



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE FILOSOFIA, ARTES E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**O PROCESSO DE TRANSMISSÃO DA BREAKDANCE:
TÉCNICAS CORPORAIS PRESENTES NA DANÇA DO
MOVIMENTO HIP-HOP**

Orientando: Vanildo Alves de Freitas
Orientador: Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva

VANILTO ALVES DE FREITAS

**O PROCESSO DE TRANSMISSÃO DA BREAKDANCE:
TÉCNICAS CORPORAIS PRESENTES NA DANÇA DO
MOVIMENTO HIP-HOP**

Monografia de graduação apresentada à Faculdade de Filosofia, Artes e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais, sob orientação do Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva.

UBERLÂNDIA/MG

2004

FREITAS, Vanildo Alves de (1977)

O Processo de Transmissão da Breakdance: Técnicas Corporais Presentes na Dança do Movimento Hip-Hop. Uberlândia, 2004.

83 fls.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva

Monografia (Bacharelado) - Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em Ciências Sociais.

Inclui Bibliografia

Antropologia; Etnocologia; Dança; Hip-Hop

VANILTO ALVES DE FREITAS

**O PROCESSO DE TRANSMISSÃO DA BREAKDANCE: TÉCNICAS CORPORAIS
PRESENTES NA DANÇA DO MOVIMENTO HIP-HOP**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva (Orientador)

Prof. Dr. João Marcos Alem

Prof^a. Ms. Renata Bittencourt Meira

PARA
Todos os artistas da rua

À Minha Mãe

AGRADECIMENTOS

Finalizar uma graduação não é apenas o fim de uma etapa, mas a conclusão de uma importante fase de minha trajetória artística/intelectual, a qual não foi construída apenas com textos e livros, mas com pessoas que fizeram parte da minha vida, e de um modo ou de outro, contribuíram para enriquecê-la.

Sou grato a meu Orientador, Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva, pela orientação na execução do trabalho e a compreensão por minhas idas e vindas constantes.

Ao performático Prof. Dr. João Marcos Alem, por ter aceitado o convite e pelas aulas entusiasmadas.

À Prof^a. Ms. Renata Meira pela presença na banca, além das conversas, elas foram fundamentais para a definição do tema.

Agradeço aos professores do Departamento de Ciências Sociais pela formação, em especial ao Prof. Dr. Paulo Albieri, pelas primeiras conversas e ao Prof. Dr. Adalberto Paranhos pela contribuição na minha vida acadêmica.

Ao Prof. Ms. do Departamento de Artes Cênicas da UFU Narciso Telles, ser seu orientando na iniciação científica possibilitou descobertas que se refletem neste trabalho.

Sou grato aos grupos de Belo Horizonte (Cia. Elemento-X, Skeleton) e Uberlândia (UDI Força Break). Em especial aos breakers Tom, Fabrício, Rodrigo, Chiquinho e Jacaré, sem me esquecer das contribuições de Mamede Aref, “amigo” pioneiro do movimento.

Ao Dineu, amigo dos primeiros passos, com quem comecei a dançar Dança de Rua na terra nua em frente à sua casa.

Ao Balé de Rua pela experiência compartilhada e pelo acréscimo na minha história.

Ao Cristiano e a Cérise, pelo companheirismo ao chegar em Belo Horizonte, sem eles seria mais difícil.

A Marcelo, uma amizade que começou no cursinho e criou raízes na graduação.

À Aurora, nossas incansáveis conversas sobre arte e dança foram fundamentais.

Tio Carlinho pela sensibilidade, foi mais rápido com sua ajuda.

Aos amigos do Werther - Pesquisa de Dança Johnny, Welinton (quatão), ao Cláudio pelo seu acompanhamento em minhas reflexões, que foram sempre importantes e ao Wagner pelas discussões sobre dança.

À Cristina pela presença e afeto.

RESUMO

A hipótese do trabalho é que na Performance do dançarino de Breakdance existam técnicas e, portanto, também, um processo de transmissão “diferenciado” das Práticas Espetaculares Ocidentais. O objetivo consiste em captar qual o entendimento sobre técnica e quais são os seus processos de transmissão. O principal mecanismo de apreensão das técnicas e seu(s) método(s) de transmissão consistiu na convivência com os nativos dançarinos de Breakdance e na prática de suas técnicas corporais (a própria Breakdance). Para tal, a metodologia empregada remete à Etnocologia, tendo como principal mecanismo de apreensão de informações o CO-HABITAR com a fonte proposta por Graziela Rodrigues focando diretamente a prática, na própria execução por parte do pesquisador da Breakdance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
03 de Junho de 1989.....	11
Metodologia.....	13
A Volta do Nativo.....	13
O Campo.....	14
Belo Horizonte.....	15
Uberlândia.....	16
A Conduta do Pesquisador/Procedimentos.....	18
Etnocologia.....	18
O Espetacular.....	19
A Prática: o Corpo do Pesquisador como Amplificador da Voz do Outro.....	21
O CO-HABITAR com Malinowski.....	23
CAPÍTULO I.....	26
PERSPECTIVA TEÓRICA	
1.1 Antropologia e Arte.....	26
Antropologia da Arte- Arte para a Antropologia.....	27
1.2 Contribuição de Franz Boas.....	28
Os Dois Eixos do Pensamento de Boas.....	28
O Prazer Estético.....	29
Arte Social e Arte Cosmológica (uma diferenciação necessária).....	32
Boas: Forma, Técnica e Contexto.....	33
1.3 A Técnica.....	36
1.4 Marcel Mauss e as Técnicas Corporais.....	39

O Homem Total.....	40
Tradição e Transmissão.....	40
A Inscrição Temporal das Técnicas corporais.....	41
A Dança.....	43
Dança Arte Primeira.....	43
Autonomia da Dança Enquanto Arte.....	44
Tempo, Espaço e Plástica.....	45

CAPÍTULO II..... 46

ETNOGRAFIA DOS GRUPOS: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

2.1 Etnografia.....	46
Viaduto Santa Tereza Belo Horizonte.....	46
Cia. Elemento-X.....	46
Skeleton.....	48
Palco de Arena da Praça Sérgio Pacheco - Uberlândia	48
UDI Força Break.....	50
2.2 Estudo comparativo entre dois espaços.....	51
O Som.....	51
B. Girls.....	52
Roupas e Acessórios.....	52
Visitantes.....	53
Policiais.....	54

CAPÍTULO III..... 56

CULTURA HIP HOP

3.1 Contexto Urbano.....	56
3.2 As múltiplas Facetas do Hip-Hop.....	57
O DJ.....	57
O RAP.....	58
O Grafite.....	60
O Break.....	61
Break Dance Styles.....	63

Breaking, Bboying, Rocking, Break.....	63
B. boy e B. girl.....	63
Locking.....	64
Popping.....	64
Power Move:.....	64
Breakdance.....	65
Break Brasil.....	65
O Breakdance e a Arte Oficial.....	66
3.3 Processos de Transmissão	67
O Treino.....	67
A Rua Como um Espaço Experimental.....	68
Relatos Canivete/Aéro-Flay.....	69
Improvisação e Criação.....	71
Não Linear e Não Hierarquizado.....	72
Os parâmetros Científicos.....	73
Tecnologia da Informação.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
A Transmissão.....	78
A Criação de um Corpo Comunicador.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	81

INTRODUÇÃO:

03 DE JUNHO DE 1989

Esta é a data na qual me mudei com minha família para o Bairro Nossa Senhora das Graças, fato crucial para compreender o meu interesse pela Dança. No período tinha 12 anos de idade, e começava então a sair na noite. No Luizote de Freitas, bairro onde morava anteriormente, a dança não possuía um valor social, ou pelo menos eu não o percebia, não na proporção que encontrei na nova região para a qual me mudei. Era impressionante o quanto saber dançar era sinônimo de popularidade, e de certa forma, respeito¹. A Dança estava presente na escola, na rua, nas boates, nos bailes e nas praças.

Ao chegar no bairro, passei a freqüentar os bailes que aconteciam no colégio local (Escola Estadual da Cidade Industrial) e no CEAM (Centro de Apoio ao Menor), e logo comecei também a freqüentar as danceterias. Para manter a “moral” elevada, era preciso dançar bem, e para dançar bem era preciso ensaiar. A princípio ensaiava em casa com amigos, posteriormente comecei a ensaiar na praça local, onde já haviam grupos com integrantes mais velhos ensaiando, não mais apenas para dançar em danceterias, mas para fazer apresentações em clubes, concursos e outros eventos – o que faria uma grande diferença na minha formação. O primeiro tipo de Dança com que tive contato, portanto, foi a Dança de Rua². Nos anos que

¹ O fenômeno da juventude surge como questão sociológica a partir dos anos 20, do século passado, momento em que se elaboram os primeiros modelos teóricos-explicativos para as práticas juvenis observadas no espaço urbano.(SILVA, 08)

² Um professor de Dança Clássica levantou a seguinte questão “se a Dança de Rua nasceu na danceteria, deveria se chamar Dança de Danceteria”. A questão é: É claro que a interferência das danceterias – enquanto um espaço que recebia e fomentava - é crucial para este tipo de dança, no entanto quando falamos Dança de Rua, a idéia de espaço aqui é metafórico, a danceteria é tão importante quanto a praça ou a rua.

se seguiram, de 1991³ ao primeiro semestre de 1994, fui gradativamente me afastando dos grupos da minha região, e me aproximando de grupos de outros bairros⁴.

No segundo semestre de 1994, comecei a fazer aula de Dança Clássica e Jazz, o intuito era melhorar minha Dança de Rua, e já participava então de Festivais⁵ e oficiais de Dança. De 1994 a 1997 estive presente em grupos de Dança de Rua, e simultaneamente, procurava freqüentar escolas de dança. No período em que estive com as escolas, acabei tendo contato com técnicas de Dança Moderna e Dança Contemporânea⁶, fatos estes que interferiram diretamente na minha trajetória.

Em 1997, juntamente com alguns amigos que não pretendiam mais dançar em escolas ou em grupos de Dança de Rua, fundei o Grupo Werther – Pesquisa de Dança⁷. O grupo tinha como objetivo produzir trabalhos de Dança Contemporânea que se utilizassem de técnicas de

³ Minha primeira apresentação (documentada), está registrada no Jornal O Correio do Triângulo, do dia 02 de Fevereiro de 1992, o grupo se chamava Ritmo Blue Dance, a coreografia Vida Sim, Droga Não!!! de Nenzinho, o evento aconteceu no Teatro Rondon Pacheco em Uberlândia.

⁴ Este dado interessa na medida em que relata o tipo de relação que fui criando com a Dança de Rua, me aproximando mais de um interesse técnico profissional, me afastando gradativamente do que SILVA, chama de a experiência local. No meu caso, é constatada a experiência em seu início, mas não o compromisso com essa característica.

⁵ O primeiro festival do qual participei foi em 1993 na 7º edição do Festival de Dança do Triângulo. Naquele momento me apresentei na modalidade Jazz de Rua – a partir de 1995, na 9º edição, a modalidade passa a se chamar Dança de Rua. O grupo era a Turma Jazz de Rua, a coreografia se chamava “Antena de TV, Verdade ou Sonho, Realidade ou Fantasia”, de Mamede Aref.

⁶ “A Dança Moderna enfatizava a movimentação natural do ser humano e representava acima de tudo as experiências pessoais e emocionais dos coreógrafos [...] Isadora Duncan, Loïu Fuller e Ruth St Denis são consideradas mães do movimento, trouxeram contribuições que influenciaram artistas de peso como: Martha Graham, Mary Wigman e Doris Humphrey. As obras características do movimento possuíam estrutura narrativa, excessiva dramatização e conteúdos marcadamente psicológicos. A Dança Contemporânea começa a ser produzida a partir dos anos 50, tendo como principal guru Merce Cunningham, ex-solista de Martha Graham. Eliane Rodrigues aponta características do que ela prefere chamar de Dança Pós-Moderna [...] Abole-se a ordem entre produto e processo, entre representação e realidade. A ambivalência pós-moderna instala-se a partir de sua multiplicidade, da fragmentação, da justaposição, da repetição, do uso constante de referência de épocas diversas, da experimentação exaustiva, da ousadia em ironizar o *modus vivendi*, da combinação de vários estilos, linguagens e técnicas e da relevância da arte popular.” RODRIGUES, Eliane. “A Trajetória Dialética da Dança Pós-Moderna” In: Repertório Teatro e Dança – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia – Salvador – BA Ano 2 n° 3 1999. p 12-17

⁷ Com o grupo dentro de uma proposta de criação coletiva, foram criados os seguintes espetáculos “*Je Fais Comme Ça*” 1997; “*Sturm Und Drang*” 1998; Projeto Canal Aberto, “*Duo Canal Aberto*” 1999 e “*Baú*” 2000. Recebendo com os trabalhos atenção de veículos como: *O E. de São Paulo*, *O E. de Minas*, *Gazeta Mercantil e Correio do Triângulo*.

Dança acadêmica, assim como de Dança de Rua, ou seja, não queríamos mais dançar a Dança de Rua ditada pelos festivais, mas sim, produzir uma dança que se utilizasse do histórico dos interpretes e que não necessariamente fosse entendida como Dança de Rua.

À partir de 2002 comecei a montar coreografias para grupos, assumindo minha identidade de coreógrafo independente do grupo. Em 2003 materializei minha estréia como criador/interprete apresentando o solo de Dança Contemporânea denominado “Dúbbio”.⁸

Esse pequeno histórico apresentasse como breve ilustração de como iniciei minha trajetória dentro do universo da Dança.. Agora, retorno à Dança de Rua como pesquisador.

METODOLOGIA

A Volta do Nativo

O fato de escolher uma graduação em Ciências Sociais, e não Educação Física, Artes Cênicas ou Artes Plásticas (opções mais comuns em uma cidade sede de um festival nacional e um bom número de pessoas praticando dança), diz respeito diretamente ao tipo de produção que pretendia ter. Obviamente se tivesse cedido a outra opção qualquer, minha produção hoje teria outra feição. Por isso, durante todo o curso estive sempre em busca das possíveis ligações entre as Ciências Sociais e a Dança.

O meu interesse pelo tema se deu em duas frentes. Na primeira esta o fato de eu ter iniciado minha carreira na Dança através da Dança de Rua, e na segunda, ter realizado como bolsista de iniciação científica PIBIC/Cnpq UFU no ano de 2000/2001 a pesquisa intitulada “Cultura Popular: aspectos estéticos e performáticos do Palhaço da Folia de Reis”, orientado pelo Prof. Dr. Narciso Telles, cujo plano de trabalho efetivou a análise do palhaço,

⁸ Em “Dúbbio” há a proposta de se discutir a ambigüidade das relações humanas diante da solidão e da convivência com as marcas deixadas em nós. Uma questão é imposta: existe a possibilidade de ficarmos sós?

A questão tenta ser respondida a partir da utilização de um corpo repleto de informações diversas como Dança de Rua, Dança Clássica e técnicas de Dança Contemporânea, além de todas as outras técnicas cotidianas que compõe um corpo, resultando em uma dança híbrida.

personagem típico da Folia de Reis. Na ocasião, tive a oportunidade de ter contato com os textos sobre Etnocenologia e os textos sobre Técnicas Corporais de Márcia Strazzaccapa (STRAZZACCAPA, 1998; 198), onde encontrei citado o texto de Marcel Mauss “As Técnicas Corporais”, o que aguçou meu interesse sobre a ligação entre Dança e Ciências Sociais, mediada pela idéia de técnica corporal.

O Campo

No transcorrer da monografia, uma dúvida me assolava quanto ao campo. Eu conhecia a maioria das pessoas que praticavam Breakdance em Uberlândia, na mesma medida em que praticamente todos sabiam que eu tinha um histórico de Dança de Rua. A questão que me incomodava era: em que proporção este fato poderia interferir na percepção do fenômeno? (ou seja, do processo de transmissão da Breakdance)⁹. Ainda nessa fase continuei minha carreira na Dança, e em Junho de 2003 tive um projeto de pesquisa aprovado no FID (Festival Internacional de Dança), de quem recebi uma bolsa e residi em Belo Horizonte durante seis meses.

Ao invés de parar a monografia, decidi aproveitar a situação e, comecei a freqüentar o espaço onde os B-boys de Belo Horizonte treinavam. Como eles não me conheciam, pude ter a experiência de descobrir o espaço onde se encontravam, chegar ao local, estabelecer contato, começar a treinar e a receber instruções de movimentos. Convivi com eles durante seis meses, treinado às terças e quintas-feiras por volta das 15:00 às 18:00, debaixo do viaduto Santa Tereza, em um palco circular adotado por eles como ponto de encontro.

Voltando a Uberlândia, entrei em contato com o B. boys da cidade. No início eles ainda treinavam no Teatro de Arena da Praça Sérgio Pacheco de Segunda-Feira à Sábado à partir das 20:00.

⁹ A própria presença já interfere no objeto, portanto não acredito em uma neutralidade do pesquisador, independente de sua postura.

Belo Horizonte

No início foi um tanto difícil encontrar os B. boys, o primeiro contato foi acidental. Acompanhando a coordenadora do FID, fui até a sede da *Cia. de Dança Será Q?* Esta companhia desenvolve um trabalho que transita entre a Dança Contemporânea e as Danças Populares, portanto, a Dança de Rua também está incluída. Acabei então por encontrar alguns B. boys que dançavam na Cia. (além de treinarem separados também), eles tinham um grupo denominado Cia. Elemento-X. Eles me informaram que alguns B. boys se encontravam no Centro Cultural da UFMG.

No dia marcado eu estava lá, uma Quarta-feira às 17:00 horas. Havia poucos presentes: o Léo – o B. boy que me deu a informação –, o Fabrício e as integrantes femininas, a Bernadeth e a Paloma. Conversei pouco com eles, limitando-me a dizer que era de Uberlândia e gostava de treinar. Em nenhum momento me afirmei como B. boy (definitivamente não sou) e nem mesmo fiz questão de dizer que era bailarino ou muito menos que estava fazendo uma pesquisa.

