analyzed their descriptions of modern dance, which resulted in the construction of two themes: “strangeness” and “movement.” Their experimentation with these two areas encompassed efforts that were ruled only by the law of space, and resulted in numerous possibilities for expression. Using the parameters of their movements, which forge spaces within reality represented by the scenic context of battle (racha), we expanded our concept of the body’s limits.

**Key Words:** Break dance, senses movement, body language.

### Introdução

A dança *Break* é a arte corporal da cultura *Hip-Hop* e o *breaker* é o artista que dá vida à dança *Break*. Neste contexto cultural e artístico das ruas da cidade, procuramos entender as relações possíveis entre o movimento implícito no processo de criação, que ocorre no ato de dançar, e o movimento que se dá no modo de constituição da subjetividade num contexto demarcado pela exclusão social. Portanto, investigamos a movimentação dos sentidos desta dança para encontrar as reais possibilidades do jovem na criação de uma estética própria (ALVES, 2001).

#### *Entre parênteses*

O que seria esta “movimentação de sentidos”? Quando nos mobilizamos a uma atividade física em nossos momentos de lazer, algo em nós nos coloca em movimento e nos indica

uma modalidade física, através da qual esta mobilização supostamente seria satisfeita. Para muitos, esta mobilização atende a uma intenção funcional, que se apresenta como imperativo, na busca de um ideal, representado por valores estéticos preconizados para um corpo belo e eficiente. Para outros, esta mobilização é algo além da função e ultrapassa esta linha discursiva que relaciona a atividade física à promoção da saúde e beleza física – discurso este formatado pelos ideais dominantes da cultura. Esta mobilização atende a outras ordens, forjadas pelo corpo em meio a esta malha real que categoriza a ordem dos vencedores e dos derrotados, dos habilidosos e dos inábeis. Nesta outra linha, a beleza e a saúde estão presentes, mas articuladas numa cadeia de sentidos que tecem a estética para uma outra existência não alienada desta estrutura social dividida em classes, mas constituída nos interstícios desta estrutura.

Quando falamos sobre movimentação dos sentidos, portanto, nos colocamos num nível de discurso sobre a performance motora que não se contenta unicamente com a verificação desta nas suas dimensões operacionais – referentes à mecânica interna da ação corporal – mas também conjuga nesta função uma história contada nas entrelinhas deste conhecimento operacional sobre a performance<sup>1</sup>.

Nesta perspectiva de pensamento sobre a cultura corporal, deslocamos nosso olhar para algo presente na performance do corpo, mas ausente no discurso técnico-científico sobre esta performance. Ao re-significar para si uma cultura corporal de movimentos, o corpo promove uma ação transformadora em benefício de si próprio.

### **Voltando à dança...**

Vejam o caso da dança na cultura *Hip-Hop*. Esta manifestação juvenil teve origem nos bairros negros e latinos de Nova Iorque na década de 60. A invenção de novas maneiras de ser jovem na cidade, não demorou a ecoar em outros locais, ao sabor de outras “galeras”<sup>2</sup> e de outras culturas corporais de movimento. A dança *Break* dos guetos norte-americanos invadiu novos territórios, transpôs barreiras nacionais e conquistou jovens de outras classes econômico-sociais, ensinando a outros jovens a possibilidade de produzir novas formas de existência na vida e na dança.

No Brasil, a cultura *Hip-Hop*, se caracteriza pela intensa miscigenação populacional, o que mascara as categorizações de classe.

Neste contexto complexo e globalizado, perguntamos pelas possibilidades de criação em um meio social constituído pela pobreza, pela exclusão e pela violência, mas também marcado pela pluralidade, pelo consumo e pela anomia dos bens simbólicos.

Sob este enfoque dialético<sup>3</sup>, pesquisamos os vínculos construídos com a cultura, com a cidade, com a juventude e

com a sobrevivência. Conseguimos sintetizar estas nossas preocupações na seguinte pergunta: poderíamos falar de um 'devir hip-hop' da subjetividade dos adolescentes e jovens?

