

E por falar em...
**CORPO
PERFORMÁTICO**
fazer e dizeres
na dança

Seminários
de Dança

E por falar em...
CORPO PERFORMÁTICO
fazeres e dizeres na dança

ORGANIZAÇÃO:

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

6ª EDIÇÃO

JOINVILLE 2013

Copyright©2013

Organização:



ISBN 978-85-7682-817-4

Seminários de Dança
E por falar em...CORPO PERFORMÁTICO
fazer e dizer na dança
De 25 a 28 de Julho de 2012 – Câmara de Vereadores de Joinville

Visite: www.festivaldedanca.com.br

Fricção entre corpo e cidade – pistas para reconhecer uma performance B.boy

Vanilton Lakka⁴⁰

Apresento este artigo lançando mão do pressuposto da existência de performances das danças de rua, ou danças urbanas, denominação adotada pela comunidade hip-hop nos últimos tempos. Indo além, e vislumbrando a multiplicidade dessas danças na atualidade, decidi eleger a dança/performance B.boy e alguns aspectos da dança/performance *popping* como eixo principal de discussão. Definida a seleção, pontuo relações dessas danças/ performances, bem como seus diálogos com aspectos ou heranças das metrópoles das quais elas emergiram. Foi possível, então, delimitar quatro grandes tópicos, a saber: *corpo espetacular* – apoiado na etnocenologia, discuti a ideia de corpo performático; *corpo território* – trata das interferências que os conflitos territoriais tiveram na formação das danças urbanas; *corpo concreto* – propõe pensar a corporeidade advinda da interação entre corpo B.boy e o espaço físico das cidades; e por fim *corpo tecnológico* – pontuam-se interferências das tecnologias de comunicação na construção da corporeidade das danças urbanas.

Corpo espetacular

A ideia de performance apresentada nas primeiras linhas deste texto trata de performance cultural, e não performance *art*, como estamos habituados a pensar na dança contemporânea com alguma frequência, e já a algum tempo, principalmente quando atentamos para obras que têm circulado por festivais e programações nacionais. A fim de enfatizar o conceito de performance do qual pretendo me aproximar, faço uso da etnocenologia, por entender ser ela uma base teórica capaz de dialogar com as danças urbanas e o modo como se dá esse corpo comunicador.

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 cotidiano” (PRADIER, 1998, p. 10).

Portanto, é possível perceber as danças urbanas como um tipo de comportamento estruturado e organizado que diverge de condutas cotidianas e que é reconhecível. Pretende-se, a partir do reconhecimento da existência de uma performance B.boy, mapear causas, conteúdos e motivações que permeiam e que contribuíram para a formação de um corpo comunicador breakdance⁴¹.

A cultura hip-hop em sua matriz é composta tradicionalmente por quatro elementos: grafite (a expressão artístico-visual do hip-hop), DJ (o som, a música da cultura), MC (mestre de cerimônia: um pré-rapper) e danças urbanas. Integrantes de algumas áreas pertencentes à própria cultura defendem que o hip-hop se expandiu e que a moda, ou o estilo hip-hop de vestimenta, por exemplo, seria elemento da cultura tão importante quanto os outros. O *B.boying* faz parte de um painel de danças da cultura hip hop e é considerado uma das danças fundadoras da cultura, juntamente com o *popping* e o *locking*. Além deles, encontram-se também nesse painel formas mais recentes, como *freestyle* e *krump*, também tidos como danças da cultura hip-hop.

O *B.boying* é um estilo de dança criado por jovens negros e hispânicos de Nova York (EUA). É composto pelo *up rock* ou *Brooklyn rock*, estilo originado do bairro do Brooklyn. O *up rock* apresenta forte influência das artes marciais chinesas populares no cinema no período e das danças nativas da África e dos EUA, além da capoeira brasileira. O *up rock* ou *Brooklyn rock* consiste em movimentos de ataque e defesa, representando (não há contato físico) socos, machadadas, marteladas dentro de uma estrutura de cinco tempos. Outros componentes da dança *B.boying* são: *toop rock* (a preparação, similar à ginga na capoeira); *foot work* (trabalho dos pés), trançando as pernas em volta do corpo com o apoio das mãos continuamente; *freeze* (congelamento), a finalização da dança do solo do B.Boy; e *power move* (uma denominação dada a elementos acrobáticos como giros e saltos que foram adicionados depois de 1980).