Arrisquei-me com alguns movimentos, e logo uma das características principais do meu objeto começou a aflorar – a interferência constante na construção do movimento do outro. Léo, percebendo uma possível receptividade da minha parte, me deu uns toques sobre o movimento que eu estava tentando executar - hábito comum nos treinos. Ele tinha um bom domínio do movimento em questão.

Nos dias seguintes perdi contato com os breakers, não houveram mais treinos no Centro Cultural da UFMG. Cheguei a ir todos os dias da semana no mesmo horário sem sucesso, e ninguém sabia informar também sobre onde estavam ocorrendo os treinos. Consegui o número de telefone do Bruno, dançarino do Elemento-X (depois descobri que ele também organizava bailes de Hip-Hop), com o Mamede, um B.boy de Uberlândia. Bruno me

informou que os breakers estavam treinando debaixo do Viaduto Santa Tereza, e me passou os dias e os horários, então de posse da informação e no dia combinado lá estava eu, em uma terça-feira às 15:00. Durante os meses seguintes frequentei os treinos nas terças e quartas-feiras.

Conheci muitos B. Boys. Descobri que o viaduto era um local tradicional de treino e que o Centro Cultural da UFMG era provisório, apenas uma experiência. Eles não se adaptaram ao novo lugar, pois, os outros frequentadores do centro cultural começaram a reclamar do som alto. Então, eles resolveram voltar ao viaduto, local em que treinam desde 1998.

Descobri também que não era só a “galera” da Cia. Elemento-X que treinava no viaduto, haviam outros grupos como o Skeleton e outros B. boys independentes. Pude conhecer e presenciar performances de B. boys veteranos como: o Rato (também DJ), o Fabinho e o Léo (muito virtuosos), Mascote (ótimo Locker¹⁰), Fabrício e Rodrigo (sempre investindo no *Style e no Foot Work*¹¹), Bernadeth e a Paloma (diariamente levando o som para os treinos), passou por lá o Goiano um B. boy de Rio Verde-GO que estava em Belo Horizonte participando de um seminário para se tornar pastor da sua igreja, e também o Tom, fundador da Equipe Skeleton, mas que no momento estava sem equipe.

Uberlândia

Ao voltar a Uberlândia retomei algumas ligações na cidade, refazendo contatos antigos e visitando o lugar sobre o qual me interessava pesquisar: o Teatro de Arena da praça Sérgio Pacheco. Espaço tradicional onde os dançarinos se encontram há mais de dez anos. Como afirmei anteriormente, antes de ir à Belo Horizonte já possuía um histórico com a Breakdance

¹⁰ Locking ver página 53.

¹¹ Foot Work ver pagina 53.

de Uberlândia. Os breakers sabiam que eu dançava e possuía uma certa noção da execução dos movimentos, mas nem por isso eu poderia ser considerado um B. boy.

A princípio mantive a mesma postura, ia simplesmente para treinar, chegava na praça, conversava, via os movimentos, me aquecia, ouvia as conversas e os palpites que os breakers se davam durante o treino, além de receber vários conselhos também. Apenas no fim do trabalho de campo me senti à vontade falando mais sobre o trabalho com os breakers.

Em Uberlândia percebi a presença de vários visitantes, assim como em Belo Horizonte, porém ao contrário de Belo Horizonte, onde percebi a presença de duas *crew's*¹² mais freqüentes e um certo compromisso entre os componentes com suas respectivas *crew's*, em Uberlândia encontrei um grupo mais fixo, que mantinha o treino acontecendo, mas não me deparei com o mesmo compromisso de *crew* que encontrei entre os B.boys de Belo Horizonte, e sim, uma responsabilidade em manter o nome da cidade, o status que mantinha frente ao movimento. Enfim, todos que treinavam e adquiriam um certo nível poderiam representar a Crew da cidade, denominada como UDI Força Break.

Entre os componentes que considero a Espinha dorsal dos treinos da Sérgio Pacheco e conseqüentemente compõem o UDI Força Break encontrei o Sandrão, B.boy “antiguera” com o qual eu já havia dançado na Turma Jazz de Rua, o LÊLÊ B.boy dos Aero “tora”, o Jacaré praticamente um ginasta, considerando seu alto domínio de movimentos complexos, o Cão B.boy que veio da Capoeira, Marco Aurélio da nova geração, Chiquinho o breaker Educador Físico dono de Freeze's desconcertantes, além de Mamede Aref, veterano, que apesar de não freqüentar mais o espaço da praça, tem em seu corpo a história da dança de rua.

A Conduta do Pesquisador/Procedimentos

¹² “As *crew's* são uma espécie de família forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo da formação das *guangues*, promovem um isolamento e apoio em um ambiente complexo e funcionam como base para novos movimentos sociais”. (ROSE, 1994, p. 34) Em Belo Horizonte encontrei este termo sendo utilizado com mais freqüência, em Uberlândia a utilização da denominação Grupo é mais comum.

A hipótese do trabalho é que na Performance do dançarino de Breakdance existem técnicas e, portanto, também, um processo de transmissão “diferenciado” das Práticas Espetaculares Ocidentais. O objetivo consiste em captar qual o entendimento sobre técnica e quais são os seus processos de transmissão. O principal mecanismo de apreensão das técnicas e seu(s) método(s) de transmissão consistiu na convivência com os nativos dançarinos de Breakdance e na prática de suas técnicas corporais (a própria Breakdance). Não formulei questionários e não gravei entrevistas ou mesmo filmei algum treino; optei por anotar em um diário de campo as conversas aleatórias e espontâneas que ocorriam durante os treinos – tirei fotos apenas em um segundo momento. Preferi anotar as impressões visuais buscando identificar as informações técnicas presentes nos corpos e também, experimentava no meu corpo as explicações dos nativos e o que via os mesmos realizarem, sendo que meu mais útil instrumento no campo foi meu próprio corpo.

Esta postura está ancorada na tradição de pesquisa participativa iniciada por Malinowisk (1986); nos escritos de Etnocenologia (1998) e; na produção de Graziela Rodrigues (1997) e Márcia Strazzaccappa (1998).

Etnocenologia

Devido à sua importância para o estudo, farei uma breve inserção sobre a Etnocenologia. Em 1995, em Paris, foi criado o *Centre International d’Ethnocénologie*. Este Centro nasceu da vontade de multiplicar os pontos de vista e de os enriquecer. O termo “Etnocenologia” está apresentado no Manifesto de criação deste centro, datado de 9 de fevereiro de 1995, como um neologismo que se inspira em seu uso grego, a dimensão orgânica da atividade simbólica. O manifesto apresenta a definição de Etnocenologia: “o estudo, nas diferentes culturas, das Práticas e dos Comportamentos Humanos Espetaculares

Organizados”¹³ onde a palavra espetacular viria do *performing*, que em inglês abrange as seguintes significações...: 1) não se reduz ao visual; 2) se refere ao conjunto das modalidades perceptivas humanas; 3) sublinha o aspecto global das manifestações expressivas humanas incluindo as dimensões: somáticas, físicas, cognitivas, emocionais e espirituais.

Com os *Estudos da Performance* e com a *Etnocenologia* constatamos a imensidão desta área de conhecimento, no que se refere mais diretamente ao estudo do Espetacular, e não apenas do Teatro.

O Espetacular

O Objetivo da Etnocenologia é estudar a dimensão espetacular na vida do homem, entendendo que esta se constitui em uma importante esfera presente na compreensão do ser humano.

Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano¹⁴

Acreditando ainda, que ela é tão presente na vida quanto as leis das ciências naturais ou humanas, Pradier faz a seguinte afirmação:

Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a Língua e talvez a Religião, sejam traços específicos da espécie humana¹⁵

O espetacular apresenta um diferencial quanto às ações cotidianas, se configurando em uma ação extracotidiana, mas que não está presente apenas nas Artes, mas diluída em vários segmentos da vida.

Acreditamos que a Arte, a Religião, a política e o Cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da Etnocenologia),[...] O que as articula, em sua distinção conceitual e funcional, é justamente uma relativa indistinção corporal

¹³ PRADIER, Jean-Marie . “ETNOCENOLOGIA: A Carne do Espírito”. In: _____. *Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, Ano 1, n° 1, 1998, p. 10.

¹⁴ Idem, p. 24.

¹⁵ Idem, p. 28.

comportamental, enquanto interação coletiva necessariamente incorporada nas pessoas participantes, ou o que poderia denominar de comportamentos espetaculares (mais ou menos) organizados é objeto desta cenologia geral, hoje denominada temporariamente Etnocenologia.¹⁶

O preceito é de que há um tipo específico de comportamento (espetacular), que foge às denominações das ações cotidianas *'banais'*, e que se encontra presente em diferentes instituições sociais, da Educação à Religião, da Política às Artes. Este tipo de comportamento pode ser apreendido, pois, se constitui em um agrupamento de ações *"mais ou menos organizadas"*, pressupondo a existência de um processo de transmissão, podendo estes ser apreendidos enquanto técnicas corporais e estratégias de ação dentro de situações específicas.

O Breakdance antes/além mesmo de ser compreendida como Dança, constitui-se em uma atividade espetacular. Os B-boys apresentam não só uma forma específica de se movimentar no espaço, mas também um padrão gestual, uma forma de agir e de se comportar proveniente da manifestação. Enfim, são educados por ela, dentro dela.

Neste contexto encontrado, escolhi utilizar a Etnocenologia como arcabouço teórico do trabalho, devido à sua preocupação em dar voz ao discurso dos produtores/performer's, de informações Não-Ocidentais¹⁷.

[...] a própria idéia de que o prefixo etno possa referir-se a cultura, grupo social, seria uma utilização estratégica da compreensão da multiculturalidade e da transculturação como forma de combate ao Etnocentrismo, atribuindo um caráter temporário à Etnocenologia que seria substituída pela Cenologia.¹⁸

Dado o enorme horizonte teórico descrito por Bião, optei por centrar-me mais precisamente na Etnometodologia.

¹⁶ BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (orgs). *Etnocenologia - textos selecionados*. São Paulo: Annablume/GIPE-CIT/PPGAC-UFBA, 1998, p. 18.

¹⁷ Produção não-ocidental, diz respeito a produções não "tão" dependentes de tradições Européias. Exemplo: Folia de Reis, Congado ou mesmo Forró. Portanto, não diz respeito "apenas" a produções Japonesas, Indianas ou Chinesas.

¹⁸ BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (orgs). *Op. Cit.*, p. 365.

Para a Etnometodologia a Sociologia tradicional apenas adapta os fatos colhidos a seus sistemas teóricos já prontos. A Etnometodologia ao contrário crê que todo grupo social é capaz de se compreender, analisar-se e comentar-se. Na mesma linha de pensamento a Etnocenologia entende que as pesquisas contemporâneas que têm se proposto a abordar manifestações espetaculares oriundas de culturas e civilizações não ocidentais, têm se mostrado limitadas, na medida em que têm sido feitas em geral por um referencial teórico cênico ocidental, o que as tem limitado, pois, *“um Nô não é Teatro é um Nô, o Kathakali, a mesma coisa, e assim por diante[...] por conseguinte, não é necessário apelar para Sófocles ou Shakespeare para estudar um Nô ou um Kathakali”*¹⁹

A questão que se apresenta com o surgimento da Etnocenologia é: o Teatro é apenas uma, dentre as mil invenções espetaculares da humanidade. Ela então serve como padrão “geral” para medir as outras?

A Prática: o corpo do pesquisador como amplificador da voz do outro

Na busca pelo conhecimento e reconhecimento do outro, a Etnocenologia traz como um de seus preceitos básicos a necessidade da prática, da vivência na manifestação e de suas técnicas corporais. Com isso, a corrente busca superar a tentação etnocêntrica que pode ser percebida ao avaliarmos as seguintes posturas, segundo Pradier: “A primeira tentação consiste em classificar a experiência de outrem a partir de nossos referenciais conceituais.”²⁰

Nesta primeira tentação, a questão que se apresenta é que, contrariamente ao teatro convencional, formas espetaculares não-ocidentais tais como o Nô, o Kathakali e mesmo manifestações populares brasileiras como a Folia de Reis e o Congado, não traçam uma separação mecânica entre Teatro, Dança e Música, na formação desses artistas nós as

¹⁹ KHAZNADAR, Chérif. “Contribuição para uma Definição do Conceito de Etnocenologia” In: BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (org). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume/GIPE-CIT/PPGAC-UFBA, 1998, p. 56.

²⁰ PRADIER, Jean-Marie. Op. Cit., p. 10.

encontramos entrelaçadas. Por conseqüência, tocamos diretamente na segunda tendência apontada por Pradier:

A segunda reside na tendência ao fechamento em si mesmas das disciplinas e à colocação em quarentena das ciências que se encontram fora de nossas fronteiras acadêmicas.²¹

Ora, na medida em que as fronteiras entre as diferentes artes encontram-se borradas, abre-se mais que uma margem, mas, uma exigência e uma necessidade de uma interdisciplinaridade no estudo sobre o fenômeno espetacular. Pois, "[...] *é evidente que estas formas espetaculares não-ocidentais pertencem a várias outras disciplinas: a música, a dança, a religião, a sociologia, a etnologia, etc., como também a tipos de abordagens convergentes de teóricos e de práticos*[...]"²²

Através da observação de Chérif Khaznadar, chegamos à terceira tendência etnocêntrica apontada por Pradier.

A terceira tende a despossuir os praticantes de suas práticas. Assim, os dançarinos tem pouco crédito junto aos expertos para falar de sua arte; assim critica-se os artistas quando eles exprimem seu saber nos termos que lhes são próprios em lugar de procurar-se em seus discursos tipo idioleto o fruto de uma experiência original e de um saber que nem sempre são verbalizáveis.²³

A saída encontrada pela Etnocenologia para a armadilha etnocêntrica, consiste na superação da simples observação visual do nativo, apostando em um tipo de relação que privilegie o aprendizado de suas técnicas corporais, conseqüentemente tendo uma maior compreensão da sua prática. É preciso disponibilizar-se à aprendizagem, tendo contato com os termos do outro, com a tradição porque... "*Só os práticos detém o savoir-faire que freqüentemente não é codificado e se transmite de mestre para alunos de geração em geração*".²⁴

²¹ Idem.

²² KHAZNADAR, Chérif. Op. Cit., p. 57.

²³ PRADIER, Jean-Marie. Op. Cit., p. 10.

²⁴ KHAZNADAR, Chérif. Op. Cit., p. 57.

O que Khaznadar chama de *savoir-faire* que só os práticos possuem, pode ser comparado a um conceito denominado pela Etnometodologia como *Linguagem Natural*, ou o que Graziela Rodrigues chama de a “*alma da manifestação*”. A fim de desnudar esse fenômeno, alcançando o método²⁵ de criação do performer, Rodrigues lança mão do conceito que ela denomina CO-HABITAR com a fonte.

O CO-HABITAR Com Malinowski

Para avançar na discussão somos auxiliados por Graziela Rodrigues. Seu trabalho apesar de ser também uma pesquisa sobre o corpo brasileiro, não propõe nem está em busca de uma estética nacional. O objetivo da pesquisadora é ampliar a capacidade do artista cênico através do potencial existente na relação entre o intérprete e o meio que o cerca.

[...] penetrando a festividade, nos deparamos com uma dança interior que os olhos não vêem, a não ser através do que é identificado com uma coisa mágica. Junto a seus interpretes, dessa dança fomos verificando que há um método que resulta dessa magia.²⁶

A afirmação de Rodrigues coincide com a proposta etnometodológica da busca do método de construção da própria manifestação. Ela afirma ter chegado a esse método que no seu entendimento está presente nas manifestações da cultura popular.

A fim de alcançar este objetivo, Rodrigues propõe uma postura denominada por ela própria “CO-HABITAR com a Fonte”, em certa medida este modo de se relacionar com o objeto remonta a tradição de trabalho de campo iniciada por Malinowski. O autor inovou tecnicamente o trabalho de campo ao permanecer uma longa temporada em uma cultura diferente, na busca de uma análise mais profunda. “*Sua permanência entre os Trobriandeses*

²⁵ A produção etnocenológica está a procura do método no qual é criado o performer.

²⁶ RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: um processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, p. 64.

*estendeu-se de Junho de 1915 a Maio de 1916[...]. Em Outubro de 1917 inicia nova estada, de um ano, entre os Trobiandeses”.*²⁷

O convívio com a sociedade em questão numa situação de campo durante tal período, acompanhada das características da sociedade trobiandesa, forneceram os materiais com os quais Malinowski construiu sua visão particular do objeto e o seu método. Rodrigues segue um percurso similar, na medida em que não satisfeita com leituras apenas, se coloca em campo sem projeto algum, em relação direta com o objeto, na ocasião, empregadas domésticas da cidade de Brasília.

Foram três meses de intensa convivência diária, até o dia em que na agência de empregos uma madame, como escolhe uma roupa, revistou a fileira de mulheres dos pés a cabeça e me apontou: ‘Escolho essa’. Finalizava a principal etapa da pesquisa de campo.²⁸

Rodrigues provavelmente não leu Malinowski, e seu objetivo não era o de produzir Antropologia, sua formação era outra, ela se constituía em uma Artista Cênica, detentora de um corpo preenchido em grande medida por técnicas corporais provindas da Dança e conhecimentos no Teatro. Nesse sentido, há uma preocupação clara no que seu corpo é capaz de capturar na construção de um personagem, e mais, o que o processo em si poderá eclodir em seu próprio corpo de pesquisadora.

No início o corpo não respondia, mas aos poucos foram emergindo registros emocionais, somatória do universo vivenciado na pesquisa de campo com a minha própria memória afetiva. O corpo foi assumindo várias sensações e configurações decorrentes das imagens dos lugares vividos em campo e das imagens ‘desconhecidas’ situadas em mim mesma. Estas imagens conjugadas apresentavam uma nova configuração de paisagem – espaço onde se desenvolvem experiências de vida, que se instaurava no corpo.²⁹

Malinowski parece apresentar uma forma de avaliação e relação com a conduta do outro, que aponta para a produção de Graziela, ou seja, uma imersão total na cultura, com corpo todo. No entanto...