### **As vias de interpretação**

A análise do movimento corporal na dança *Break* foi um primeiro passo em busca da captação de indícios de sentido nos movimentos desta manifestação. Para esta tarefa, nós utilizamos o método Laban de análise do movimento corporal, por esta análise, descrevemos o movimento, através de seus quatro fatores componentes do esforço (força/peso, tempo, espaço e fluência). Para Laban, toda movimentação corporal intencional revela atitudes interiores que denunciam os estados de espírito do sujeito. O estudo da qualidade do movimento torna possível a verificação destas atitudes interiores (LABAN, 1978) que são fontes de significação, que abarcam sentidos. Assim, o Sistema Laban de análise do movimento permite a decodificação da linguagem corporal e abre nosso olhar para as formas como estes *breakers* criam linguagem, enquanto experimentam as razões do corpo e as demandas externas advindas da cidade.

Através dos nossos contatos, tanto no campo teórico como no empírico (através da realização de entrevistas orais gravadas), fomos construindo dois conceitos, através dos quais experimentamos os deslocamentos de interpretação por nós pretendidos. Os conceitos são: o movimento e o estranhamento. A operacionalização destes conceitos cria e recria continuamente significações forjadas na vivência cultural dos jovens da cidade.

O gesto cênico-coreográfico na dança suscita indícios de sentido, na medida em que representa uma atitude interior que o corpo não consegue reverter em palavras. Assim, esta atitude interior pulsa para além dos limites do corpo através do movimento.

A forma aparente do movimento é um significante em constante devir, pois sua significação está subordinada a uma representação da atitude interior, vinda à tona através da gestualidade. Assim, o gesto é um representante (objeto) de uma atitude interior (sentido) tornada presente neste gestual. O sentido não está na ação em si, mas naquilo que foi suscitado (significado) através dela. Daí, a idéia do devir como significado em constante modificação. A variável da

---

vitória da causa dos explorados. A história é uniforme, mas, ao mesmo tempo, contraditória. Ela conta a história dos ideais dominantes, mas deixa expostas as marcas desta dominância enquanto mobilizadoras de outros modos de existir da classe dominada. Vigotsky se baseia neste traço filosófico para estudar o comportamento social, admitindo a ação da natureza sobre o homem, mas também uma relação inversa – a ação do homem sobre a natureza – promovendo novas condições naturais de existência. A reação do homem é transformadora (VIGOTSKY, 1984).

*Motriz, Rio Claro, v.10, n.1, p.01-07, jan./abr. 2004*

<sup>1</sup> Estamos nos baseando em Vigotsky (1984) quando este salienta a necessidade de uma teoria comportamental marxista. A relação entre o físico e o psíquico, mediada pela consciência subordina a ação física a um estímulo psíquico nem sempre explicado por palavras (VIGOTSKY, 1984) – o que nos levou a pensar que, anterior à valência das leis físicas e operacionais que regem a performance motora, algo outro é o que de fato possibilita a efetuação da performance. Um algo outro que encontramos quando nos debruçamos na verificação da história do movimento e da cultura corporal. Daí nossa argumentação quanto a necessidade de deslocar o discurso para a verificação da movimentação dos sentidos.

<sup>2</sup> Na ocasião da monografia, produzimos um glossário constando termos próprios da linguagem *Hip-Hop*, de acordo com o relato dos dançarinos. Segundo esta fonte, o termo galera se refere a um grupo de amigos que curtem a dança e a vida juntos, formando uma equipe (ALVES, 2001).

<sup>3</sup> Materialismo Dialético: traço filosófico dominante do marxismo que procura pensar a natureza do mundo enquanto história coincidente com os ideais revolucionários da classe explorada. Assim, a própria história garante a

significação não está no significante em si, mas no significado posto na ocasião da emergência do gesto.

Neste limiar da performance, o gesto quebra a constante significante/significado<sup>4</sup>, invertendo esta razão, assim o significado deforma o gesto corporal, de acordo com as qualidades que este significado atribuiu ao movimento. Este deslocamento é o que torna um movimento expressivo e caracteriza um gesto cênico.