É possível dizer que uma performance B.boy está composta por aspectos físico-mecânicos relacionados ao domínio na execução de movimentos compostos por encaixes, alavancas corporais e apoios no próprio corpo, determinando uma educação no contato com o solo, e, ainda, no tipo de pressão e esforço usado/desses movimentos. Contudo é necessário adicionar a percepção da 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 (CONTADOR; FERREIRA, 1997). Tal padrão gestual cênico apresenta-se visivelmente no jogo, no racha.

Fica evidente que vencer um racha está, sobretudo, dependente da boa articulação entre aspectos físico-mecânicos e o gestual teatralizado, integrados por uma boa relação com a música. Acredito que a dinâmica entre esses três elementos se mostra determinante na estruturação de uma performance B.boy ou do corpo espetacular B.boy.

Corpo território

Segundo Steve Haver (2010), o hip-hop começou a surgir no Bronx, em fins da década de 1960 e início da de 1970. Dentre as várias causas possíveis para o surgimento dessa cultura, destaco três intervenções na região do Bronx realizadas na gestão de Robert Moses⁴². Primeiro, a construção em 1959 de uma via expressa exatamente no meio do Bronx, tendo como consequências o deslocamento das fábricas da região, a mudança da classe média de origem italiana, alemã, irlandesa e judia e a chegada de uma população negra e hispânica, acompanhada do aumento do desemprego e da criminalidade. Segundo, a criação em 1968 de um conjunto habitacional ao norte do Bronx que deslocou a classe média para essa localidade, transformando a área em um conjunto de prédios desocupados e desvalorizados. Por fim, e em decorrência dos dois fatores anteriores, tem-se a explosão do fenômeno das gangues em Nova York.

O fenômeno das gangues merece uma especial atenção na gênese da cultura hip-hop, já que o modelo de organização coletivo-social resultante delas e o conflito entre elas, sobretudo com vistas à disputa por territórios, deram origem aos confrontos por meio da dança, conhecidas como batalhas. Estas têm um papel central na cultura hip-hop como um todo, não só nas danças ou no *B.boying*, mas também no grafite e no MC, elementos em que também existem batalhas.

O confronto via breakdance surge como alternativa/consequência aos constantes confrontos entre gangues pela disputa de território. As disputas logo começaram a acontecer em festas públicas na forma de dança, as big party's, realizadas no Bronx na década de 1970. A estrutura da batalha ainda se mantém similar à configuração original, e é comum encontrar nos nomes de eventos de breakdance esse conceito de forma

explícita, como é a Battle of the Year, realizada na Alemanha, uma das mais importantes na atualidade.

Como consequência/desdobramento da disputa territorial, e além da sua óbvia interferência na forma B.boy, enfatizo a ideia de *confronto*, ou melhor, de uma *energia de confronto* presente no histórico da gênese da cultura hip-hop. Sustento a ideia de que no B.boy ela estabelece uma ponte entre a questão sociourbana dos confrontos no Bronx e a elaboração da forma B.boy. Acredito que a energia do confronto está presente tanto no histórico das gangues, no contato direto com o adversário, quanto na forma dos passos/códigos da performance B.boy, por exemplo. Dessa forma, a *energia do confronto* é a linha condutora entre o choque físico da luta e o choque simbólico da dança. A *energia do confronto* é pré-forma, ela antecede o passo, mas também antecede a luta, porém está na luta e na dança.

Os grupos de dança *break* são o desdobramento da organização coletiva das gangues de rua, e em sua gênese ainda se encontra a questão do confronto como uma mola, um estímulo, apesar de não existir o incentivo à luta corporal.