²⁷ DURHAM, Eunice R. “Uma Nova Visão de Antropologia”. In: DURHAM, E. (org.). *Malinowski*. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 09.

²⁸ RODRIGUES, Graziela. Op. Cit., p. 19.

²⁹ Idem, p. 19.

Para ele, é necessário contrapor as idéias às emoções, o comportamento observado ao comentário que sobre ele tece o nativo, a visão que o antropólogo constrói da cultura à síntese inconsciente que, presente 'na cabeça do nativo', orienta e dá significado as suas ações.³⁰

Uma diferença deve ser salientada nos comentários citados, pois podem levar a uma aparente contradição, enquanto Graziela presta atenção às mínimas sensações e emoções registradas em seu corpo, e que no trabalho de laboratório traz a tona. Malinowski é contundente, ao afirmar que “...é necessário contrapor as idéias às emoções...”, uma postura claramente ligada a sua época marcada pela herança racionalista. A contradição é apenas aparente na medida em que não se concretiza. Pois, primeiro, apesar de Rodrigues salientar a emoção em seu processo, seu objetivo é técnico, ou seja, de domínio do conhecimento. E segundo, Malinowski sugere contrapor e não sobrepor a idéia à emoção, enfim, também a considera.

Minha conduta em campo seguiu este referencial, de estar presente com o corpo todo em campo. Era preciso, portanto, vivenciar o processo de transmissão, apreender as técnicas, dispor meu corpo a estas experiências.

³⁰ DURHAM, Eunice R. Op. Cit., p. 09.

CAPÍTULO I

PERSPECTIVA TEÓRICA

1.1 - Antropologia e Arte, Antropologia da Arte

A comunidade científica sempre se mostrou deslumbrada quanto à diversidade das produções científicas como um todo, este interesse se manteve presente no surgimento da Antropologia, assim como a acompanhou durante todo o seu desenvolvimento.

A preocupação estética e artística na Antropologia se deu dentro do seguinte processo: durante a exploração do continente americano, o contato entre Cultura Ocidental e Culturas Ameríndias teve como uma de suas conseqüências o acúmulo de objetos manufaturados recolhidos pelos Naturalistas e Viajantes europeus. Segundo Van Velthem: “...eram apreciados, na época, muito mais por seu exotismo e pela raridade dos materiais constituintes do que pela suas qualidades artísticas”.³¹

Os artefatos indígenas coletados eram conduzidos a instituições públicas e inseridos no meio intelectual. Esta prática foi denominada como *Colecionismo*, e a sua existência esteve intimamente associada à principal interferência teórica do período o *Evolucionismo*. Dessa forma “[...]o valor atribuído aos objetos era essencialmente ligado à sua capacidade de informar a respeito de estágios primitivos da cultura humana, assim como de um passado comum que confirmasse a superioridade européia”.³²

As motivações por traz da prática do colecionismo denunciam a voracidade hegemônica do Ocidente, capturando a herança de outras culturas e realizando interpretações incentivadas por interesses comerciais e intelectuais.

³¹ VELTHEM, Lucia Hussak van. “Arte Indígena: referentes sociais e cosmológicos”. In: GRUPIONI, Luís Donizete Benzi (org.) *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1988, p. 84.

³² VELTHEM, Lucia Hussak van. Op. Cit., p. 85.

Os termos criados no período para designar a produção estética/artística de culturas não ocidentais, refletem a postura ideológica dos cientistas europeus. Termos como: “arte primitiva”, “arte tribal”, “arte nativa” e “arte índia” demonstram o quanto as classificações criadas no período estavam carregadas de juízo de valor, pressupondo distinções entre produções ocidentais e não-ocidentais, que na verdade implicitamente traziam a idéia de produções sofisticadas em oposição a produções toscas, resultando em interpretações de oposição que denigrem a essência destas.

Arte para a Antropologia

A arte possui uma função universal essencial ao gênero humano, essa é a opinião encontrada na *estética filosófica*, e que coincide com uma grande parte dos antropólogos, pois, a arte afeta a todas as pessoas, a todas as sociedades e a todas as culturas.

Para a Antropologia o que interessa é o culturalmente definido. Nessa perspectiva, considera-se ainda que a exploração da experiência estética e artística é capaz de esclarecer sobre vários aspectos da dinâmica social da qual submerge.

Na tradição Ocidental, as artes são conceitualmente separadas das outras esferas da vida social e cultural – pelo menos há essa pretensão, e é dessa forma que podemos compreender a existência de uma proposta de “*arte pela arte*”.

A arte que é encarada como repositório de sensações estéticas desligadas do contexto, a utopia da ‘arte pela arte’ representa um item da taxonomia intelectual do ocidente e assim corresponde a uma criação cultural e de classe, historicamente determinada, que se submete a modificações a partir das avaliações da sociedade que engendra.³³

Na Antropologia, a arte indígena - por exemplo - é concebida dentro de uma perspectiva *intra-estética*, pertencendo ao mesmo contexto de outras experiências e objetivos humanos. Nestas sociedades, a produção é realizada por intermédio de procedimentos que

³³ Idem, p. 83.

todos conhecem, e seus resultados são compartilhados por toda a população, servindo de ornamentação nas manifestações públicas. Desta forma, só faz sentido estudá-las em uma *perspectiva total*³⁴, ou seja, considerando todo o universo cultural no qual este produto se insere.

1.2 – A CONTRIBUIÇÃO DE FRANZ BOAS

Os Dois Eixos do Pensamento de Boas

A contribuição do pensamento de Boas à Antropologia da Arte, está baseada em dois pontos nevrálgicos. O primeiro diz respeito à crença em uma... “...*uniformidade dos processos mentais em todas as raças e em todas as formas culturais.*”³⁵

Boas, baseado em sua experiência pessoal, somada à análise de dados etnográficos, nega a existência “na atualidade” de capacidades mentais primitivas, ou do que poderia ser chamado de uma mente primitiva. Para o autor nossa vantagem com relação aos povos não ocidentais, é simplesmente nosso maior conhecimento do mundo objetivo. Este conhecimento, não resultaria de uma mente mais evoluída, e sim como herança/acúmulo de gerações anteriores. A diferença, portanto, é concebível e compreensível, do ponto de vista da existência de um conhecimento tradicional disponível aos indivíduos, e não por uma mente mais ou menos evoluída.

O segundo ponto “...*diz respeito a crença de que qualquer fenômeno cultural é resultado de acontecimentos históricos.*”³⁶ Com isso o autor nega o *Evolucionismo*,

³⁴ O movimento Hip-Hop se configura em um movimento estético/político/ideológico composto por quatro elementos o MC, o DJ, o Break e o Graffiti. O movimento é definido pela fusão destes elementos, assim como ideologicamente estão amarrados. Portanto, apesar de ter surgido no séc. XX nos Estados Unidos enfim no ocidente, deve ser estudada como um todo, assim como as tradições não ocidentais.³⁴

³⁵ BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda Edições LDA, 1996, p. 13.

³⁶ Idem, p. 13.

afirmando que não há provas da existência de um desenvolvimento linear para todas as culturas.

[...] não podemos partir para as nossas investigações e interpretações como se a tese fundamental do desenvolvimento único e linear dos traços culturais em todo o mundo, de um desenvolvimento que, em toda parte, segue as mesmas linhas, tivesse sido definitivamente provada...Podemos, com segurança, afirmar que os últimos anos refutaram definitivamente a existência de homologias profundas que nos permitiram organizar as múltiplas linhas culturais numa escala ascendente, na qual cada um teria o seu próprio lugar.”³⁷

À partir de seus estudos, ancorados em seus princípios fundamentais - a uniformidade dos processos mentais e a natureza histórica dos fenômenos culturais – Boas estabeleceu as bases dos modernos estudos em Antropologia da Estética.

O Prazer Estético

Uma questão que sempre norteou o debate sobre as artes é justamente o da existência de fatores locais e universais. Franz Boas segue a mesma linha de raciocínio já desenvolvida quanto à existência de mentalidades mais ou menos desenvolvidas, portanto, aponta para a tradição como fator diferenciador.

Primeiro Boas afirma a existência de um prazer estético, sendo esse o ponto de partida: [...] *o prazer estético é sentido por toda a humanidade ...*³⁸. Para o autor,

De um ou de outro modo, o prazer estético é sentido por toda a humanidade . Por muitos diferentes que sejam os ideais de beleza, o caracter geral da sua apreciação é o mesmo em toda parte; as canções rudes da Sibéria, a dança dos negros africanos, a pantomina dos Índios da Califórnia, os trabalhos de pedra da Nova Zelândia, os entalhes dos Melanésios ou as esculturas do Alasca produzem nestes povos uma atração que não é diferente da que nós sentimos ao escutar uma canção, ao ver um bailado, ou ao admirar um trabalho ornamental, uma pintura ou uma escultura em todas as tribos conhecidas constitui uma prova de desejo profundo de produzir coisas que se revelem agradáveis através da sua forma e da capacidade humana de as apreciar.³⁹

³⁷ Idem, p. 16.

³⁸ Idem, p. 21.

³⁹ Idem.

Após a afirmação da existência de um *'prazer propriamente estético'*, Boas questiona o *'caráter geral'* deste, ou seja, os princípios básicos que caracterizam não só sua existência, mas também sua classificação como um traço humano universal.

Seu raciocínio neste momento segue na seguinte direção: apresentar quais são os elementos e mecanismos constituintes do prazer estético. Para o autor, estes seriam as sensações captadas pelos órgãos do sentido como o tato, a visão, a audição e o paladar.

As sensações musculares, visuais e auditivas constituem as matérias que nos dão prazer estético e que são utilizadas na arte. Podemos ainda falar de impressões que se dirigem aos sentidos do olfato, do paladar, e do tacto: uma combinação de odores ou uma boa refeição podem ser designados como obras de arte, uma vez que provocam sensações agradáveis.⁴⁰

Ao apresentar os componentes, juntamente com o mecanismo de percepção do prazer estético – do seu ponto de vista - o autor automaticamente apresenta a seguinte dúvida - que ele mesmo se propõe responder. Se os elementos constituintes deste tipo de prazer (as sensações e as impressões), e o mecanismo de percepção deste fenômeno, é idêntico ao mecanismo de percepção de qualquer outro fenômeno disposto na realidade: *“O que é, então, que confere à sensação um valor estético?”*⁴¹

O autor começa a respondê-la ao afirmar que *“todas as atividades humanas podem assumir formas que lhe dão um valor estético”*⁴², e isto é muito importante, na medida em que significa traçar uma linha divisória necessária entre a compreensão e os limites do entendimento sobre “prazer estético” aqui apresentado. É preciso, portanto, esclarecer que nem sempre que houver valor estético envolvido em alguma atividade, necessariamente estaremos falando de produções artísticas.

Por vezes o prazer estético é despertado por formas naturais. O canto de um pássaro pode ser belo; podemos sentir prazer ao ver as formas de uma paisagem ou perante os movimentos de um animal; podemos apreciar um sabor ou um odor natural, ou uma sensação agradável; a grandiosidade da natureza pode provocar em nós uma vibração emocional, e a ação de um animal pode ter um efeito dramático. *‘Todos eles possuem valores estéticos, mas não são arte’.*

⁴⁰ Idem, p. 22.

⁴¹ Idem.

⁴² Idem, p. 21.

Por outro lado, uma melodia, uma escultura, uma pintura, uma dança, uma pantomima são produções estéticas porque foram criadas pela nossa própria atividade.⁴³

Neste trecho Boas apresenta dados importantes. Primeiro, o prazer estético está dependente da “Forma”⁴⁴ que o objeto (nas arte rígidas) ou na manifestação (nas artes efêmeras), pois, é justamente a existência de uma instabilidade alcançada que – também – garante o prazer.

Segundo, que formas naturais como um canto de um pássaro, um odor ou mesmo pedras à margem de um rio, apesar de conterem em si um prazer estético, não são arte. No entanto, se uma pessoa pegar estas mesmas pedras - objetos naturais – e as colocar de uma determinada forma construindo um jardim, conseguindo gerar nas outras pessoas sensação de prazer estético, então sim, tratar-se-á de arte, pois a arte está ancorada na ação humana.

Um terceiro diferencial apresentado por Boas, diz respeito à intencionalidade ao provocar o prazer estético. Para Boas “*a vontade de produzir um resultado estético constitui a essência do trabalho artístico*”.⁴⁵ Nesta afirmação, está intrínseca a idéia de que os indivíduos buscam conseguir a expressão de um impulso estético, e isto denuncia a existência não só de padrões de beleza a serem alcançados, como também da intenção de alcançá-los. As pedras à margem do rio e que geram prazer estético citadas anteriormente, geram-no porque possuem uma forma específica, mas que foi construída pela natureza. No entanto, a natureza não sabe que emoção sua construção poderá gerar; no jardim, quando o indivíduo dispõe as pedras de uma determinada forma ele está ciente de que emoção “pretende” gerar, e este é o componente intencional da arte.

⁴³ Idem, p. 24.

⁴⁴ A problemática da Forma em Boas é central, trataremos dela detalhadamente mais à frente.

⁴⁵ BOAS, Franz. Op. Cit., p. 23.

ARTE SOCIAL E ARTE COSMOLÓGICA (UMA DIFERENCIAÇÃO NECESSÁRIA)

Nos estudos clássicos de Antropologia Estética, provindos de sociedades indígenas, constata-se a existência de modalidades de trabalhos artístico/estéticos. Esta diferenciação além de importante para a ciência, nos será útil pelo fato de que o objeto a ser analisado na presente pesquisa, apesar de não ser uma produção artística indígena, está enquadrada em uma destas modalidades.

Vidal nos informa que enquanto diversas culturas privilegiam conceitos e representações mais especificamente ligadas as relações estabelecidas entre indivíduos e grupos em sociedade” [...] - portanto sociais -[...]” ao passo que outras optam por representar entidades sobrenaturais e cosmológicas mais amplos.⁴⁶

A primeira modalidade é composta por culturas que utilizam conceitos e representações, ligadas, sobretudo, a relações estabelecidas entre indivíduos e grupos em sociedade. Os estudos elaborados por Vidal (1988) sobre “Pintura Corporal e sociedade”, realizado em culturas específicas da família lingüística Jê do Brasil Central (Xavante, Xerente e Kaiapó) ao lado de um grupo Tupi (os Asuri do Tocantins), se configuram em um exemplo esclarecedor a respeito dessa arte preferencialmente social. Nestas encontramos...

[...] a idéia de ornamentação corporal como ‘sistema de comunicação social rigidamente estruturado, que simboliza eventos, processos, categorias e status’, revelando que ‘seqüências de pinturas convencionalmente marcam no espaço e no tempo, transformações no plano individual e social que afetam pessoas ou categorias de pessoas’.⁴⁷

Esta primeira modalidade interessa na medida em que seus temas, conceitos, tipo de organização e resolução estética trazem interferência direta na estrutura social cotidiana da sociedade em questão.

A segunda modalidade é constituída por culturas que usam suas produções artístico/estéticas como meio de comunicação privilegiado com o mundo sobrenatural,

⁴⁶ VELTHEM, Lucia Hussak van. Op. Cit., p. 88.

⁴⁷ VIDAL, Lux & SILVA, Aracy Lopes da. "Antropologia Estética: Enfoques teóricos e contribuições metodológicas". In: VIDAL, Lux & SILVA. *Grafismo Indígena*. São Paulo: Edusp, 1988, p. 286.

expressando categorias sociais, mas no entanto recheadas por categorias de alteridade cósmica.

A requintada cestaria produzida pelos *Wayana*, povo de língua carib residentes no norte do Pará, e analisados por Van Velthem, nos serve para exemplificar esta arte cosmológica.

No cesto cargueiro os elementos decorativos se apresentam em vulto, ukuktop, 'imagem' ou em uma dimensão, os mirikut, 'pintura, motivo'. A primeira forma decorativa reproduz elementos anatômicos de alguns seres primordiais, identificando-os e a Segunda, as pinturas corporais da anaconda sobrenatural, de cuja a pele os motivos foram extraídos nos tempos primeiros. Em contraposição as 'imagens', as 'pinturas' possuem duplo referencial, pois além de reproduzir a pele da Anaconda e assim identifica-la, concretizam outros seres sobrenaturais e primordiais, igualmente importantes na construção da cosmologia Wayana.⁴⁸

Nesta perspectiva os dados apresentados por Van Velthem denotam que a importância do sistema decorativo não está em seu significado, mas em sua capacidade de se articular 'visualmente' de forma complementar, por exemplo, com descrições orais dos primórdios da civilização dos *Wayana*, contribuindo dessa maneira de forma decisiva na reprodução da ordem social vigente, pois se configura em um mecanismo de introdução das gerações mais novas, na visão de mundo em operação nesta cultura.

Enfim, interessa salientar que a classificação apresentada está ancorada no preceito de que a investigação do universo artístico é capaz de informar sobre a dinâmica social da sociedade em questão, e apesar desta diferenciação entre as modalidades apresentadas 'realmente existir', ela é apenas pedagógica, pois, as duas se interconectam constantemente, de maneira que uma interfere diretamente na outra.

BOAS: FORMA, TÉCNICA E CONTEXTO

⁴⁸ VELTHEM, Lucia Hussak van. Op. Cit., p. 90.