É nesta inversão que os jovens encontram outras possibilidades de ser na cidade. O significado, livre da subordinação impositiva da política vigente, tem poder de criação<sup>5</sup>. Nestas condições, o que pode o corpo no *Hip-hop*? Os conceitos “estranhamento” e “movimento”, não respondem a esta questão, mas ao apresentar a movimentação dos sentidos, tornada presente e aparente através da linguagem da dança *Break*, permitem, ao menos a verificação das invenções de sentido em vias alternativas de produção, que possibilitam a afirmação de outros modos de ser jovem na cidade.

Nesta perspectiva de interpretação cultural, verificamos que ao interagir com a intensa translocalização dos signos da cidade pós-industrial, o dançarino de rua experimenta a cidade à sua maneira, entrelaçando sua forma autêntica de expressão corporal com a sensação de estranhamento que ele sente na sua relação com a cidade e na sua relação com seu próprio corpo.

Para esta interpretação, lançamos mão das reflexões dos pioneiros e dos criadores da dança moderna, nos permitindo um aceso indireto a estas reflexões na obra “Dançar a Vida”, de Roger Garaudy.

Apresentaremos a seguir uma síntese de nossas reflexões a respeito dos temas mencionados.

<sup>4</sup> A relação significante (objeto)/significado é expressa por Vigotsky como uma razão que estrutura a percepção humana. Nesta relação, o significante não é visto sem seu significado. O brincar aliena esta relação, deslocando a dominância da relação para o significado. Assim, a criança escolhe o significado de um objeto de acordo com as regras que estabelece para seu brincar (1984). É interessante notar que os *breakers* denominam o momento do Racha como um momento de brincadeira.

<sup>5</sup> Foucault salienta: “permanecemos presos a uma certa imagem do poder-lei, do poder soberania (...). E é desta imagem que precisamos liberar-nos, se quisermos fazer uma análise do poder nos meandros concretos e históricos de seus procedimentos...” (FOUCAULT, 1985, p. 86-87) Este “poder-lei”, ao meu ver, pode ser visto, por exemplo, na insistência da Educação Física, enquanto forma de conhecimento, em verificar a performance motora sob o discurso da técnica (isto serve para aquilo; isto leva a aquele outro). Ora, se este discurso técnico, na ordem do direito, tem peso de lei, ele nivela os discursos sobre o corpo nesta dimensão funcional-legislativa. Portanto, devemos nos libertar, ou pelo menos reconhecer este outro poder que se articula em meio a malha do discurso técnico. Um discurso não palpável, mas irreduzível que abre os caminhos estranhos da criatividade.

*Motriz, Rio Claro, v.10, n.1, p.01-07, jan./abr. 2004*

## O estranhamento

O que estamos denominando por “estranho”? A leitura do texto “O Estranho” de Freud (1978) deu sustentação para pensarmos o movimento da dança como uma linguagem que permite ao adolescente re-significar para si esta vivência de um corpo que lhe é próprio, portanto familiar, e ao mesmo tempo, lhe assusta com as suas modificações. O jovem convive com um corpo turbulento que transborda de energia e vivacidade e tudo isto é estranho para ele. O movimento é realizado como medida de linguagem que dá voz a este estranhamento de origem psicossomática<sup>6</sup> e ambiental.

As significantes mudanças físicas fazem o jovem estranhar o seu próprio corpo e este desconhecimento lhe assusta; a maturação de sua sexualidade e a explosão hormonal dá suporte a uma matriz incontrolável e incompreensível de expressões corporais. Tudo isto é matéria prima para o corpo sensível que converte estranhamento em esforço corporal.

Agora, o que efetivamente mobiliza esta exteriorização das atitudes interiores em meio à dança? Entre o estímulo ambiental e a reação do corpo, a consciência – diria Vigotsky, 1984 – media esta relação. Nesta mediação, as possibilidades de movimento estão subordinadas à ordem das atitudes interiores suscitadas no momento da dança. Estas atitudes nem sempre são identificadas. Muitas são inconscientes, o que nos leva a pensar que o momento da dança altera os níveis da consciência. Assim, esta consciência mediadora é um estado perceptivo alterado pelo envolvimento do *breaker* nas relações que o levam à dança.