Corpo concreto

Reconhecer a performance B.boy é sobretudo legitimar uma corporeidade, um corpo coletivo que é também um corpo técnico, uma inteligência sensível que se criou nas experiências dos dançarinos com a cidade e sua concretude. E entre os conceitos-chave para pensar a relação entre corpo e cidade encontram-se as definições e separações entre *lugar* e *espaço*. Na perspectiva de Certeau, a diferença, portanto está fundada na experiência, é o que constrói o espaço, “[...] o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202). Essa afirmação parte da compreensão de que sem o homem, sem a prática social, sem a história, o espaço não tem razão de ser e se torna uma palavra vazia, uma associação de letras sem significado. Por isso, o espaço é existencial e a experiência é espacial, porque o uso qualifica o espaço.

Portanto, o conceito de lugar diz respeito ao espaço físico propriamente dito, ou seja, não traz embutido nele uma historicidade, é, portanto, o espaço dado. Em oposição, a noção de espaço traz consigo uma vivência, uma história, não apenas o espaço físico, ou seja, o lugar é físico e o espaço é social.

A partir dessa separação encontramos em Certeau outra ideia muito potente, a de habitar a cidade. Habitar a cidade diz respeito ao uso, ou usos da cidade, ou seja, de como se apropria a cidade. Apropriar-se da cidade significa vivenciá-la, experienciá-la e, portanto, criar uma história, um sentido coletivo ou individual ancorado na cidade.

Os padrões corporais presentes no *B.boying* emergem de um contexto marcado pela precariedade de usos da cidade que, mesmo involuntariamente, subvertem o planejamento original do urbano, atualizando-o na prática diária do cotidiano, requalificando o projeto elaborado inicialmente por arquitetos e urbanistas, por meio de novas formas de usos e, conseqüentemente, novos sentidos.

Interessa enfatizar a relação do corpo com a arquitetura física das cidades e o tipo de movimento corporal que surge dela. Nesse sentido, ressaltam-se o *foot work*, o *freeze* e o *power move* dentro da dança *B.boying*, por serem compostos por padrões corporais nos quais o dançarino está em contato direto com o chão e, por conseguinte, obrigado a elaborar estratégias (técnicas) de relacionamento com texturas, volumes e obstáculos presentes na topografia urbana.

É comum encontrar B.boys procurando espaços pela cidade que possuam piso com tais características para praticarem seus movimentos, mas algumas técnicas podem ser utilizadas em espaços que não apresentem essa configuração. Um exemplo é o *power move windwill*, conhecido no Brasil como moinho de vento⁴³. Inicialmente ele foi criado com grande dependência do deslizamento das costas em um piso liso, porém outras técnicas mais eficientes foram desenvolvidas, nas quais, em vez de deslizar pelo chão, o dançarino rola, possibilitando a sua execução em outros tipos de piso com mais aderência, como o asfalto ou cimento.

Nos movimentos que compõe o *foot work*, o *freeze* e o *power move*, o dançarino na maior parte do tempo executa movimentos com uma série de apoios corporais que variam entre quatro, três, dois e um apoio tocando o solo. Por vezes, passa pelo chão usando variações de rolamento, todavia a ênfase está em apoios que usam pontos do corpo, como mãos, cotovelos, ombros, joelhos e várias partes do pé, de forma que o corpo do dançarino está quase sempre muito próximo ao chão, mas não entregue a ele.

Interessa, portanto, salientar ainda o tipo de contato, a experiência física com a cidade que há e houve durante a criação da performance *B.boying* e sua gênese enquanto manifestação cultural e de elaboração de uma corporeidade. E destacar o quanto essa

relação com a concretude da cidade foi determinante na elaboração da forma performance B.boying.

Corpo tecnológico

Só é possível falar em uma cidade moderna considerando o desenvolvimento e a interferência dos meios de comunicação trazendo mudanças a conceitos centrais como paisagem, espaço, território, sociabilidade, interação, percepção e sensibilidade.

O habitar, aqui descrito, é, portanto, apresentado como um conceito estratégico para pensar as transformações que interessam não apenas a nossa época e as nossas sociedades, mas também, a nossa condição perceptiva e a nossa forma de sentir (Di FELICCE, 2009, p. 20).