Na concepção de Franz Boas, o efeito artístico possui uma dupla fonte. O primeiro diz respeito ao *elemento formal*, que está ligado diretamente a atividade técnica. Nesse sentido o autor nos chama a atenção para a importância de uma estabilidade da forma, para daí então, haver prazer estético e dessa maneira, se configurar o fenômeno artístico. Para o autor, a estabilidade da forma só é construída, e está dependente do alcance de um alto grau de desenvolvimento da técnica. “[...] *uma vez que um padrão de forma pode ser alcançado apenas através de uma técnica altamente desenvolvida e perfeitamente controlada, deve existir uma relação estreita entre técnica e um sentido de beleza.*”⁴⁹

A fim de esclarecer podemos ainda citar,

[...] independentemente de quaisquer elementos formais acidentais, o trabalho de um artesão experiente, em qualquer ofício, tem um valor artístico. Uma criança, enquanto aprende a fazer um cesto ou um pote, não pode atingir a regularidade do contorno que é conseguida pelo mestre.⁵⁰

Podemos então concluir que um trabalho realizado por um mestre é dotado de um status de teor artístico pelo fato de já ter alcançado uma excelência técnica, ao passo que um aprendiz que não possui um domínio técnico com tal grau de excelência, não terá seu trabalho considerado como arte, pois, não conseguirá alcançar a regularidade formal disseminada na sociedade em questão. Há, portanto, um vínculo estreito entre domínio técnico e regularidade da forma, o que caracteriza a atividade artística.

Ainda sobre a primeira fonte, o autor vai mais além, acenando para a existência de um prazer vinculado tão somente, a prática do domínio técnico. “*Pondo de lado quaisquer considerações estéticas, reconhecemos que, em casos que se desenvolveu uma técnica perfeita, a consciência que o artista tem de ter ultrapassado grandes dificuldades, [...] constitui uma fonte de prazer genuíno.*”⁵¹

⁴⁹ BOAS, Franz. Op. Cit., p. 22.

⁵⁰ Idem, p. 11.

⁵¹ Idem, p. 17.

Em alguns casos, a prática deste domínio é tão essencialmente estimulante na prática artística, que o próprio artífice se abstém de qualquer preocupação quanto ao efeito visual de seu trabalho, se concentrando apenas em criar formas cada vez mais complexas.

A segunda fonte levantada por Boas diz respeito ao *elemento simbólico*, a arte representativa, ou seja, a expressão de estados emocionais e ideais. Sobre a importância de elemento Boas escreve comparado-o ao elemento formal:

A apreciação da forma pode provocar um estado de exaltação mental, mas este não é o seu efeito principal. A sua origem é, em parte, o prazer do virtuosismo que supera as dificuldades técnicas que perturbam a sua habilidade. Se não for sentido um significado mais profundo para a forma, o seu efeito é, para a maioria dos indivíduos, deleitante, mas não exaltante.⁵²

A princípio, os materiais coletados e trazidos por viajantes, exploradores e etnólogos eram avaliados através de categorias que consideravam, sobretudo, a técnica e a forma, praticamente desconsiderando as manifestações estéticas enquanto meio de informação sobre as sociedades produtoras das mesmas. Franz Boas, ao descrever como a arte dos povos da costa oeste dos Estados Unidos representam emoções, informa que as mesmas não são estimuladas apenas pela forma, mas também por associações existentes entre forma e idéias possuídas pelos artistas nativos “*a combinação de forma e conteúdo confere à arte representativa um valor emocional, inteiramente distinto do efeito estético puramente formal*”⁵³

Apesar do reconhecimento que Boas confere à arte representativa, ainda mantém o elemento formal e o desenvolvimento da atividade técnica acima deste em termos de grau de importância. Por mais que um conceito artístico específico esteja na mente de um indivíduo, o fenômeno só se constituirá em um fenômeno artístico, na medida em que o sujeito conseguir materializar a idéia. E a materialização desta apenas ocorrerá com sucesso, quando o

⁵² Idem, p. 329.

⁵³ Idem, p. 57.

proponente detiver um domínio técnico elevado. Uma obra de arte só começa a existir quando o problema técnico começa a ser resolvido.

Um caso muito característico deste gênero de situação foi narrado por Birket-Smith. Pediu a um esquimó de-Iglulik que desenhasse com um lápis, sobre uma folha de papel, uma caçada à morsa. O nativo foi incapaz de executar esta tarefa, e após várias tentativas pegou um dente de morsa e esculpiu toda a cena em marfim, numa técnica que lhe era absolutamente familiar.⁵⁴

Enfim, para o autor, a técnica é anterior à forma, já que o seu domínio é o que possibilita a existência de um padrão formal. O seu domínio é também anterior ao elemento simbólico, na medida em que as idéias, os conceitos e o imaginário, só conseguirão ser materializados, configurando-se em arte, se o proponente obtiver recursos técnicos suficientes para tal: "*estabelecia assim as bases dos modernos estudos de antropologia da estética*"⁵⁵

1.3 - A TÉCNICA

"Não existe arte sem técnica".

M. Strazzacappa

Através de uma análise etimológica das palavras arte e técnica, podemos reconhecer a significação primeira que as apresenta historicamente ligadas, esclarecendo assim a impossibilidade de dissociá-las. Arte é uma palavra originária do latim "*ars*", e até o século XVII foi utilizada no sentido de técnica. Técnica corresponde ao termo grego "*techne*", e diz respeito à toda atividade humana submetida a regras⁵⁶. Assim, seguindo o raciocínio da autora, e assumindo aqui os riscos que as generalizações nos expõe, arte significaria, sobretudo, um conjunto de regras, que serviriam para dirigir qualquer atividade humana.

Neste sentido, podemos nos referir à arte médica, bélica, política, lógica e poética, já que todas estas atividades constituem-se em atividades humanas guiadas por regras. No entanto, este conjunto de atividades humanas reconhecidas como arte não ficaram classificadas no mesmo bojo, e durante a história houveram rupturas. A primeira foi a que separava

⁵⁴ Idem, p. 58.

⁵⁵ VELTHEM, Lucia Hussak van. Op. Cit., p. 83.

⁵⁶ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p 317.

Ciência-Filosofia que dizia respeito ao **necessário** (ou seja, o que não pode ser diferente do que é) da *Arte* ou *Técnica* atividade humana pertencente ao campo do **contingente** ou do **possível** (refere-se ao que pode ser diferente do que é). Uma Segunda classificação ficará no campo do possível, criando uma diferenciação entre **ação** e **fabricação**, entre *praxis* e *poesis*. Sendo assim, a política e a ética seriam ciências da ação, e as artes e técnicas, atividades de fabricação. Plontino finaliza a parte inicial desta arqueologia da arte dando continuidade ao que na verdade os outros já vinham fazendo, ou seja, construindo uma divisão que perdura até hoje, a divisão entre teoria e prática. Para ele, existiam as técnicas ou as artes que serviriam para auxiliar a Natureza como a medicina e a agricultura, e as que se serviriam dos materiais oferecidos pela natureza para fabricar um objeto, é o caso do artesanato. Plontino ainda reconheceria um outro grupo de artes ou técnicas, como a retórica e música. Estas se relacionariam com o próprio homem para fazê-lo melhor ou pior, e não com a Natureza. “A classificação das técnicas ou artes seguirá um padrão determinado pela sociedade antiga e, portanto, pela estrutura social que despreza o trabalho manual.”⁵⁷

Durante a Idade Média, vivemos um período de exaltação do espírito em detrimento do corpo, o primeiro simbolizava a liberdade do homem e se mantinha vinculado ao reino do sagrado, o segundo era encarado como uma prisão para ser, pertencia a este mundo e conseqüentemente ao profano. Dentro dessa perspectiva, Tomaz de Aquino considerava as Artes Liberais (Oratória, Gramática, Lógica, Astronomia), atividades com pouca dependência de esforço físico. Como superiores às Mecânicas/Manuais (Arquitetura, Medicina, Agricultura, Escultura), atividades com grande dependência de esforço físico. “*Ora, somente a alma é livre e o corpo e para ela uma prisão, de sorte as artes liberais são superiores às artes mecânicas*”.⁵⁸

Com o advento da Renascença, o Humanismo Renascentista através de seus esforços,

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

agrega uma maior valorização do corpo. Esta valorização tem uma interferência central na relação do homem com o trabalho, já que significa uma valorização também, das Artes Manuais/Mecânicas. Este novo posicionamento frente ao corpo e ao trabalho manual é de primordial importância para o desenvolvimento do Capitalismo. O trabalho passa a ser fonte e causa de toda a riqueza, não é mais um castigo, é condição de ser humano, “*o trabalho enobrece o homem*”.

Este momento histórico pode ser utilizado para traçar uma distinção útil ao texto e necessária à compreensão do fenômeno Técnica. *Mecânica* e *Máquina* são palavras provindas do grego, e significam *estratagema engenhoso para resolver uma dificuldade corporal[...] A técnica pertence assim, ao campo dos instrumentos engenhosos e astutos para auxiliar o corpo a realizar uma atividade penosa, dura, difícil.*⁵⁹

Enfim, a técnica serve para auxiliar o corpo humano a realizar uma atividade qualquer que a princípio naturalmente não está apto a concretizar. Dessa forma, uma alavanca que possibilita ao homem levantar um peso que sem a qual não conseguiria, é comparável a um computador que possibilita ao homem, além de realizar uma infinidade de atividades práticas, também o habilita a arquivar um número tal de informações que sem o mesmo não conseguiria.

Após reconhecer que a alavanca e o computador pertencem à mesma categoria, ou seja, instrumentos técnicos que auxiliam o corpo humano a realizar atividades que naturalmente não está apto a realizar, uma outra importante definição deve ser traçada, a de que toda técnica é uma técnica corporal, pois, o domínio técnico necessário à utilização de qualquer instrumento técnico, deve estar presente primeiramente no corpo humano.

1.4 - MARCEL MAUSS E AS TÉCNICAS CORPORAIS

⁵⁹ Idem.

Marcel Mauss foi o primeiro a pensar na questão das técnicas corporais, compreendendo que a técnica não é dependente de instrumentos exteriores ao corpo.

Cometemos, e cometi durante muitos anos, o erro fundamental de só considerar que há técnica quando há instrumento. Cumpri voltar as noções antigas, aos dados platônicos sobre a técnica, como Platão falava de uma técnica da música e, em particular da dança, e estender a noção.⁶⁰

Neste fragmento, Mauss supera a questão da existência ou não de um instrumento, e entra em um terreno arenoso (arenoso, mas, importante para o trabalho em questão), o do próprio corpo como objeto técnico, como primeiro objeto a receber interferência dos conhecimentos técnicos. *“O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico e ao mesmo tempo meio técnico do homem, é o seu corpo”*.⁶¹

O reino das artes cênicas é um campo propício a este tipo de discussão na medida em que o corpo para o artista cênico não é só um meio técnico, mas é o *locus* no qual sua arte se apresenta, se configura, e enfim, existe.

Em 1926 Mauss já salientava a existência de fenômenos singulares, que pareciam se relacionar simultaneamente com o fisiológico e o social. Fenômenos que a medicina tem denominado de *Psicossomáticos*. Mauss não foi certamente o descobridor desta categoria, mas, certamente foi o primeiro a perceber sua importância na compreensão das relações entre indivíduo e sociedade.

É por intermédio da educação das necessidades e das atividades corporais que a estrutura social imprime sua marca nos indivíduos: ‘Adestram-se as crianças...a dominar reflexos...inibem-se medos...selecionam-se pausas e movimentos’.⁶²

Para Lévi-Strauss, o levantamento das técnicas corporais presentes nas diferentes sociedades, traria ricas informações sobre, por exemplo, migrações e contatos culturais. Informações que formas de documentação como o texto escrito e mesmo o conhecimento da

⁶⁰ MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Volume 01. São Paulo: EPU/Edusp, 1974, p. 217.

⁶¹ Idem.

⁶² STARUSS, . Introdução. In: MAUSS, Marcel. Op. Cit., p. 03.

tradição oral, não seriam capazes de fornecer. Esta busca configuraria uma arqueologia dos hábitos corporais, ampliando em muito o conhecimento sobre o homem em sociedade.

As compreensões de Mauss sobre técnica corporal ficam claras: “*Entendo por essa palavra as maneiras que os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir de seus corpos*”.⁶³

Mauss havia percebido que o caminhar, a natação e todas as espécies de coisas desse tipo são específicas de sociedades determinadas; que os Polinésios não nadam como nós, e que a sua geração não nada como nadou a geração passada.

HOMEM TOTAL

Mauss defende uma tríplice visão do homem, Biológica, Psicológica e Sociológica. Para ele, só assim questões como das técnicas corporais podem ser compreendidas. “*Cada técnica, cada conduta tradicionalmente apreendida e transmitida, fundamenta-se em certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas, solidários com todo um contexto sociológico*”.⁶⁴

Aqui interessa aprender, que em questões como técnica corporal, não há uma quebra no entendimento do homem, mas um *continuum*, a dimensão sociológica está claramente ligada à psicológica e à biológica, de forma que todos os planos se autocomplementam constantemente, e é nesse cruzamento que se desvenda os mistérios do ser humano.

TRADIÇÃO E TRANSMISSÃO

Mauss utiliza a idéia de tradição como elemento essencial à noção de técnica corporal. Ao mesmo tempo, completa o raciocínio compreendendo que na tradição está ancorado o

⁶³ MAUSS, Marcel. Op. Cit., p. 211.

⁶⁴ STARUSS, . Introdução. In: MAUSS, Marcel. Op. Cit., p. 04.

processo educacional. Fato que ao seu ver domina qualquer modo de utilização do corpo humano: “... é preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica nem tão pouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral”.⁶⁵

Especulando sobre a ambidestria, Mauss cita que os mulçumanos só tocam a comida com a mão direita, assim como só tocam algumas partes do corpo com a mão esquerda.

Para saber porque ele fez este gesto, e não aquele outro, não basta Fisiologia, nem mesmo Psicologia da dissimetria motriz do homem; é preciso conhecer as tradições que lhe impuseram.⁶⁶

Enfim, não há técnica sem um processo de transmissão e não há transmissão sem tradição. Nesse sentido, convém estudar todas as formas de treinamento e imitação no processo de formação.

A INSCRIÇÃO TEMPORAL DAS TÉCNICAS CORPORAIS

Marcel Mauss, a título de esclarecimento, propõe uma enumeração biográfica das técnicas corporais, ou seja, como a aquisição destas está distribuída na vida de um indivíduo.

TÉCNICAS DO NASCIMENTO

Podem ser citadas as várias técnicas que as mães utilizam no momento do parto, presente nas diferentes sociedades. Mauss expõe quatro delas: a primeira, a comum à maioria de nós, a mãe dá à luz com as costas ao chão, e com as pernas abertas. Na segunda, é a posição de cócoras, técnica comum nas tribos indígenas brasileiras. A terceira, com a mãe em pé, agarrada em uma árvore ou em algo que cumpra a mesma função de apoio (técnica

⁶⁵ MAUSS, Marcel. Op. Cit., p. 217.

⁶⁶ Idem, p. 221.

comum na Índia). Por fim, a de quatro apoios, há lugares onde as mães dão à luz à criança nesta posição, sem nos esquecermos ainda das técnicas utilizadas pelas parteiras.

TÉCNICAS DA INFÂNCIA

Ressaltam-se aqui técnicas como do desmame e do transporte das crianças. As de transporte merecem especial atenção, devido às conseqüências biológicas e psíquicas que podem trazer.

- *Biológica:* dependendo do posicionamento da criança no corpo da mãe, a criança irá desenvolver determinados grupos musculares especiais, atenção à cintura escapular e abdominal, responsáveis em grande parte pelo equilíbrio do corpo. A utilização de uma determinada técnica de transporte inicia um padrão corporal para a sociedade em questão.
- *Psicológica:* A proximidade da pele da criança com a pele da mãe (principalmente do rosto) tem interferência direta no tipo de relação predominante entre filho e mãe.

TÉCNICAS DA ADOLESCÊNCIA

Esse é o grande momento da educação corporal. Aqui se dá a apreensão das técnicas corporais que acompanharão o indivíduo por toda a vida. Mauss salienta, que geralmente a diferença entre a sociedade feminina e masculina se intensifica aqui.

TÉCNICAS DA IDADE ADULTA

Podemos captá-las avaliando diferentes momentos do dia de um adulto.

- *O Sono:* há sociedades que dormem em pé, em círculo, deitadas, sentadas etc. Além dos vários instrumentos utilizados como o travesseiro, o banco, a rede etc.
- *Vigília:* podemos enumerar técnicas corporais de repouso, como: sentar, agachar, deitar ou mesmo acocorar-se.

- *Movimentos do corpo inteiro*: andar, correr, dançar, saltar, escalar, nadar, segurar e movimentos de força (empurrar, puxar, levantar).
- *Técnicas de cuidados corporais*: esfregar, lavagem e ensaboar. Cuidados com a boca como tossir e cuspir, e também higiene das necessidades fisiológicas naturais.

Técnicas de Consumo: comer (uso de faca, mãos) e beber (copos, mãos, bica).

Técnicas de Reprodução: Nada é mais técnico do que as posições sexuais.

Técnicas de Cuidados com o normal: Massagens etc.

A DANÇA:

1.5 - DANÇA ARTE PRIMEIRA

A Dança é tida por alguns autores como a primeira das artes. Trata-se de algo difícil de se afirmar, porém esta colocação geralmente se relaciona com a sua importância nas mais diferentes culturas. Para Mendes, a Dança enquanto meio de comunicação é anterior a qualquer tipo de comunicação, dada sua característica de se constituir em um processo de comunicação com alto potencial simbólico, e portanto, de gerar uma comunicação direta, que passe menos pelo crivo racional. *“E, provavelmente, antes mesmo de procurar expressar-se ou comunicar-se através da palavra articulada, o homem criou com o próprio corpo padrões rítmicos de movimentos, ao mesmo tempo em que desenvolvia um sentido plástico do espaço”*.⁶⁷

Considerar a Dança como primeira arte é compreensível, na medida em que no primeiro momento ela está intimamente ligada ao processo de reprodução social, como um mecanismo educacional, componente dos ritos e responsável pela transmissão dos conteúdos míticos.