Assim, o jovem só consegue explicar sua dança dançando e quando é requisitado a falar sobre esta experiência, ele valida as combinações de esforços corporais reconhecendo-as enquanto símbolos de uma inexplicável experiência. A forma do movimento representa algo que foi sentido durante a dança. Esta representação, enquanto recurso lingüístico, possibilita uma satisfação frente à sensação de estranhamento experimentada.

A cultura foi evoluindo e o *Hip-hop* foi se definindo. Nesta trajetória, o movimento *Funk* foi se dissociando da cultura *Hip-hop*, mas mesmo assim, o legado histórico os unia

<sup>6</sup> O termo “psicossomático” é aqui empregado de acordo com Laban. Segundo este autor, a experiência psicossomática é relativa à experiência motora voluntária ou involuntária, na qual os movimentos corporais têm uma íntima relação com os estados internos. Desta forma, a ação motora fica subordinada à atitude interna do sujeito no momento da ação. 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).

por uma gênese comum que aproximou muito estas culturas no imaginário social.

A mídia serviu-se da sensualidade da dança *Funk*, observando a dança dos quadris com uma exaltação de erotismo que abriu portas para o discurso da permissividade como justificativa para desqualificação no imaginário social. A mesma cidade que validou a dança *Funk*, inverteu a exaltação da mídia em repressão, nem por isto o jovem recalçou aquela energia erótica. Antes de se render a opressão, o jovem negocia e recria novas formas de extravasar aquele gozo em forma de dança, mas esta negociação é permanente, pois a sociedade, sempre que se sente incomodada com a ameaça da manifestação juvenil, lança mão daquele discurso da permissividade, mas o jovem não se entrega e escorrega por entre os dedos da mão que se cerra para ditar controle.

Esta conduta pós-convencional do jovem é resultado de sua experimentação da cidade e esta vivência leva à abstração de valores próprios, resultantes daquela maneira que o jovem forjou para se emocionar. A própria condição física, que confere ao jovem um corpo mutável a todo momento, não lhe permite aceitar facilmente o convencional, pois é mais confiável acreditar no imprevisível para se entrar em sintonia com um corpo em estranhamento.

Os *breakers*, emaranhados no ambiente das grandes cidades, conviveram diretamente com a diversidade social. No Brasil, especificamente, a apropriação da cidade alcançou proporções que extravasaram o limite da periferia. O dançarino de rua conquistou livre acesso às localidades populares urbanas, invadindo centros culturais, espaços artísticos, áreas de lazer e locais centrais de trânsito urbano. De fato esta translocalização, que trouxe ao Brasil um legado cultural dos negros norte-americanos, foi impulsionada pela corrente globalizadora que perturba o cenário cosmopolita, anulando vínculos históricos e temporais dos sujeitos com seu território natal (CANCLINI, 1995), mas o que importa é que com toda esta experimentação, o jovem forjou maneiras próprias de vivência nesta cidade plural, desenvolvendo um estilo de vida baseado na estética do “pegue e misture” (HERSCHMANN, 2000).

A cultura do *Hip-hop* se alimenta da apropriação de bens culturais que passam por uma releitura que desloca suas significações para novos sentidos que agora atendem às necessidades dos jovens do *Hip-hop* (HERSCHMANN, 2000). Este desprendimento de uma construção simbólica, fixa e inalterada garantiu ao jovem uma flexibilidade que lhe transmite maior segurança para lidar com o estranhamento. Esta estética da versão potencializa o jovem a se defrontar

com novas experiências, através das quais, transcorre um devir *Hip-hop* que mobiliza sua identidade para um conceito em contínua renovação.

A cidade pós-industrial oferece ao jovem todo um aparato tecnológico que também serve como matéria prima para as criações do corpo sensível. Isto porque, o dançarino de rua observa o desenvolvimento tecnológico com os olhos do estranhamento. Os *breakers* fazem parte de uma geração que teve que aprender a conviver com as máquinas eletrônicas. Estas experiências foram aproveitadas pelos jovens na produção artística. A curiosidade pelo futuro, as conquistas presentes no campo tecnológico e os legados históricos abrem possibilidades ao corpo sensível.