Nova York nas décadas de 1960 e 70 exalava um ambiente de intensas trocas e contatos culturais entre diferentes etnias que conviviam entre si naquele momento, isso em decorrência da situação econômica americana que gerou um grande fluxo migratório e também da nova configuração urbanística da cidade. No entanto é importante ressaltar a interferência que o desenvolvimento dos meios de comunicação produziu sobre essas trocas culturais. Entre as principais interferências ressalta-se a popularização de filmes de artes marciais, como os de Bruce Lee e outros com inspiração no kung-fu. Reconhecem-se na gênese das danças urbanas matrizes culturais centro-americanas e caribenhas em diálogo com afro-americanos, como também a presença de matrizes corporais orientais, que tiveram como principal canal de propagação o cinema e a TV.

Outro fator tecnológico importante no desenvolvimento das performances das danças urbanas é a popularização do videocassete. Esse mecanismo situa-se entre o cinema e a TV e o início da difusão de vídeos pela internet. No caso da TV e do cinema, existe uma relação de passividade do receptor, já que o espectador apenas assiste às imagens, não tem como interferir nelas⁴⁴.

O videocassete apresenta uma nova dinâmica de ação, ao permitir outra relação com as imagens, na medida em que torna possível pausar, passar para frente, reproduzir em câmera lenta, ou mesmo assistir pausando a imagem, vendo-a quadro a quadro. Se por um lado o videocassete interfere diretamente na maneira de aprender movimentos, pois torna possível perceber com mais clareza como os movimentos acontecem tecnicamente, ou seja, quais são, por exemplo, os pontos de contato com o solo ou o

caminho do movimento, por outro, ele praticamente inaugura padrões corporais, como *robot*, *slow* e *eleetro*, já que essa possibilidade técnica de manuseio da imagem estimula a sua reprodução física nos corpos dos dançarinos de *popping*.

Com a popularização da internet e *sites* como o You Tube, outra transformação na dinâmica das danças urbanas acontece. Se antes era possível reconhecer a formação de padrões corporais regionais (apesar de ainda estarem dentro de uma classificação hip-hop) e também uma organização de codificação local, já que em virtude do pouco contato global entre os dançarinos eles não só reorganizavam movimentos que por vezes viam em filmes, clipes e propagandas, como também davam nomes a estes, agora o advento da internet quebra essa relação, na medida em que coloca esses indivíduos em contato entre si, e traz como consequência uma grande padronização, tanto de movimentos quanto de nomes de movimentos.

A padronização não significa necessariamente que as danças urbanas tenham congelado, muito pelo contrário. Uma cultura estruturada em grande medida por jovens e com uma lógica de cultura popular dificilmente pode ter seu *design* controlado. A mudança tecnológica ocorrida no modo de difusão e ensino dessa corporeidade traz interferências diretas na maneira como tal cultura incorpora tendências e no seu constante processo de transformação. Nesse sentido, parece-me propício recorrer a Marshall McLuhan e a termos/conceitos cunhados por ele e que invadiram nosso cotidiano, tais como *o meio é a mensagem* e *aldeia global*.

Referências

CONTADOR, António C.; FERREIRA, Emanuel L. **Ritmo e poesia: os caminhos do RAP**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

DI FELICCE, Massimo. **Paisagens pós-urbanas** – o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume, 2009.

DE CERTEAU, Michael. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: a carne do espírito. **Repertório Teatro e Dança**, Salvador, ano 1, n. 1, p. 10, 1998.

RHODES, Henry A. **Hip Hop: the illustrated history of break dancing, rap music and graffiti**. Disponível em: <<http://www.hiphopcity.com/history/evolutionofrap02.htm>>. Último acesso em: 17 out. 2010.

Site consultado

<<http://cultura.centralblogs.com.br/post.php?href=video+aula+powermove+flare+para+windmill&KEYWORD=23709&POST=3846215>>. Último acesso: 2 jan. 2011.