Parece certo que os povos primitivos procuraram expressar nos ritos o conteúdo dos mitos, através de movimentos e gestos que continham as características que os definiam como dança,

⁶⁷ MENDES, Miriam Garcia. *A Dança*. São Paulo: Editora Ática, s/d, p. 06.

pois num ritual eles (os mitos) podiam ter tratamento épico ou dramático, este não necessariamente verbal, quando, então, os movimentos dançantes seriam os comunicadores.⁶⁸

AUTONOMIA DA DANÇA ENQUANTO ARTE

O meio intelectual carrega em si uma discussão a respeito da autonomia da Dança, frente a outras artes, tais como, a Música, a Escultura e o Teatro. Para Aldrich, um filósofo da arte, a Dança se constitui em uma arte “impura”, o autor vê esta “impureza” como consequência da presença de elementos da Música e da Escultura.

Geralmente, dança-se com uma música e, portanto, a Dança é uma arte impura, uma mistura de duas artes... Se olhar a Dança com um ouvido de escultor, quanto à plasticidade, à disposição de formas apresentadas..., dirigindo mais a inteligência visual. Se ouvir-se a Dança com um ouvido de músico, o meio que conduz o conteúdo dirige-se mais a audição do que a visão; as formas visíveis são absorvidos pelos rítmicos musicais.⁶⁹

Aldrich vê a Dança como uma arte híbrida, uma mistura da Escultura e da Música. Para ele a sua impureza está no fato dela poder ser vista, ouvida ou até lida, tudo ao mesmo tempo. No entanto, para ele, mesmo com tais impurezas, a Dança não deixa de ser uma grande arte.

Já Mendes, prefere classificar a Dança como uma arte básica, mas não incompleta. Primária com relação às outras, mas não incompleta, não menor. A Dança é então, “*uma arte básica e prioritária em relação a todas as outras expressões da criatividade humana porque o bailarino usa o próprio corpo para elaborar o produto de sua criação*”.⁷⁰ pois, não há nenhum elemento ou instrumento entre o criador e a criação, isso está contido em uma só pessoa.

TEMPO, ESPAÇO E PLÁSTICA

⁶⁸ Idem, p. 08.

⁶⁹ Aldrich, Virgil C. *Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1976, p. 93.

⁷⁰ MENDES, Miriam Garcia. Op. cit., p. 07.

A questão é que existem propostas de danças que utilizam elementos sonoros, outras que se preocupam com a questão plástica, assim como outras estão interessadas na questão cênica da construção de um personagem, por exemplo.

Visualizando algumas vertentes de Dança de Salão percebe-se uma dependência muito grande da música, do ritmo externo, ou seja, nessa perspectiva uma boa dança será uma dança que consiga se adequar da melhor forma possível à música, e enfim, a este estímulo externo. Na Dança Moderna e Contemporânea, é comum encontrarmos obras que têm como fio condutor a preocupação com o acabamento do movimento, ou seja, a colocação espacial do mesmo, uma preocupação que a aproxima muito da Escultura. São freqüentes também, trabalhos que estão preocupados com a criação/interpretação de um personagem, sendo assim, a ocupação espacial dos movimentos será resultante de uma boa interpretação do bailarino/intérprete, aqui não há uma preocupação direta com o espaço, a boa ocupação é consequência de uma boa interpretação.

Vale salientar neste momento, que a diferenciação aqui colocada é apenas pedagógica, informando que a Dança se utiliza mais ou menos de elementos “tradicionalmente” pertencentes a outras artes. Isso não quer dizer que ao empregar um, descarta-se a existência dos outros, mas apenas que será mais conduzido por aquele elemento. Por exemplo: o ritmo, não descarta a existência do elemento cênico de construção de um personagem, ou mesmo, a existência de um acabamento e de uma ocupação de espaço.

A Breakdance está inscrita em uma classificação na qual, o ritmo externo é primordial na execução. Isso não elimina a existência do elemento plástico, assim como a proximidade que o interprete conseguirá alcançar do personagem, a saber, o B. boy na Breakdance, que será definido, sobretudo, pela leitura mais ou menos eficiente que o dançarino realizará de um estímulo sonoro externo.

CAPÍTULO II

ETNOGRAFIA DOS GRUPOS: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

2.1 - ETNOGRAFIA

VIADUTO SANTA TEREZA BELO HORIZONTE

O viaduto Santa Tereza em Belo Horizonte é um local já tradicional no que se refere a treinos de B. boys. Segundo Rodrigo há treinos no Viaduto desde 1998, os quais ocorriam anteriormente no Coreto da praça da Liberdade. Os B. boys que freqüentam o viaduto vêm de várias partes da região metropolitana da Grande Belo Horizonte. Encontra-se também com freqüência B. boys e interessados não residentes da metrópole

Durante o período que freqüentei o local, me deparei com algumas divisões entre os dançarinos, alguns mais concentrados em *Power Move*⁷¹ e outros interessados em *Style*⁷². Alguns mais interessados apenas no treino em si, ou seja, no break, e outros em busca de textos e materiais de pesquisa sobre Hip-Hop enquanto movimento. Haviam também alguns praticantes de outras danças e outros indivíduos concentrados apenas na Breakdance.

Reconheci prioritariamente dois grupos mais assíduos ao treino no espaço, a Cia. Elemento-X e o Skeleton. Faço a seguir uma descrição dos mesmos com o intuito de relatar as distinções que percebi vêm se acentuando entre breaker's – não só em Belo Horizonte, mas dentro dos próprios grupos.

CIA. ELEMENTO-X

O grupo é composto por seis indivíduos, dentre estes, quatro (Rodrigo, Mascote, Léo e Fabrício) participam das montagens da Cia. Será Quê? e por isso, fazem aula de Ballet Clássico e Dança Contemporânea com o grupo. O discurso dos bailarinos da Cia. Elemento-X

⁷¹ Power Move ver pág. 63

⁷² Diz respeito aos B. boys que apresentam uma clara preocupação em suas performances da presença de elementos como o Foot Work, Popping e Locking.

diverge bastante da dos B. boys do Skeleton e dos demais frequentadores do Viaduto - B.boys sem grupo. Eles possuem uma postura de esclarecimento conceitual sobre o Hip-Hop e a Breakdance, tentando sempre pesquisar em livros, revistas, jornais e na Internet.

A descrição do depoimento de alguns de seus componentes pode de esclarecer melhor por onde passa esta postura.

“O Popping o Locking são algo a parte do estilo B.boy, são danças que foram acrescentadas ao B. boy, mas são danças a parte, não são sinônimo de Breakdance.” (Fabricio, Cia. Elemento-X)

Aqui ele esclarece que o B.boy possui um conhecimento básico, assim como o Ballet, por exemplo, os básicos do B. boy são o Up Rock, Foot Work, o Toop Rock, o Freeze. Isto é obrigatório a um B. boy saber. Defende ainda que...”*por mais que um cara esteja fazendo truques/acrobacias, você vê quando ele é B. boy. Porque quando acontece algum deslize ele recorre ao básico, a base do B. boy”.* (Fabricio, Cia. Elemento-X).

Na mesma linha de pensamento Fabrício afirma:

“Para o cara ser um entendido no assunto B. boy, (alguém que pode julgar) ele não tem que, fazer coisas malucas impossíveis é só ele estudar.” (Fabrício, Cia. Elemento-X)

É claramente perceptível na fala deste componente da Cia. Elemento-X a busca por uma precisão conceitual, acompanhado de um esclarecimento histórico próprio de tradições prioritariamente ocidentais, isso fica explícito ao avaliarmos a constante comparação entre Breakdance e Ballet Clássico, denunciando uma busca por legitimidade percebida por eles no Ballet.

Durante o período que fiquei em Belo Horizonte não testemunhei o Fabrício ou o Rodrigo treinando *Power Move*. Estavam sempre treinando Foot Work e Freeze⁷³, algo coerente com suas posições sobre o conhecimento B. boy. A princípio acreditei que esta visão se baseava na influência que eles poderiam estar tendo da Cia. Será Quê?, no entanto, acabei reencontrando está postura em outros lugares, em Uberlândia principalmente.

⁷³ Ver pág. 63

SKELETON

Skeleton é um grupo formado basicamente por moradores do Barreiro, bairro periférico de Belo Horizonte. Nas palavras de Gê componente do grupo... *“não somos um grupo de fazer show, ficamos treinando picado para entrar em roda e rachar.”* (Gê, Skeleton) Ao contrário da Cia. Elemento-X que se afirma como uma companhia de dança, os componentes do Skeleton, se afirmam B. boys que treinam para rachar, para estar na roda e não no palco.

Na opinião de Tom fundador do Skeleton, *“os caras do Elemento-X são meio bailarinos, eles fazem Ballet, não são B. boys de verdade”* (Tom ex-Skeleton). Este comentário não é simplesmente uma opinião preconceituosa, mas um reconhecimento por parte deste B. boy que apenas treina Break - não realizando outro tipo de Dança, outra técnica ou outra linguagem de dança – uma vez que o corpo do outro é um outro corpo, que tem reações distintas da dele que treina apenas Breakdance.

O número de componentes do grupo é algo flutuante, Gê explica que... *“o grupo chegou a ter onze, depois chegou a três e agora estão em seis”*.(Gê, Skeleton).

O grupo simplesmente treina Break, em momento algum os vi referindo-se a nomes de movimentos, tentando esclarecer a sua veracidade. Não há um apego conceitual como o encontrado na Cia. Elemento-X, a preocupação se concentra aqui no domínio dos movimentos e como eles vão se sair nos rchas.

PALCO DE ARENA DA PRAÇA SÉRGIO PACHECO UBERLÂNDIA

Em Uberlândia o palco de arena na praça Sérgio Pacheco é o lugar mais tradicional de treinos de Breakdance. Sempre ouvi falar do espaço, e foi lá que os principais grupos de dança de rua de Uberlândia fizeram sua história. É o caso da Turma Jazz de Rua, Família

Brilho Negro, Ases da Dança e inúmeros outros. Nos últimos anos, o espaço ficou reservado praticamente apenas para o treino dos B. boys. Os grupos de Dança de Rua se afastaram, pois, os que não desapareceram passaram a ocupar academias e escolas de dança para seus ensaios.

Ao falar de Uberlândia, uma diferença deve ser traçada entre Dança de Rua e a Breakdance, prioritariamente. O que convencionalmente denominou-se Dança de Rua no Brasil, apesar de ter conexões com o Hip-Hop e sua história, não pode ser entendida como Breakdance, tão pouco seus praticantes podem ser reconhecidos como B. boys.

A história da Dança de rua tem início, assim como a da Breakdance, com os clip's e Michael Jackson, ou seja, a mesma matriz. No entanto, em um determinado momento da história há um desvio. Este diz respeito à existência do Festival de Dança do Triângulo, que no início não possuía a modalidade Dança de Rua. Os grupos de Dança de Rua que pretendiam participar do festival tinham que se adaptar a modalidade mais próxima, ou seja, o Jazz.

Esse esforço de adaptação à modalidade Jazz e ao espaço de apresentação do festival com som e luzes específicas, resultou na criação da modalidade Dança de Rua⁷⁴ nos festivais e, em um novo tipo de Dança praticamente independente do Hip-Hop, uma vez que rompeu com a lógica da Breakdance, criando seu próprio estilo, adequado aos espaços que freqüentava⁷⁵. Esta diferenciação é comparada ao Funk Carioca. Hermano Vianna em *Mundo Funk Carioca*⁷⁶, demonstrou conexões entre a história do Hip Hop e o Funk do Rio de Janeiro, no entanto, admitiu mais tarde que o Funk Carioca é um fenômeno que tem algo de específico, sendo difícil ser interpretado fora do seu contexto, e assim como o Funk Carioca, a Dança de Rua tem sido criticada por B.boys “autênticos” afirmando que a Dança de Rua

⁷⁴ O Festival de Dança do Triângulo foi o primeiro a criar em 1994 em sua VIII edição a modalidade Dança de Rua - os críticos no período entenderam que os grupos não faziam Jazz e sim Dança de Rua. Em seguida, outros festivais no restante do país incluíram a modalidade, entre eles o festival de Joinville, o mais importante do gênero na atualidade.

⁷⁵ Uberlândia e Santos com o Grupo Dança de Rua de Santos se destacaram no cenário nacional, no que se refere a esta vertente.

⁷⁶ VIANNA, Hermano. “O Mundo Funk Carioca”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

presente em festivais como o de Joinville são deturpações estereotipadas da Cultura hip hop, causando um desserviço, segundo Haystem líder do The Face de São Paulo em entrevista à Revista Bravo⁷⁷.

Pude encontrar está diferenciação também em Belo Horizonte, só que de forma insignificante em relação à Uberlândia. Em Belo Horizonte praticamente não há grupos de Dança de Rua, descobri apenas um, a Cia. Mineira de Dança de Rua, que ensaia no Núcleo Artístico, uma escola de dança tradicional.

UDI FORÇA BREAK

UDI Força Break é o nome usado pelos b.boys que treinam no Teatro de Arena da Praça Sérgio Pacheco em Uberlândia para fins de apresentação e principalmente para encontros e rachas. Entre estes breakers, não encontrei o mesmo compromisso de Crew que percebi entre os dois principais grupos de Belo Horizonte, mas sim, um compromisso com a manutenção do respeito aos b.boys de Uberlândia frente ao Movimento Hip Hop.

“Qualquer um pode viajar com a galera e dançar representando o UDI Força Break, não interessa a quanto tempo o cara treina, e sim se ele tá bom o bastante para segurar a bronca e não fazer feio no racha”. (Chiquinho – B.boy de Uberlândia)

A fala do Chiquinho traça uma diferença importante entre Belo Horizonte e Uberlândia, pois enquanto naquela há claramente um compromisso com a Crew em termos de grupo, nesta há um compromisso em termos da cidade. Na verdade o que interessa é Uberlândia, o nome da cidade e não da Equipe.

Quanto aos contatos que os breakers de Uberlândia mantém com outras técnicas não encontrei b.boys praticantes de outras danças, como Ballet e Dança Contemporânea de Belo Horizonte. O máximo de diferencial que pude perceber manifestou-se no Cão, possuidor de

⁷⁷ Revista Bravo Fevereiro 2001.

uma história de Capoeira, e do Chiquinho, que veio da Dança de Rua e que é praticante de Arte Marcial.

No que diz respeito a um compromisso conceitual percebido em alguns b.boys de Belo Horizonte, principalmente da Cia. Elemento-X, não encontrei posturas rígidas, encontrei B.boys como o Chiquinho que lê muito sobre o movimento e comenta os temas com os outros breakers, no entanto, não há tensões em decorrência disso.

Entre o UDI Força Break, não encontrei também uma prática na criação de shows ou espetáculos, se ensaiavam alguma seqüência em grupo, era para o racha, mais não para apresentações. Quando há apresentações na cidade, por exemplo, simplesmente fazem uma demonstração de suas habilidades, limitando-se na maioria das vezes a performances individuais.

2.2 - ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS ESPAÇOS

O SOM

O aparelho de som geralmente é levado quase sempre pelo mesmo B. boy ou grupo de B. boy's. Em algumas locais o som é velho e compartilhado por todos, não havendo um dono. Em outros locais, o som é levado pelo B. boy que tem um som e se disponibiliza a levá-lo, fato que percebi em diferentes situações tanto em Uberlândia quanto em Belo Horizonte.

A energia usada no Viaduto Santa Teresa é obtida de uma tomada já pronta ao lado do palco. Em Uberlândia os breakers fizeram uma ligação clandestina ou “gato” e dessa forma obtêm a energia do Estado, assim como em outros locais de treino como praças municipais.

Os breakers não gostam de treinar ao som de RAP, pelo menos os estilos que têm muita fala e um ritmo baixo, preferem treinar com *Miame Base* e músicas mais instrumentais.

As galeras dos dois locais demonstraram uma preferência pelo estilo *Break beat*, que carrega as características citadas.

B. Girls

Em Belo Horizonte quando comecei a treinar encontrei duas integrantes, a Bernadeth e a May, a elas logo se somou a Paloma. No entanto, no final do semestre apenas a May se mantinha assídua.

“Não tem muita mulher treinando, fica mais difícil assim” [...]” Com outras mulheres agente fica mais animada para treinar, agente pode treinar coreografia para entrar na roda e tal, os homens não treinam coreografia com mulher”. (May)

Em Uberlândia não encontrei nenhuma b. girl treinando, nem de vez em quando. Contador e Ferreira em *Ritmo e Poesia Os Caminhos do RAP* apontam o mundo da Breakdance como um ambiente prioritariamente masculino, percebendo uma certa recusa por parte das *Crew's* em disponibilizar às mulheres o ensino de movimentos e técnicas mais acrobáticas. Para os autores...

Esse latente desencorajamento por parte dos breakedancers masculinos, do meio familiar e social de um modo geral, valorização negativa da expressividade corporal e física da mulher, e conseqüentemente, da prática de movimentos descritos como 'não-femininos'...(CONTADOR & FERREIRA, 1997; p. 46)

Dessa forma as mulheres têm ficado restritas a técnicas e movimentos mais rudimentares e menos depreciáveis da imagem feminina como o *Popping o Locking e o Electric Boogie*.

ROUPAS E ACESSÓRIOS

Em Belo Horizonte os B. boys usam roupas mais velhas para treinar, mas sempre mantendo o cuidado de estarem dentro do estilo B.boy. São comuns os bermudões, as calças largas, bonés e toucas. Os tênis merecem atenção especial. Existe a preferência pelos mais

baixos, possibilitando o maior contato com o solo, nessa linha, os tênis mais usados por Skeitistas são sempre bem vindos, por comporem melhor o estilo B. boy. Tênis de futebol de salão também são muito empregados, a argumentação para as escolhas é quanto à aderência que possibilitam com o solo.

Em Uberlândia não encontrei a mesma preocupação com o estilo durante os treinos, a questão funcional parece pesar mais, sendo assim, os B. boys treinam com roupas que por vezes não lembram tanto o estilo, encontrei-os treinando com shorts de coton e também shorts normais.