As tecnologias deram ao homem o domínio de muitas coisas, exceto de si próprio e de seus fins. O *breaker*, imitando a movimentação artificial e angular dos robôs, parece estar satirizando esta injunção humana que utiliza uma linguagem sarcástica. Em outros momentos, eles imitam amputados, deficientes físicos, paraplégicos e outros aleijados. O movimento das pernas no *Flair* e no *Moinho de Vento*<sup>7</sup> é inspirado na movimentação das hélices dos helicópteros que chegavam da guerra do Vietnã.

A cultura *Hip-Hop* desbanca vínculos tradicionais do sujeito com seu território natal, na medida em que rompe barreiras nacionais e passa a ser um fenômeno global, expresso por uma juventude que, por este elo, une jovens de todo o mundo numa mesma expressão cultural marcada pela rebeldia.

A internet conectou jovens de todo o mundo, numa comunicação *on line* que virtualizou a relação destes jovens, ajudando neste processo de translocalização. Nosso campo de pesquisa alcançou as cidades de Rio Claro, Campinas e São Paulo, no entanto, a procura por informação sobre a cultura *Hip-Hop*, nos levou até os EUA ou localidades mais distantes através da tela do computador e, assim, ficamos interligados com os jovens do mundo.

Marcando ainda mais este intenso processo de globalização, é evidente na linguagem dos jovens no *Hip-Hop* a presença dos termos e expressões da língua inglesa funcionando no contexto frasal das mais diversas formas, desde a designação de um movimento corporal, de um estilo, ou presente no diálogo como vocativos ou interjeições.

<sup>7</sup> O *Flair* e o *Moinho de Vento* são movimentos similares da dança break. Trata-se de movimentos circulares. No *Flair*, os braços apoiados no chão sustentam uma movimentação circular sobre o eixo de apoio dos braços. No *Moinho de Vento* ocorre a mesma movimentação, só que o apoio é intercalado entre o apoio dos braços na “queda de rim” e um meio rolamento lateral sobre as costas (ALVES, 2001).

Mesmo no idioma nacional, alguns termos e expressões sofrem deslocamentos de sentido, passando a significar de uma outra maneira de acordo com as intenções do falante<sup>8</sup>.

### O movimento

No momento da exteriorização do movimento, o esforço previsto sofre remanejamentos. O movimento deixou de ser um projeto e a intenção projetada agora se depara com um novo espaço, diferente daquele estado interno e com leis implacáveis que condicionam a emergência do movimento.

Mary Wigman<sup>9</sup>, estudiosa da dança, foi aluna de Rudolf Laban e aprendeu com ele a considerar o fator espaço na análise do movimento. Ela caracterizava este meio externo como sendo um fantasma inimigo do corpo, pois oferecia uma resistência contra a qual o bailarino precisava lutar e não poderia ignorar. Desta forma, a compreensão da intenção do movimento não pode deixar de lado este embate (GARAUDY, 1980).

O movimento, portanto, não traz para o ambiente externo um estado interior do corpo sem pagar por este aceso. O custo para a emergência do esforço é proporcional a negociação de forças entre as habilidades corporais e as restrições ambientais impostas por leis físicas deste espaço. A arte corporal, assim como a própria vida, é definida por este permanente tormento entre corpo e espaço.

Doris Humphrey, também influenciada pelos pensamentos de Laban, caracterizou este conflito entre homem e espaço como um movimento primordial que ameaça o equilíbrio e a segurança do homem e estes constantes desafios movem a vida dando-lhe dramaticidade. O homem tem que conviver com a permanente presença da tentação, com o risco da queda, com o relaxamento e com o abandono (GARAUDY, 1980).

A vida, portanto, é marcada pela polaridade que dá ao ato de cair o desejo ou a necessidade de se levantar. Doris Humphrey dizia que o ritmo que domina a alternância motriz da queda e da reconquista do equilíbrio está ligado à gravidade. É ela que produz a batida, o compasso. O uso consciente deste ritmo espontâneo dá origem à dança. Quando este movimento primordial ganha ritmo, esta constante

dinâmica entre desequilíbrio e busca pelo equilíbrio se torna uma fonte inesgotável de criação de movimentos.

A dança de rua está cheia destas polaridades e isto lhe garante uma dramaticidade que intensifica a visibilidade da emoção. Aliás, a dança *Break* ousa evoluir nesta negociação, criando novas formas de integração do corpo com o espaço. Na organização estética da dança *Break*, a força, a resistência e a flexibilidade corporal dão suporte para a estruturação de novas conciliações, capacitando o corpo na conquista de novas posturas sobre as quais se estrutura uma nova ordem gestual da dança.

As evoluções do corpo na dança *Break* abrem a dimensão do desafio na dança. O dançarino convive com a sensação de risco e com a possibilidade do fracasso. Nesta corda-bamba, o risco margeia um lado; a morte o outro. A presença da morte, por mais assustadora que possa parecer, é muito excitante e só vem a aumentar o gosto pelo desafio.

A dor da negociação entre corpo e espaço aparece no rosto tencionado e deformado do *b. boy* e em todo o seu corpo. Todo este esforço não é mascarado, toda estrutura muscular aparece definida sob a pele, revelando cada fibra muscular requerida. Este esforço cria uma sensação de movimento violento e brusco, portanto, rompe com a organização estética da dança clássica, se despojando desta beleza em função de uma produção estética própria. Assim, o jovem cria o seu próprio ideal de beleza. Esta produção estética, nem melhor nem pior que a beleza clássica, indica uma emancipação, que promove o corpo do jovem, na medida em que faz deste corpo, um agente capaz de produzir sua própria estética, seus próprios ideais e suas próprias limitações.

O *Break* anuncia que sua função, enquanto linguagem artístico-corporal, é mostrar o discurso do corpo, na sua relação consigo mesmo e nas relações que se estabelecem entre o corpo e o real.

A arte dos *breakers* é o *free style*<sup>10</sup>. Esta dança alcança sua maior visibilidade artística no momento do Racha<sup>11</sup>. Nesta guerra de *b. boys*, o desafio parece atrair a necessidade de incorporar ao movimento uma qualidade expressiva. O treinamento já capacitou o corpo para lidar com o esforço,

<sup>8</sup> Alguns exemplos deste deslocamento. O termo “parada” funciona no contexto frasal significando situação; o termo “bode” é empregado para qualificar uma pessoa chateada. Os termos mencionados podem ganhar novos sentidos de acordo com o interesse dos falantes.

<sup>9</sup> As referências de autores da dança moderna, citadas neste trabalho, foram retiradas da obra “Dançar a Vida” de Roger Garaudy (1980). A leitura deste autor sobre as obras dos pioneiros da dança moderna Isadora Duncan, Mary Wigman, Ted Shawn, Ruth Saint-Denis, Martha Graham e Doris Humphrey nortearam a análise deste tema.

*Motriz, Rio Claro, v.10, n.1, p.01-07, jan./abr. 2004*

<sup>10</sup> O *Free Style* é a dança espontânea, tornada presente através da linguagem do *Break*, naquela linha discursiva na ordem das atitudes interiores. Neste discurso “estilo livre”, o estado alterado da consciência eleva a percepção para outros níveis comunicacionais (ALVES, 2001).

<sup>11</sup> Racha é uma espécie de competição na qual os *breakers* se posicionam em roda e começam a dançar um a um no centro desta roda, numa espécie de desafio entre os dançarinos. A “performance” mistura gestos cênicos ritmados com provocação e ironia. A dança, o gesto cênico e a vocalidade se misturam num ritual de embate. (ALVES, 2001).

agora, no Racha, esta habilidade treinada passa a estar subordinada a uma mobilização psíquica mediada em níveis de percepção consciente alterados, devido aos estímulos expostos no clima contagiante e atrativo do Racha. O desafio do embate, a tensão da negociação do corpo com o espaço, as colisões e deslizes inoportunos, tudo isto altera o comportamento do jovem na roda.