Acessórios foram sendo criados nos próprios treinos e com o tempo passaram a compor o estilo B. boy, artifícios que além de evitar lesões também possibilitavam a própria execução do movimento. Nesse sentido é comum encontrar dançarinos com faixas, tornozeleiras, cotoveleiras e joelheiras que são acima de tudo funcionais. Este é o caso das toucas, geralmente feitas com tecido elástico como malha, possuem almofada dentro e uma tela – dessas usadas em construção civil – que possibilita que a cabeça possa rodar - devido à existência da touca é possível manobras como *headspin* (Giro de Cabeça). Estes aparatos foram encontrados nos dois campos.

VISITANTES

O viaduto Santa Tereza possui uma localização central, permitindo a ligação entre o centro de Belo Horizonte e bairros tradicionais como a Floresta. Próximo a ele também estão uma estação de metrô e um terminal de ônibus, gerando um elevado fluxo de pessoas. A presença de pessoas assistindo aos treinos é algo comum. Além disso, por tratar-se de um viaduto próximo ao centro, há um grande número de meninos de rua, mendigos e alguns bêbados que freqüentemente arriscam algum movimento no treino, detalhe que por vezes

incomoda em muito os B. boys. Há uma preocupação latente de ‘não’ terem sua imagem ligada à de bêbados e vagabundos.

O Teatro de Arena da Praça Sérgio Pacheco está separada da parte central da praça onde está localizada uma pista de caminhada e duas quadras, por isso no final da tarde ela fica mais tumultuada, porém nos horários em que os breakers treinam, são na verdade outros que incomodam, e não pedestres comuns. Devido ao som e à movimentação o teatro acabou virando um certo *Point*, tem sempre uma “galera” treinando Skate, uns bêbados (com uma frequência menor que em Belo Horizonte) e uma turma que faz uso de drogas ilícitas. Depois de regressar a Uberlândia, descobri alguns dias depois que os B.boys resolveram transferir os treinos para a casa do Cão, um breaker que treina com a Crew, em razão da concentração de usuários de droga e de alguns mendigos, pelo menos por enquanto, os visitantes do espaço público uberlandense expulsaram os breakers da Sergio Pacheco.

POLICIAIS

Há um posto policial bem próximo ao local do treino. Tive a oportunidade por algumas vezes, de ver os policiais revistando, agredindo e prendendo alguns garotos de rua. No entanto, em nenhuma ocasião presenciei policiais incomodando o treino com perguntas ou mesmo executando revistas – vasculhando mochilas ou coisa desse tipo. Presenciei sim policiais consultando os b.boys a respeito das músicas usadas no treino, especialmente, como as adquiriam pois, a maioria das músicas utilizadas são provenientes das décadas de 1970 e 1980, período no qual alguns policiais eram jovens.

Em Uberlândia também não presenciei, ou mesmo tive registro de “batidas policiais” em relação aos B.boys. Ouvi alguns relatos de dias em que a “galera” que fica fumando nas laterais do treino (a uma certa distância) foi revista, mas os breakers não foram alvo das investidas policiais.

CAPÍTULO III

A CULTURA HIP-HOP

3.1 - CONTEXTO URBANO

A configuração das metrópoles urbana da América na década de 1970 foi resultado de um conjunto complexo de forças globais;

O crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, a grande revolução tecnológica, a formação de novas e internacionais divisões de trabalho, o poder crescente da produção do mercado financeiro e as novas formas de imigração das nações industrializadas do terceiro mundo...⁷⁸

Estes fatores estes interferiram diretamente na reestruturação social e política da nova América urbana. A cultura Hip-Hop emergiu deste ambiente urbano marcado pelo fim de antigas instituições comprometidas com questões sociais⁷⁹, tecnologicamente sofisticado e multiétnico. Os primeiros praticantes do Hip-Hop reinterpretaram o cenário decadente urbano, como um espaço de diversão, transformando-o em fonte de uma identidade alternativa preenchida por um tipo de status muito próprio, componentes perdidos devido à falta de perspectiva provocada pelo fim do chamado Estado do bem Estar Social. *“Em termos históricos o hip hop surgiu como experiência cultural juvenil relacionada às transformações socioeconômicas que atingiram a juventude no Bronx nova-iorquino a partir dos anos 70”*.⁸⁰

O Break, o Grafite e o RAP constituem-se como práticas essencialmente urbanas, que surgem como elementos centrais dentro de um universo maior denominado Cultura Hip Hop. Apesar de serem passíveis de separação, só o são para fins analíticos, pois, se completam e interagem mutuamente.

3.2 - AS MÚLTIPLAS FACES DO HIP-HOP

O termo hip hop segundo Afrika Bambaataa, teria sido criado por um Dj chamado Levebug Starki, ele o utilizava com o propósito de estimular o público a mover o corpo

⁷⁸ ROSE, Tricia. *“Um Estilo Que Ninguém Segura: Política, Estilo e A Cidade Pós-Industrial no Hip Hop”*. In: HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90 - Globalização, violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 196.

⁷⁹ “Nos anos 70, por todo o país, as cidades foram perdendo paulatinamente as verbas federais para serviços sociais,...” ROSE, Tricia. Op. Cit., p. 196.

⁸⁰ SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Campinas (UNICAMP). Tese de Doutorado, 1998, p. 33.

durante as festas que aconteciam no South Bronx, (hip) seria mover os quadris e (hop) saltar. Em um segundo momento, o termo passou a definir... “*um conjunto de atitudes, gestos, linguagens e formas estilizadas de se vestir associadas*”. ao que foi batizado como Cultura Hip Hop.⁸¹

A seguir apresento os elementos desta cultura urbana.

O DJ

O Dj apropriou-se de novas tecnologias elaborando novas técnicas e realizando recriações rítmicas, foi fundamental para o surgimento e a divulgação da Cultura Hip-Hop.

A revolução começa na década de 1960 na Jamaica, na ocasião os então animadores apresentavam-se nos famosos “*sound systems*”, um tipo de festa organizada em praças dos bairros. Eles interferiam eletronicamente nas músicas através, por exemplo, da introdução de uma câmara de eco, e manualmente desacelerando a rotação dos discos ou simplesmente parando bruscamente. É em decorrência da criação espontânea de novas técnicas de intervenção sonora que o DJ começa a elaborar o embrião da Cultura Hip-Hop.

Apesar destas manifestações começarem na década de 1960 e na Jamaica, a consagração do DJ vai acontecer realmente na década de 1970, neste período um DJ jamaicano chamado Clive Campbell, ou melhor, Kool-Herc, transpõe os códigos e técnicas provindas das festas jamaicanas para o efervescente caldeirão social e cultural que se tornou o subúrbio da Nova York pós-industrial: “*Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava os aparelhos de mixagem para construir novas músicas*”.⁸²

⁸¹ Idem, p. 48.

⁸² VIANNA, Hermano. Op. Cit., p. 21.

Além de Kool Herc, alguns outros DJ's se destacaram neste período entre eles Afrika Bambaataa, DJ Breakout e Joseph Saddler o Grandmaster Flash - este último em especial merece destaque devido a suas contribuições técnicas.

Grandmaster Flash apropriou-se e desenvolveu uma técnica criada por um garoto de 13 anos, Grand Wizard Theodor. O *Scratch (ou back to back)*, ou seja, a utilização da agulha do toca discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, repetindo uma mesma linha rítmica para frente e para trás, no tempo ou em contra-tempo. Ele também se apropriou e inovou o *Break-beats*⁸³, criação técnica de Kool Herc que consistia em inúmeros breaks ou quebras infinitas gerando sempre novas músicas. Através desta, Flash criou o *backspin*,...

“...que consiste em fazer repetir inúmeras vezes sem conta a mesma frase, o mesmo ‘beat’, retrocedendo de forma brusca o normal andamento do disco, criando desta forma, o efeito antecipatório de gaguez controlada levando a assistência a um estado de ansiedade expectante e finalmente ao rubro, quando por fim o ritmo retorna ao seu percurso, agora, mais agitado e contagiante”.⁸⁴

Silva afirma que estas experiências sonoras identificadas no início do movimento, são responsáveis entre outros, pela base sonora que comporá e estimulará o surgimento do break, a dança característica do movimento.

O RAP⁸⁵

Dentre as manifestações da Cultura Hip Hop, o Rap se destaca na medida em que tem se apresentado como o grande divulgador deste universo. Este fato se verifica ao avaliarmos

⁸³ Fragmentos rítmicos extraídos das músicas que rompem com a linearidade.

⁸⁴ CONTADOR, António C. & FERREIRA, Emanuel L. *Ritmo & Poesia: Os Caminhos do RAP*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1997, p. 34.

⁸⁵ A palavra RAP tem diversos significados, em Inglês ela remete tanto à expressão “pancada seca” quanto a idéia de “criticar duramente”. (Caderno mais! Folha de São Paulo)

dois fatores. Primeiro, o tipo de suporte (mídia) utilizado pelo Rap (música), entre eles o rádio, CD, fitas cassetes além de show's⁸⁶.

Em segundo, é perceptível a existência de uma indústria da música que se apropriou da vertente musical do Hip Hop, enquanto outras manifestações (Breakdance e Grafite) estão ligadas a tradições artísticas (respectivamente Dança e Artes Visuais) que historicamente apresentam mercados tímidos, não pretendendo se constituir em uma grande indústria como a música. Este fenômeno trouxe conseqüências interessantes, para alguns adeptos da Cultura Hip Hop, a partir do momento em que o Rap foi absorvido pela indústria fonográfica “...se tornou um uma espécie de desertor”, segundo Frank Ejara B. boy líder dos discípulos do Ritmo de São Paulo em entrevista à Bravo⁸⁷.

Em termos estruturais segundo pesquisadores, o Rap carrega profundas raízes com práticas culturais de origem africana, relacionando-se à tradição oral e Musical desta. Tudo isso somado ao ambiente tecnológico e experimental criado pelos Dj's no Bronx, originou uma figura que Contador e Silva consideram o (pré) rapper, o MC (Mestre de Cerimônia). Os DJ's entre suas experiências experimentaram conceder a alguns e também ao público o microfone para que improvisassem falas, estas logo se inflamaram com as condições locais. Daí então:

A linha de ascensão do orador – do rapper – desenhava-se claramente a partir do momento em que se equacionou a possibilidade de tornar as rimas discursivas porta-estandartes da evolução de uma potencial arma musical de arremesso político: o rap⁸⁸

A princípio, o objetivo dos DJ's ao liberarem o microfone, era de estimular a participação do público na própria festa. No entanto, o papel (a princípio) festivo dos

⁸⁶ O surgimento do vídeo é fundamental tanto na divulgação do Hip Hop quanto em sua própria constituição. Para o Break é essencial.

⁸⁷ Revista Bravo Fevereiro de 2001.

⁸⁸ CONTADOR, António C. & FERREIRA, Emanuel L. Op. Cit., p. 39.

discursos, foi rapidamente alcançando uma cara politizada, sem rodeios e escancaradamente contestadora das condições de vida nos guetos, cenário social e cultural donde grande parte do público originava. Acabaram, portanto, estimulando o surgimento de uma figura totalmente inesperada, o rapper.

Alguns autores interpretam o Hip-Hop, fazendo um corte no RAP ligando-o diretamente às tradições orais, poéticas e de protesto dos afro-americanos. Numa tentativa clara de recolocar a manifestação em uma posição de destaque e respeito situando-a entre as práticas histórias da cultura negra. Com isso evidentemente, buscam dar resposta à apropriação que o mercado fonográfico tem exercido nos últimos anos sobre a produção do RAP. No entanto, ao traçarem esta linha, obscurecem a importância do RAP dentro do Movimento Hip-Hop, a importância do uso de novas tecnologias e, desconsideram o papel fundamental da cidade pós-industrial na construção e na direção que o RAP e o Hip-Hop tomaram.

O GRAFITE

O Grafite é a expressão artístico-visual do hip hop, e assim como os demais elementos, surge nos subúrbios nova-iorquinos em meados da década de 1970, devido a ação de um anônimo tão importante para a história do Grafite quanto Kool Herc para o Dj e o Rap.

Demétrius, um jovem de descendência grega, tinha o hábito de inscrever suas tags (assinaturas) em diversas partes da cidade, principalmente no caminho que percorria executando seu trabalho de mensageiro de uma empresa.

O anonimato inicial foi superado a partir do momento que um jornalista do New York Times decidiu publicar uma entrevista com Demétrius, identificado como “TAKI 83”, respectivamente seu pseudônimo e nome da rua onde morava⁸⁹. O jornalista não só

⁸⁹ SILVA, José Carlos Gomes da. Op. Cit., p. 49.

possibilitou o reconhecimento do autor das assinaturas, mas estimulou o surgimento de uma dezena de outros.

Inicialmente suas construções reuniam dois elementos apenas, o apelido enquanto identidade e o número da rua onde residiam funcionando como referência territorial. No decorrer do Movimento Hip Hop, as simples assinaturas foram ganhando complexidade. Ou seja, “... através da incorporação de letras especiais, temáticas relativas aos cartoons, assinaturas estilizadas e imagens extraídas da televisão”.⁹⁰

Silva ainda lembra que o Grafite apesar de ser a assinatura de um indivíduo, não é uma atividade que estimule uma noção individualista. Ela se desenvolve dentro do Movimento Hip Hop e de suas Crew's, servindo como um mecanismo de competição e demarcação de territórios. Nesse sentido, a utilização dos trens do metrô como tela em seu início, configura-se como uma estratégia importante, na medida em que se constituía em uma possibilidade do grafiteiro divulgar a marca de sua Crew.

O BREAK

A Breakdance constitui se na manifestação no plano da dança do Movimento Hip Hop. Há inúmeras referências quanto ao seu surgimento, o que torna um tanto quanto problemático identificar um ponto original ou mesmo em que momento ela pode se configurar enquanto tal.

Estudiosos arriscam ligações entre a Breakdance e outras matrizes de dança. A herança Africana fica a cargo, não só das danças de círculo, mas também no sentido da expressão “B-Boying” provavelmente originado da palavra africana “Boioing” que significa

⁹⁰ ROSE, Tricia. Op. Cit., p. 204.

pulo, salto. Nos anos 50 é creditada a uma dança chamada Lyndi Hop (também conhecido como Jitterbug dança difícil e saltitante) uma grande influência, pois, incluía uma seqüência onde os homens deixam as mulheres de lado e executavam performances individuais. Acredita-se ainda, que danças como a dança do Tap (sapateado americano), Salsa, Charleston, Afro-cuban, o Cakewalk e flashdance - popular no Halem nos anos 1940 - influenciaram diretamente o Break.⁹¹

A influência de uma cultura essencialmente midiática e futurista é também crucial na formação das representações responsáveis pelas principais motivações nos primórdios do Break. É comum encontrar referências de imitações de robôs “(ao assistir um programa de televisão, Nelson Triunfo topou o desafio do apresentador de imitar os ‘robozinhos americanos’. Numa entrevista na época, depois de ter ganhado o prêmio, ele afirmou que” foi aí que comecei a dançar o break “.⁹² A influência de filmes de artes marciais, além da interferência direta dos noticiários da TV “... expressavam sua revolta contra a política norte-americana de deflagrar a Guerra do Vietnã (1964-1973). Faziam representações dos helicópteros e simulavam soldados mutilados”.⁹³ Toda essa informação acumulada explodiu no South Bronx na década de 1970.

Há ainda uma ligação direta entre as experiências empreendidas pelos Dj’s. No período, auge da era *disco*, a figura do DJ começava a ganhar importância, a principal técnica utilizada então consistia em alinhar as passagens entre uma música à outra, ocultando dessa forma as quebras rítmicas – *breaks* - entre uma música e outra. Na ocasião alguns DJ’s mudaram sua postura frente a estas quebras, passando a utilizá-las como estimulante para o público, agora se dançava no break. Para alguns autores o Breakdance teria começado no

⁹¹ SILVA, José Carlos Gomes da. Op. Cit., p. 47.

⁹² CARVALHO, João, Mais que Frevo. In: A Ponte. Janeiro de 2001.

⁹³ IDEM p. 22.

momento em que o público começou a dançar os breaks da música – seria, portanto, a incorporação da criação técnica do DJ.

Na compreensão da Breakdance algumas divisões são possíveis, estilos que surgiram à parte do Movimento Hip Hop, mas que foram inseridos no mesmo. Apesar da gama de influências, o termo Breakdance é utilizado para designar os seguintes conjuntos de danças:

BREAK DANCE STYLES:

Breaking, Bboying, Rocking, Break: dizem respeito a um estilo de dança surgido na década de 1970 elaborados por jovens negros e hispânicos de Nova York (EUA). É composto pelo *Up Rock* ou (Brooklyn Rock) estilo criado no bairro do Brooklyn, basea-se no ataque e na defesa - coisa que as gangues de rua da época sabiam muito bem fazer para conquistar mais espaço nas ruas. Assim como os demais estilos provindos de Nova York, o Up Rock apresenta forte influência das artes marciais chinesas (populares no cinema no período), das danças nativas da África e dos EUA e da Capoeira brasileira. O próprio Up Rock (Brooklyn Rock) consiste em movimentos de ataque e defesa, “representando” (não há contato físico) socos, machadadas, marteladas dentro de uma estrutura de 5 cinco tempos. O *Toop Rock* (a preparação, similar a ginga na Capoeira), *Foot Work* (trabalho dos pés) trançando as pernas em volta do corpo com o apoio das mãos continuamente e o *Freeze* (congelamento) a finalização da dança do solo do B Boy; um bom Freeze dura em média 02 (dois) segundos. Os B.boys (são também chamados de B. boys Style) atuais afirmam que estes conhecimentos são essenciais à prática da dança do B.boy, e sem as quais não é possível se tornar um breaker completo.