Como o corpo lida com seus recursos técnicos e suas habilidades nas interações que vão se sucedendo na dança? Esta pergunta permanece sem resposta, na medida em que tudo isto se funde num campo inconsciente requerido criativamente no momento da dança<sup>12</sup>. Só podemos dizer que os *breakers* entram no meio da roda e vão deixando seus corpos se expressarem e, neste esforço de despojamento, vão construindo a dança *Break*.

### O jovem na corda bamba

Embora a cidade não inclua estes jovens dançarinos em seus cálculos, o movimento desta cultura vai cutucando a percepção desta cidade, mostrando a ela que esta cultura de rua também conta e, a sua maneira se comunica através de uma linguagem rebelde que resiste aos imperialismos da cultura dominante. Se alguns fundamentalistas insistem em ignorar a invasão do simbolismo do *Hip-Hop* na cidade, visualmente esta invasão já não pode mais ser ignorada. Nos esbarramos com seus signos, em nossa própria família, nas esquinas das ruas e nas mídias e de uma forma ou de outra entramos em contato com esta manifestação juvenil.

Os jovens do *Hip-Hop* passaram a dançar não mais em espaços da periferia – em guetos - mas nos centros urbanos de lazer e cultura e também em espaços locais próximos ao centro do poder político. Em Campinas, por exemplo, um grupo de jovens *Breakers* dança e treina suas habilidades em frente ao Paço Municipal; em Rio Claro, o ponto de encontro dos jovens é no coreto da Praça Central da cidade e em São Paulo – primeira cidade brasileira a dar lugar para esta manifestação cultural – o centro sagrado dos *breakers* fica bem próximo ao coração comercial popular da cidade, na Praça São Bento.

Saindo do espaço público e anônimo das ruas, as academias de dança e de ginástica resgataram estes construtos

<sup>12</sup> Baseado em Foucault pode-se dizer que esta questão apresentada faz referência a um discurso jurídico, ou seja, ela aponta para uma lei que reduz a resposta a um “regime binário”, isto é, a resposta cria, pelo próprio fato de se enunciar, um estado de direito – a resposta é esta ou aquela, não há precedentes – (FOUCAULT, 1985). Daí a preocupação de Foucault em deslocar o foco de análise, daí a nossa preocupação em se desviar deste tipo de pergunta.

culturais do *Hip-Hop*. Este movimento ficou conhecido, por muitos, como *Street Dance*, uma referência aos estilos e gestos rítmicos advindos dos Estados Unidos.

O estilo *Hip-Hop* de dançar passou a ser também um produto de mercado funcionando aos modos da clientela *fitness*. É preciso reconhecer que o *Street Dance* alcança um âmbito muito grande no espaço urbano. Jovens de toda a cidade, de todas as faixas etárias e de todas as classes sociais, experimentam a rebeldia da dança *Break* através do *Street Dance*. A via de acesso da cidade a esta arte é o ambiente particular das academias. Portanto, a cidade foi se apropriando da cultura *Hip-Hop* tornando-a um bem de consumo.

Verificamos no decorrer da pesquisa, que o jovem que dança o *Break* encontra nesta manifestação uma via alternativa de vivência que lhe permite reinventar sua subjetividade. Assim, o que vem de fora, imposto pelo armamento político-econômico que categoriza o sujeito sob as rédeas de uma sociedade dividida em classes, afeta o sujeito, mas este, por sua vez, forja espaços sob esta malha opressiva mostrando que também pode, mas de uma outra maneira além dos ideais vigentes.

Desta forma, o jovem não se sente tão carente frente aos tumultos da vida contemporânea, aliás, o jovem acaba dançando no ritmo destes tumultos, pois ele vai produzindo linguagem corporal para atender a este estranho processo de intensa transformação social.

A dança *Break*, portanto, assume uma função nobre que a conduz para as raízes da vida. Mais do que uma modalidade de dança, o *Break* é uma maneira de existir. Re-significando a existência através de sua própria expressão artística é uma atitude do corpo, a favor de sua própria valorização.