B. boy e B. girl: este termo foi criado por Kool Herc, ao se referir aos que dançavam no break das colagens que fazia em suas festas. O DJ brincava perguntando “Onde estão os B.boys e B.girls?”. Todos já sabiam que Kool Herc iria construir as batidas para o povo dançar. O nome pegou e hoje representa, de modo genérico, o praticante de todos os estilos da Breakdance.

Locking: surgiu no início dos anos 70, em Los Angeles, Califórnia, criado por Don Campbell que em 72 formou o grupo The Lockers, o primeiro grupo profissional com esta linguagem na história. O estilo Foi incorporado ao Movimento Hip Hop no início da década de 80.

Popping: Surgiu também nos anos 70 na Califórnia em uma pequena cidade americana chamada Fresno. Sua criação é creditada a Boogaloo Sam que logo mais formaria um grupo chamado Electric Boogaloo. O Popping é tida como o desenvolvimento de uma dança antiga, o Robot (que era apenas a cópia dos movimentos mecânicos de um robô). O estilo ficou muito mais complexo, quando Sam começou a se inspirar em passos usados pelo cantor James Brown que o próprio chamava de Boogaloo (fazendo ondas pelo corpo). Enfim, Boogaloo Sam eletrificou o Robot e somou ao Boogaloo de James Brown, criando variações como o *Electric Boogaloo*.

Power Move: Giros, saltos, acrobacias e todos os movimentos de ginástica que foram adicionados depois de 1980. Estes movimentos não são considerados dança, são apenas movimentos de dificuldade e velocidade que somados à dança tornam a performance do B.boy mais virtuosa. No entanto, Power Move não é um estilo de dança, é uma denominação para estes novos elementos acrobáticos tais como o: *Giro de Cabeça* (apoiado no topo da

cabeça e as com as pernas para o teto, o dançarino gira com o apoio das mãos); *Moinho de Vento* (o giro acontece na parte alta das costas – altura dos ombros -, as pernas geralmente ficam esticadas, mas não tocam no chão. No início do aprendizado, usam-se as mãos no que é chamado de eixo, com o aprimoramento usam-se apenas os ombros); *Aéro-Flaw* (o mesmo movimento que ginastas fazem em cavalos, só que no chão). Estes são os principais movimentos, os demais tendem a derivar destes.

Por isso não se pode esquecer o B.Boy (dançarino) aquele que D A N Ç A no Break na (BATIDA) da Musica!!!

Breakdance: Termo lançado pela mídia quando esta dança teve seu boom nos anos 80, é utilizado para reunir todos os estilos de dança que compõem o Hip Hop. Breakdance refere-se, portanto, a todo o conjunto citado anteriormente.

Break Brasil

Em 1984 a mídia propagou uma nova dança no Brasil, a Dança Break, por toda à parte e em todos os lugares, assistiu-se um grande número de pessoas usando roupas coloridas, óculos escuros, tênis de botinha, luvas, bonés e um enorme rádio gravador, mostrando os primeiros passos do que se tornaria mais tarde uma cultura bem mais complexa. Foi a Breakdance o primeiro elemento divulgador da Cultura Hip Hop no Brasil. Todo o país havia sido influenciado por cenas do filme Flashdance, dos clip's de Lionel Ritchie e principalmente pelo Rei do Pop Michael Jackson realizando seu passo Back-slide, passo originalmente criado pelo grupo Electric Boogaloo.

Desde 1982, Nelson Triunfo⁹⁴ e sua Crew Funk Cia, já mostravam o Break na movimentada Rua 24 de Maio, no coração de São Paulo. Logo os lojistas começaram a barrar a ocupação da área, gerando uma separação que levou alguns para a praça Roosevelt, enquanto os outros foram para a Estação São Bento. Da ocupação da praça Roosevelt surgiu o “Sindicato Negro” e a São Bento Crews que construíram a história do Break pelo Brasil a fora, nomes como Crazy Crew, Street Warriors, Nação Zulu, Fantastic Force, Jabaquara Breakers e Back Spin Kings.

Após o passageiro modismo da Breakdance, a Estação São Bento se transformou no legítimo reduto da Breakdance em São Paulo, em parte pela história acumulada, em outra instância, segundo Silva, devido ao reconhecimento oficial do poder público, referindo-se a uma autorização concedida aos breakers para que ocupassem o espaço da São Bento. A Cultura Hip Hop floresceu, portanto, em volta desse espaço que a primeiro momento consistia em um espaço para a dança, mas que serviu como propulsor para que as outras manifestações da cultura (Rap e Graffiti) proliferassem, tornado o Hip-Hop em São Paulo algo consolidado no o segmento juvenil excluído⁹⁵ entre os anos de 1987 e 1988.

O Breakdance e a Arte Oficial

A história do break pode ser catalogada em alguns momentos distintos. Um primeiro momento referente a um modismo em decorrência da descoberta pela mídia, um segundo, pós-modismo, onde há uma clara retração e em um terceiro momento (o atual), que culmina em uma abordagem dos breakers da dança como constituinte de algo maior, a Cultura Hip-Hop.

⁹⁴ Nelson Triunfo pernambucano que hoje dirige a Casa do Hip Hop no município paulista de Diadema. Bravo Fevereiro de 2001.

⁹⁵ SILVA, José Carlos Gomes da. Op. Cit., p. 62.

Neste terceiro momento, um fato específico merece atenção, a crescente aproximação entre o Break e a Dança Contemporânea. Já a algum tempo, coreógrafos contemporâneos têm estabelecido conexões com B.boys, em parte pesquisando o padrão de movimento executados pelos breakers, é o caso de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Grupo Corpo de Belo Horizonte ao fazer referencia ao *Popping* no espetáculo *Corpo*. Também há vestígios de break em *Casanova*, espetáculo de Angelim Preljocaj criado para o Balé da Opera de Paris, onde bailarinos com formação essencialmente clássica executam movimentos que remetem a movimentos dos b.boys. Outros têm criado parcerias com Crew's, levando os próprios B.boys para o palco em espetáculos de Dança Contemporânea, é o caso da *Será Q?* em *Quilombos Urbanos*, espetáculo em parceria com a Cia, Elemento-X. O Ballet Stagium em *À Margem dos Trilhos* em parceria com os B.boys Frank Ejara, Sô e Djha, além do coreógrafo francês José Moltalvo que também coloca B.boys em seus espetáculos⁹⁶.

Assim como os artistas do Grafite foram descobertos na década de 1980, e até certa medida absorvidos pela Arte Visual oficial, ocupando espaços como galerias, caso do Haitiano Jean-Michel Basquiat, a breakdance tem sido descoberta e levada a palcos de teatros como o Teatro da Ópera da Bastilha e o Teatro da Ópera de Paris, espaços tradicionalmente reservados à arte “tida” como oficial .

3.3 PROCESSOS DE TRANSMISSÃO

O TREINO

Nas terças e quintas-feiras entre às 15:00 e 18:00, é possível encontrar uma aglomeração de adolescentes e jovens saltando e rolando em um palco que fica em baixo do Viaduto Santa Tereza em Belo Horizonte. Por vezes muitos aparecem, em outros dias um

⁹⁶ O hip hop tem se tornado comum na cena contemporânea francesa.

pouco menos, mais é raro uma terça ou uma quinta-feira nas quais não apareça nenhum B. boy para treinar. Chegam sempre com seus bonés, tênis, calças e bermudas largas, sempre com mochilas cheias de acessórios como blusas, tocas, cotoveleiras, munhequeiras, telinhas, tornozeleiras e faixas para a cabeça e para os pulsos. Ao retirarem tudo isso da mochila e se vestirem, finalizam a composição do figurino, ou melhor, do corpo B. boy, do corpo preparado para treinar.

O mesmo acontece no Teatro de Arena da Praça Sérgio Pacheco da cidade de Uberlândia, de segunda a sexta-feira à partir das 20:00 horas. Nestes dias, com um menor número de B. boys, pois muitos em Uberlândia estudam e, somente no Sábado, geralmente no final da tarde é que um bom número de B. boys aparece, pois não há aula nem trabalho. Optei por estes dois locais de observação por entender que, além de serem espaços tradicionais nas respectivas cidades exercem também uma grande interferência na cena break – cada qual em sua localidade.

Eles geralmente vão chegando aos poucos, tanto em Uberlândia quanto em Belo Horizonte residem em diferentes partes da cidade. Não mantêm um compromisso com o horário, visto que um não depende do outro para treinar, geralmente não há coreografias, uma vez ou outra dois ou três breakers ensaiam seqüências juntos, mas não há um compromisso nisso como é o caso da Dança de Rua em que os grupos se apresentam “realmente” juntos, havendo uma preocupação clara com a idéia de sincronia.

Eles Chegam e mantêm-se mais ou menos próximos ao que seria uma roda, aludindo ao que acontece nos *rachas*. Não há uma comunicação verbal de quem entra e quem sai do meio da roda, entra quem quer, obedecendo apenas a quem já está mais próximo do centro da roda. O centro é o local oficial de experimentação, pois é lá onde todos vêem os seus movimentos, e é de onde se formam as opiniões individuais de todo o grupo sobre o seu desempenho particular.

A RUA COMO UM ESPAÇO EXPERIMENTAL

Nas laterais da roda também há treinos, geralmente alguns B. boys ficam ali, experimentando um encaixe ou uma entrada de algum movimento, sempre com alguém do lado dando um toque porque foi chamado, ou como na maioria das vezes, simplesmente porque viu alguma coisa, um detalhe que pode ajudar o B. boy a executar o movimento, ou mesmo, aprimora-lo mais. Por vezes, saía de lá com a sensação de ter estado em um grande canteiro de obras experimentais, me lembrando de Rose que vê o Hip Hop como um espaço “...coletivo e experimental”.⁹⁷

Os Breakers estão, a todo o momento tentando, testando novos movimentos em seus corpos, novas saídas para a construção de movimentos mais difíceis, mas ao mesmo tempo coerentes com o estilo Hip Hop, imagens criadas dentro do que Contador e Ferreira chamam de “...figuras físicas estilizadas todas configuradas e catalogadas intracomunitariamente”.⁹⁸ Afinal, interessa estar dentro do estilo, fazer break.

Também fui alvo dessas correções, toques ou mesmo estudo. A seguir apresento, dois relatos de experiências que vivenciei em Belo Horizonte.

Relatos

Canivete

Canivete é um tipo de freeze, como se fosse uma ponte só que com as pernas (joelhos) no peito, o dançarino, portanto, usa muita flexibilidade na coluna vertebral, na musculatura posterior, nos ombros além de muita força abdominal e nos braços.

Fabinho é talvez o breaker mais completo dentre o B.boys que encontrei treinando no Viaduto Santa Tereza, pois possuía um bom repertório de Power Move e bons freeze's. Em

⁹⁷ ROSE, Tricia. Op. Cit., p. 210.

⁹⁸ CONTADOR, António C. & FERREIRA, Emanuel L. Op. Cit., p. 44.

uma ocasião ele se prontificou a me ensinar um movimento no qual tentava realizar (passar a manha), me explicou:

“É o seguinte você tem que rodar o ombro e virar a mão, colocando uma de frente com a outra, daí você conseguirá chegar lá”.(Fabinho, Cia. Elemento-X)

O que ele na verdade estava me explicando é que, ele tinha entendido que ao realizar uma rotação na articulação (do ombro), estaria mudando o ponto de apoio, conseguindo dessa forma uma maior amplitude dos músculos peitorais e conseqüentemente conseguia realizar o movimento. Além da informação técnica em si, me mostrou alguns mecanismos dos quais eu poderia me utilizar para conseguir chegar no movimento desejado. Então me mostrou uma espécie de exercício para chegar ao movimento.

Ele realizou uma parada de mãos perto da parede, apoiou o quadril na mesma, então foi descendo o quadril em direção ao solo, enquanto isso vinha trazendo as pernas para o peito, dessa forma poderia controlar o movimento quando ainda não possuía domínio total. O segundo passo era então sair da parede e tentar fazer o movimento sem ela.

Fabinho possuía um corpo bem flexível, no entanto, se não tivesse analisado o movimento e experimentado em seu corpo não o conseguiria fazê-lo, é portanto, mais que uma facilidade anatômica e sim uma compreensão técnica que lhe possibilitava executar o movimento.

AÉRO-FLAY

O Léo é um B.boy muito forte, realiza movimentos com um alto grau de dificuldade como Giro de Cabeça, Peão Japonês (um giro de cabeça com o corpo em diagonal) e o Aéro-Flay.

Sobre o Aéro-Flay ele afirmava ... *“é o meu movimento”*...contava ele que tinha demorado uns dois anos para dominar o *Move*, só que quando conseguiu, ninguém fazia mais que ele ... *“cheguei a fazer trinta aéros de uma só vez”*... Algo realmente difícil de se realizar,

pois, mesmo depois que você alcança certo domínio da técnica, ainda sim o seu condicionamento físico deve estar muito bom.

Já possuía alguma experiência com aéros, só que nunca cheguei a dominá-lo totalmente. Experimentei alguns movimentos no treino do viaduto Santa Tereza e, sempre que podia, o Léo me dava uns toques... *“levanta mais o quadril; chuta mais a perna direita; chuta na sua cara; abre mais as pernas; tente olhar por baixo das pernas”*... Todas estas, eram formas de me fazer realizar o Aéro-Flay, formas de me levar ao domínio do Move. Eles não eram o movimento em si, mais uma estratégia criada e apreendida por um sujeito que possuía um corpo, e mais, um olhar treinado para os detalhes. Pois, além de ter passado por um processo de apreensão do movimento em seu próprio corpo, já havia visto vários outros tentando efetivar o movimento, percebendo desta forma um cem números de possíveis problemas na execução.

Além de todas essas estratégias citadas, ele me informou que para aprender o movimento, utilizou-se de um coturno do exército (pesadíssimo) com o qual treinava. Ficava tempos treinando, depois tirava, sentia dessa forma seu corpo mais leve. Conseguia então maior facilidade na execução. Com o tempo adquiriu algumas caneleiras de ginástica com o peso de 1 ½ Kg e mesmo sem eu pedir, levou-as para que eu treinasse.

A tática empreendida por Léo eu já conhecia, B.boys de Uberlândia também utilizavam estratégias como essa (dos pesos), além de treinarem em morros e pneus afundados na areia (acabava se tornando uma espécie de cavalo de alças da Ginástica Olímpica). Todas as observações realizadas por Léo eu também já tinha escutado entre os B.boys em outros locais – inclusive em Uberlândia.

Improvisação e Criação

As improvisações também são constantes, eles entram na roda com uma estrutura pronta - o que vão fazer na cabeça - só que às vezes algo dá errado como um desequilíbrio ou

uma batida da música que é interessante ser usada, daí então tudo muda – é assim aliás que muitas vezes movimentos novos surgem.

“O 360 ° surgiu quando um b. boy tentando fazer um Aéro-Flay pulando, acabou ‘cacando’ e fez um Aéro-Flay completo, foi assim que surgiu o 360 °” (b. boys de Uberlândia)

O 360 ° é hoje talvez, o Power Move, movimento que apresenta o maior grau de dificuldade dentro do repertório Breakdance, pois é derivado do Aero-Flay Movimento que durante muitos anos foi tido como o mais difícil. Para se realizar um 360 ° “teoricamente” só é possível quando já existe um bom domínio do Aero-Flay. Teoricamente, pois, alguns B. boys que não sabem ou não apresentam um bom domínio do Aero-Flay conseguem fazer um 360 ° incrementando sua performance; um, mas não dois. Esta é uma das características do Break, os B. boys não seguem um caminho linear no aprendizado, como por exemplo, no Ballet Clássico.

Ao contrário afirma Lizette de Freitas, proprietária da escola de Dança mais antiga de Uberlândia durante anos denominada Skema e desde 1996 chamada de Escola de Dança Lizette de Freitas: “*em Ballet Clássico não há atalhos, deve-se percorrer todos os caminhos para se chegar a uma boa técnica.*”

NÃO LINEAR E NÃO HIERARQUIZADO

O aprendizado do Break não é linear e hierarquizado como acontece em outras tradições “sobretudo” ocidentais. Um B. boy pode aprender um movimento tido como mais complexo antes de ter aprendido um outro tido como mais simples. Pode também adquirir certo “respeito” a princípio não proporcional ao tempo que pratica o Break, isso se deve à sua postura no *racha*, como, e principalmente, quem enfrenta em uma batalha.

“O Adriel encarou uns caras de Brasília que são muito hábeis, saiu-se muito bem.” (Chiquinho, b. boy de Uberlândia)

Sair se bem em batalhas não diz respeito diretamente a ter um repertório maior e preenchido por um grande número de Power Move's complexos, o desempenho está mais vinculado a como você articula o seu repertório – por mais pequeno que possa ser – e mais, como você articula o seu repertório ao repertório do outro durante a batalha, já que, o sistema técnico não é composto apenas por aspectos físico-mecânicos, mas também de uma boa articulação com a linguagem break no “jogo” do racha.

“O cara da equipe de São Paulo chegou na roda, parou e mandou um Aero-Flay lento, bem devagar e rasgado. Ai parou, levantou, virou as costas e começou a sair da roda, veio um cara de Goiânia bateu os pés nas costas dele, foi para o chão e fez um moinho, a galera foi a loucura.”(UDI Força Break)

Deve-se perceber nesse relato que o B. boy de São Paulo possuía um ótimo domínio do Aero-Flay - segundo depoimentos, o movimento mais difícil de se aprender – porém ele não estava atento ao jogo, o que representou uma oportunidade para que o B.boy com um menor domínio técnico, mas, com atitude o superasse, adquirisse dessa forma um grau mais elevado de status. É de suma importância a entrada na roda e a relação com a música, bem como a saída e a finalização da performance.

PARÂMETROS CIENTÍFICOS

Em diálogo com Chiquinho, b. boy de Uberlândia graduando do curso de Educação Física, atentei para um episódio relatado que me chamou a atenção em particular.

“Eu contei para o meu professor de anatomia sobre o giro de mão, contei que, além dos caras apoiarem todo o peso nas costas da mão, também giravam. Ele me disse que o que eu estava falando era impossível, já que nesta região se encontra uma série de ossinho que não suportariam todo o peso de um corpo.”(Chiquinho, B. boy de Uberlândia)

Com o objetivo de realizar uma imagem mais radical possível, um B.boy experimentou fazer um giro de mão (movimento comumente feito com a palma da mão no chão), com as costas da mão tocando o chão. Dentro de uma perspectiva científica – presente na fala do professor de anatomia – realizar um giro de mão onde o peso aparentemente se

apresenta todo concentrado nas costas da mão, é algo impossível, já que, anatomicamente aquele espaço não suportaria tal peso.

Os B.boys não só viabilizaram este movimento, está imagem – aparentemente em desacordo com parâmetros científicos – como também, criaram um processo de transmissão, pois, não é só um B.boy que é capaz de fazê-lo, mais uma gama de breakers o fazem.

TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

Os breakers se reuniam com frequência para assistir a vídeos de batalhas. Tive a oportunidade de ver algumas dessas fitas de vídeo tanto em Belo Horizonte quanto em Uberlândia. Em Belo Horizonte assisti na casa do Bruno, componente da Cia. Elemento-X e também na Será Q? onde os B.boys tinham um vídeo e uma TV disponíveis. Em Uberlândia pude assistir na casa do Chiquinho e do Mamede.

Segundo Mamede, as fitas vêm do mundo todo, há fitas do Japão, Coréia, da Europa, dos Estados Unidos e do Brasil, nas quais os próprios B.boys gravam os rachas e repassam, vendendo ou simplesmente dando a outros B.boys. Primeiro os B.boys entram em contato com os organizadores dos eventos no exterior (geralmente via internet), então pedem a fita que lhe é enviada correio, em uma transação que no total, segundo Mamede, não ultrapassa R\$ 150,00. Chegando ao Brasil, esta fita é repassada para todas as crew's, quando há dinheiro envolvido o valor é de aproximadamente R\$ 10, 00. O Mamede possui um grande acervo e grava para toda a região.

Não se pode dizer que há um comércio lucrativo dessas fitas, é praticamente puro repasse de informação. B. boys de Belo Horizonte se prontificaram a reproduzir fitas para mim, de graça, bastava que eu lhes disponibilizasse a fita. Este processo é muito similar ao das fitas K7's no início do Hip Hop, no qual os breakers reproduziam as melhores musicas em

grandes aparelhos de som com duplo deck. “A produção era inicialmente produzida no circuito informal via fitas cassetes”.⁹⁹

Além da prática de reprodução de fitas, em conversas com Chiquinho fui informado da existência de sites na Internet nos quais você consegue baixar vídeos de rachas do mundo inteiro. No tocante a essa informação foi feito o seguinte relato:

“Hoje em dia, se você quer ser um b.boy conhecido é só fazer um racha entre você e um outro b.boy bom, gravar e mandar para os principais sites. Ai todo mundo fica sabendo, então quando você vai nos encontros acaba que todo mundo te conhece.”(Chiquinho, B. boy de Uberlândia)

Procurando por sites sobre break, encontrei um site brasileiro de uma Crew de Joinville no qual eles disponibilizavam vídeos de graça de rachas em várias partes do mundo, da França, Alemanha, Estados e inclusive Brasil. Era só fazer o download. Segundo Chiquinho, em alguns eventos de break, os promotores até tentam lucrar com as fitas, e por isso alguns proíbem qualquer gravação que não seja a oficial do evento. Na Europa porém, participantes sempre entram com câmeras, gravam e logo em seguida repassam a gravação para o mundo todo.

A influência da tecnologia no surgimento do Hip Hop é evidente, fundamental e decisivo, não só do ponto de vista do universo tecnológico interpretado pela manifestação.

“Os primeiros dançarinos de break, inspirados na tecnologia, elaboraram suas danças...(ROSE, 1997; p. 193) Ou ainda...”Normalmente, a música nos remete para um universo futurista que é complementado pelos movimentos e performances robotizados ou mecânicos dos breakers”¹⁰⁰. Mas também, o que propicia em termos de análise e transmissão de informação é surpreendente.

As imagens em fitas e em computador são analisadas minuciosamente pelos B.boys, mecanismos como *pause* e o *slow* tiveram interferência direta no processo de transmissão e de complexidade técnica. Os breakers podem ver com detalhes onde a mão se apóia, onde a

⁹⁹ SILVA, José Carlos Gomes da. Op. Cit., p. 43.

¹⁰⁰ Idem.

perna é colocada, onde encaixar determinada parte do corpo, detalhes que apenas com anos de treino e estudo podem ser descobertos em uma tradição antiga, de repente, são assimilados quase que instantaneamente com a ajuda do vídeo ¹⁰¹.

As facilidades proporcionadas pela utilização do vídeo tiveram impacto decisivo na elaboração das técnicas dos breakers. A primeira vez que testemunhei um Aéro-Flay foi em 1995, daí em diante o domínio do movimento em termos coletivos foi aumentando “velozmente”, ou seja, o numero de B. boys que demonstravam destreza na execução do Move era cada vez maior. De uma hora para outra um grande numero de breakers faziam o movimento para os dois lados – o que é extremamente difícil. Durante a pesquisa fiquei surpreso, primeiramente ao descobrir o 360°, e em segundo lugar ao perceber que um bom número de breakers já o executavam. Enfim, o vídeo acelerou o processo de descoberta de novos elementos técnico assim como a transmissão (compreensão) dos mesmos.

Além das imagens serem disseminadas (comprados e transferidos) todos pela internet, interferindo não só nos movimento da Dança Break, mas também, no padrão gestual reinante na mesma. A internet está operando como veículo de propagação de um incalculável número de informações (textos) a respeito do Hip Hop, divulgando e ampliando um Movimento que demonstra estar preocupado com a difusão da Cultura Hip Hop. Nessa sentido, é possível ter relatos calcados nessa idéia de uma essência do Hip Hop a partir dos próprios atores.

... *“Ele não tem informação” (Rodrigo Cia. Elemento-X) Sobre os movimentos do Goiano, um B.boy visitante possuidor de um bom domínio de Power Move, ou mesmo.. “O Grupo B. Boys em Movimento teve início com a separação do grupo Conexão Break Style, a mais ou menos três anos. No início o grupo era mais dedicado ao power move, pois não tinha informações suficientes sobre os demais itens do break e noções de acompanhar as batidas*

¹⁰¹ Zeca Legeiro pesquisador de Performance, mantendo concentração em estudos sobre Matizes Amérindias, ressaltou durante a 6º Semana de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, o acréscimo que a utilização do vídeo tem sobre a análise de Performances.

instrumentais que as músicas possuem.” breakers de Joinville relatando a mudança de postura na dança, texto encontrado no site do grupo.

Avaliando a história da Breakdance e os textos disponíveis na Internet, pode-se dividi-la em três momentos. O primeiro diz respeito ao seu surgimento junto das experiências dos Dj’s e MC’s no caldeirão nova-iorquino, momento no qual os breakers dançavam Up Rocy, Toop Rocy, Foot Work, Popping e Loking – não havia ainda Power Move.

O segundo, é marcado pela descoberta e exploração pela mídia em comerciais e filmes gerando um tipo de Break calcado em flashes, praticamente apenas os Power Move, pois coincide com a adição desses movimentos ao Break, ou seja, os movimentos mais espetaculares, pois, o olho leigo os valorizavam e apenas eles eram divulgados. Criava-se uma dança que do final da década de 1980 até meados de 1990 se mostrou extremamente dependente dos Power Move. Uma das conseqüências geradas foi um certo esvaziamento, tanto em termos numéricos, no que diz respeito à adesão de adeptos, quanto no que se refere a criatividade dentro do movimento, pois com a alta valorização dos Power Move, praticamente não surgiam novos movimentos. Segundo Contador e Ferreira, a Breakdance entrou à partir de 1986 em uma profunda recessão criativa, mas a reação não tardou a chegar...

Era necessário voltar a reconstruir um imaginário teatralizável embebido da interpretação gestual dos faist-divers quotidianos próprios do cenário por excelência que é o bairro.¹⁰²

Esta reação da Breakdance somada à utilização da Internet com a disposição de textos, sites e informações sobre eventos, gerou um terceiro e atual momento. Um tipo de organização que tem recolocado a Breakdance dentro de uma compreensão enquanto componente da Cultura Hip Hop, além do retorno às suas respectivas bases de sustentação o Popping, o Locking e ao estilo B.boy de dançar. Encontrei alguns B.boys interessados na Cultura Hip Hop e na base do Break se questionando, por exemplo, sobre a importância dos Power Move na determinação de um bom dançarino.

¹⁰² CONTADOR, António C. & FERREIRA, Emanuel L. Op. Cit., p. 45.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do trabalho percebi que não há um consenso a respeito da Cultura Hip Hop, pelo menos no que diz respeito à Breakdance nos espaços de treino. Esta discussão tem tomado corpo no Brasil, tendo como principal propulsora a diversidade de informações sobre a história do Movimento Hip Hop. O Break que se desenvolveu no país em fins da década de 80 e fins da década de 90, criou a geração dos B.boys especialistas em Power Move, mas como vimos, Breakdance não é só Power Move. No campo, portanto, me deparei com essa discussão acirrada, pois encontrei uma geração que ainda treina e considera o Break na verdade como a execução de Power Move e uma outra geração mais nova que busca um Break que incorpore suas bases históricas e que se propague em suas performances individuais ou de grupo.

A intensão primordial ao me relacionar com a prática em campo, foi a de buscar a compreensão de qual e como é passado o conhecimento que os indivíduos apreendem na praça, nesse espaço experimental que é a rua. Dessa forma, procurei não ficar prisioneiro das tentativas – mas creio que só poderiam ser tentativas - de definições sobre até que ponto certa manifestação corporal era ou não Break – acredito que esta seja inclusive uma base válida para a realização de uma outra pesquisa. Deparei-me com definições entre os breakers denominando os executantes de Power Move - apenas de ginastas -, enquanto que o grupo do Move afirmava que os autodenominados “verdadeiros” B.boys na verdade não conseguiam realizar os Power Move. Por fim, acredito que o que interessa é que todos os que freqüentavam os espaços de treino acreditavam e estavam motivados pela idéia da Breakdance.

Num primeiro momento percebi que o sistema técnico Breakdance é composto por aspectos físico-mecânicos que dizem respeito ao domínio na execução de movimentos

compostos por encaixes, alavancas corporais, apoios no próprio corpo, uma educação no contato com o solo, também no tipo de pressão e esforço usado/destes movimentos.

Numa segunda análise, percebi a existência de um mundo teatralizado nas palavras de Contador e Ferreira, um universo Pantomímico, próprio de uma cultura urbana e tecnológica, da qual emergem as representações componentes do universo Hip Hop. Este padrão gestual cênico se apresenta visivelmente no “*jogo*”, no racha.

Por fim, vencer um racha está, sobretudo, dependente da boa articulação entre estes dois aspectos, os físicos-mecânicos, associados ao gestual teatralizado e tudo isto coberto com uma boa relação com a música.

A TRANSMISSÃO

O trabalho de campo demonstrou a existência de um processo de transmissão orientado por características como: a não linearidade na transmissão do conhecimento; a não hierarquização dos sujeitos dentro do processo; o uso constante de improvisação, por vezes resultando na criação de novos movimentos; o distanciamento de parâmetros científicos na execução e criação de movimentos, e por fim, a utilização dependente de mecanismos tecnológicos como o Vídeo Cassete e a Internet.

A CRIAÇÃO DE UM CORPO COMUNICADOR.

A experiência de campo e com B.boys como Fabinho e o Léo, demonstraram-me a existência de um processo que culmina na criação de um corpo espetacular, preparado para comunicar o universo, a linguagem Breakdance.

Uma comunicação cênica pode ser resultado de diversos caminhos, porém, todos eles, de alguma maneira em algum momento, devem desembocar numa situação espetacular na qual o

ator se coloca como um corpo comunicador para outros que se colocam como espectadores, mesmo que se proponha uma participação ativa destes.¹⁰³

O campo demonstrou ainda que os dançarinos treinados nestes espaços urbanos apresentam não só uma educação no sentido da execução de movimentos, mas também, da aquisição de um olhar próprio da manifestação Breakdance. Uma percepção capaz de denunciar a existência de uma consciência obtida por meio da imersão na manifestação, uma consciência não só do seu corpo na execução do movimento, mas sobre o movimento no corpo do outro e as estratégias necessárias para que o outro chegue a ele. Estes dados remetiam-me constantemente à Mauss, afirmando que se há técnica, há um processo de transmissão. Pude sentir em meu corpo a eficácia dos mecanismos de transmissão empreendidos e desenvolvidos pela tradição Breakdance.

Pesquisando na Internet encontrei sites e notícias de Hip Hop e da Breakdance em várias partes do mundo, países como Portugal, EUA, Alemanha, França, Holanda, Coréia do Sul e Japão. Com esta ferramenta obtive notícias de breakers no interior de vários estados brasileiros como Pernambuco, Minas Gerais, Goiás, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia.

Foi interessante também perceber a frequência com que os Breakers brasileiros tinham informações sobre B.boys espalhados pelo mundo, referências históricas e da colocação dos breakers e de seus respectivos países em um cenário Hip Hop mundial. Todos dialogando, cada vez mais, através de termos comuns e compartilhando valores aproximados, remetendo a uma idéia de Comunidade Virtual apresentada por Scott Lash (1995), distanciando da idéia de coletividades como Classes Sociais. Para Lash, as novas Estruturas de informação e Comunicação possibilitam a existência de comunidades mundializadas, espalhadas em diferentes partes do mundo, mas, com significações compartilhadas.

¹⁰³ REIS, Demian. “Etnocologia e a Criação do Ator-Dançarino”. In: _____. *Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, Ano 2, nº 2, 1999, p. 66.

É nessa mesma tendência de comunidade/clandestinidade que os vídeos e as imagens contendo informações sobre o universo Breakdance e suas respectivas técnicas corporais têm sido disseminadas pelo mundo afora, espalhando-se ao mesmo tempo em que se recria constantemente as técnicas corporais.

BIBLIOGRAFIA:

- Aldrich, Virgil C. *Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1976.
- BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (orgs). *Etnocenologia - textos selecionados*. São Paulo: Annablume/GIPE-CIT/PPGAC-UFBA, 1998.
- BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda Edições LDA, 1996.
- CARVALHO, André & QUINTELLA, Ary. *Arte*. Coleção Pergunte ao José. 4º Ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1990.
- CASTELS, Manuel. "Os Espaços de Fluxos". In: _____. *A sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- COLI, Jorge. *O Que É Arte*. 14º Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CONTADOR, António C. & FERREIRA, Emanuel L. *Ritmo & Poesia: Os Caminhos do RAP*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1997.
- COULON, Alain. *Etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- DURHAM, Eunice. R. "Uma Nova Visão de Antropologia". In: DURHAM, E. (org.). *Malinowski*. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. *Modernidade Reflexiva: Política, Tradição e Estética na Ordem Social Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 1995.
- KHAZNADAR, Chérif. "Contribuição para uma Definição do Conceito de Etnocenologia". In: BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (org). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume/GIPE-CIT/PPGAC-UFBA, 1998.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Volume 01. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.
- MENDES, Miriam Garcia. *A Dança*. São Paulo: Editora Ática, s/d.
- RODRIGUES, Eliane. "Dança e Pós-Modernidade". In: *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Salvador, Belo Horizonte: ANNABLUME/Editora Comunicação, 2000.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: um processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- ROSE, Trícia, "Um Estilo Que Ninguém Segura: Política, Estilo e A Cidade Pós-Industrial no Hip Hop". In: HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90 - Globalização, violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- STRAZZACAPPA, Márcia. "As técnicas corporais e a cena". In: BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (orgs). *Etnocenologia - textos selecionados*. São Paulo: Annablume/GIPE-CIT/PPGAC-UFBA, 1998.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Campinas (UNICAMP). Tese de Doutorado, 1998.

VELTHEM, Lucia Hussak van. “Arte Indígena: referentes sociais e cosmológicos”. In: GRUPIONI, Luís Donizete Benzi (org.) *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1988.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIDAL, Lux & SILVA, Aracy Lopes da. "Antropologia Estética: Enfoques teóricos e contribuições metodológicas". In: VIDAL, Lux & SILVA. *Grafismo Indígena*. São Paulo: Edusp, 1988.

JORNAIS & REVISTAS

DA RUA PARA O TEATRO: O hip hop leva a periferia ao centro do palco- Revista Bravo – Fevereiro de 2001.

O CANTO A BEIRA DO PRECIPÍCIO – uma entrevista com Marshal Bermam – Folha de São Paulo Caderno Mais! – São Paulo, Domingo 14 de Outubro de 2001.

PRADIER, Jean-Marie . “ETNOLOGIA: A Carne do Espírito”. In: _____. *Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, Ano 1, nº 1, 1998.

REIS, Demian. “Etnocologia e a Criação do Ator-Dançarino”. In: _____. *Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, Ano 2, nº 2, 1999.

RODRIGUES, Eliane. “A Trajetória Dialética da Dança Pós-Moderna” In: Repertório Teatro e Dança – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia – Salvador – BA Ano 2 nº 3 1999.

STRAZZACCAPA, Márcia. O Movimento Corporal e o Brasileiro: Uma Reflexão sobre as técnicas corporais na formação do artista cênico. In: *Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, Ano 2, nº 2, 1999.

SITES

<http://www.artistadoin.com.br/portalthiphop/> (Hip Hop Sul Joinville)

http://www.realhiphop.com.br/junykp/juny_main06.htm (Real Hip Hop)

<http://marshallmathers.tripod.com.br/marshallmathers/id5.html> (Marshall Marsters)

<http://www.skatenasveia.hpg.ig.com.br/historiabreak.htm> (Skate na Veia)