O próprio corpo do jovem também se encontra em estranhamento, pois suas inquietações fisiológicas, como a necessidade sexual, lhe causa estranheza e o jovem acaba criando linguagem para estas inquietações. É neste momento da linguagem que nasce a dança. Um momento de outra temporalidade, além daquele linear do discurso que possibilita dar seqüência aos eventos, como numa relação de causa e efeito. O que é estranho é indizível, portanto não conhecemos, apenas sentimos.

O jovem e o social se entrelaçam numa dança louca e alucinante propulsionada por constantes desafios. Um sempre quer deixar o outro sem chão, desestabilizado. Esta relação se apresenta com maior visibilidade no Racha. Neste momento, a provocação é como numa guerra onde ambos põem seu oponente à prova.

*Motriz, Rio Claro, v.10, n.1, p.01-07, jan./abr. 2004*

Estes jovens são atraídos por este clima contagiante de disputa. Algo nesta experiência abre canais de percepção conscientes mais dilatados e neste processo o corpo cria novas relações com a experiência sensível. Neste limiar o corpo cria e forja novos modos de ser jovem.

O que pode o corpo na experimentação estética? Devir-arte no processo de constituição da arte. Na experiência artística do Racha, o corpo é a própria obra e a arte é a própria vida, neste binômio arte-vida, a subjetividade se faz nômade e o momento do Racha se confunde com os desafios da vida. Neste eterno racha entre o jovem e o mundo, a arte re-significa a vida e garante sentidos à existência, portanto o jovem só sente a vida neste processo de re-significação do legado histórico. Do contrário, a história perde o sentido e vira produto de consumo e a arte, por consequência, também vira mercadoria.

Entre o ser e o não ser, uma corda bamba estende o caminho da vida. Neste trajeto, só se alcança a outra ponta no processo de estar sendo a cada passo do caminho. A habilidade de se equilibrar, pé ante pé sobre a corda, traz o gozo da liberdade, no qual o sujeito traça sua própria sorte. O mais emocionante não é alcançar o outro lado, mas se aventurar neste desafio de se equilibrar. Este processo é o devir da vida. Por ele, somos orientados no caminho da evolução e não da regressão, por isto que a motivação só se justifica quando quer atender a algo proximal, ainda não alcançado, mas que está sempre adiante das possibilidades reais. O devir *Hip-Hop* da subjetividade, portanto, garante a mobilização de outros modos de ser da juventude urbana, mostrando à sociedade outros poderes, outros sentidos da existência.

### Referências

ALVES, F. S. **Dança de Rua: corpos e sentidos em movimento na cidade.** Rio Claro: Unesp, 2001.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I – a vontade de saber.** 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FREUD, S. Lo ominoso. In: FREUD, S. **Obras Completas.** Tradução José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1995. tomo 17, p.215-252.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

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

VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente.** São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Artigo derivado da monografia científica intitulada “Dança de Rua: corpos e sentidos em movimento na cidade” (2001), produzida por Flávio Soares Alves e orientada pelo Prof. Dr. Romualdo Dias do Depto. de Educação da Unesp de Rio Claro. A referida monografia contou com o apoio de bolsa de Iniciação Científica da Fapesp, durante o curso de Educação Física na Unesp de Rio Claro. Esta versão (2003) é uma revisão do trabalho monográfico, depois de dois anos de estudos no Instituto de Artes (IA) e no Instituto de Filosofia, Ciência Humanas (IFCH) da Unicamp.

### Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Romualdo Dias, do Depto. de Educação da Unesp de Rio Claro, pela orientação e pela amizade; A FAPESP, pelo apoio financeiro.

### Endereço:

Flávio Soares Alves  
Rua Domingão Gonçalves, 109 Vila dos Lavradores  
Botucatu SP  
18609-010  
e-mail: flavio\_salves@hotmail.com

*Manuscrito recebido em 17 de setembro de 2003.*

*Manuscrito aceito em 02 de abril de 2004.*