

## **BREAK, MOVIMENTO CORPORAL E MUDANÇAS SOCIAIS: O POKEMON CREW DA ÓPERA DE LYON**

Rita Ribeiro Voss (UFPE)

### **Introdução**

A pesquisa de pós-doutorado aborda o curso de vida de um grupo de dançarinos de *Hip hop* chamado *Pokemon Crew* do teatro da Ópera de Lyon. Sua trajetória é um caso único no mundo da cultura juvenil. Não apenas porque seu trabalho foi reconhecido no espaço da “arte culta” –uma vez que o *Hip hop* se origina como arte de rua -, como também revela a inter-relação entre mudanças do movimento corporal durante a vida e as mudanças sociais, que podem ser apreciadas no desenvolvimento da profissionalização dos bailarinos. Propomos ver essas mudanças na passagem do grupo de fora para dentro da Ópera. Num nível mais alto de abstração, tomamos a metáfora “dentro” e “fora” para compreender os processos dinâmicos sócio-culturais acompanhadas de modificações na performance do grupo.

As considerações aqui realizadas respaldam-se nos primeiros resultados de pesquisa etnográfica; nas observações e entrevistas realizadas no período de 04 de janeiro a 24 de fevereiro de 2012 na Ópera de Lyon e no Centro Coreográfico Rillieux-la-Pape. Nessa comunicação faremos considerações ainda preliminares, uma vez que ainda estamos no princípio de nossas observações e aproximações ao grupo. Com isso, pretendemos começar uma discussão importante no que se refere à dimensão temporal sócio-cultural do *Hip hop* em que se inserem o grupo e seus integrantes e o desenvolvimento e aprimoramento do movimento corporal da dança *break*. Ambas as dimensões se entrelaçam e marcam a profissionalização do grupo.

O desenvolvimento do texto segue o seguinte mapa cognitivo: em primeiro lugar, faremos uma revisão bibliográfica referente aos conceitos, ao enfoque teórico-metodológico de curso de vida e com relação ao movimento corporal com os quais iremos trabalhar; em segundo lugar consideraremos a história do *hip hop*; a trajetória do grupo, tendo como apoio as entrevistas com o grupo e seu diretor.

### **Delineamento da problemática de pesquisa**

O *Hip hop* é uma manifestação artística de rua das chamadas culturas juvenis. Nas pesquisas sobre o tema encontramos, entre outras, duas compreensões sobre essa

manifestação cultural. Uma parte das pesquisas revela que a cultura juvenil se insere o *breakdance*, denuncia o caráter opressor dos mecanismos sociais que resultam em desigualdades sociais e exclusão. Estas, calcadas em critérios étnicos, são reproduzidas por meio da dominação cultural e da violência simbólica. Essas culturas refletem tensões, conflitos, continuidades, descontinuidades, acomodações e resistências em relação à estrutura da sociedade e seus padrões de reprodução social. Trata-se de uma tentativa de compreender a cultura juvenil a partir do movimento de ocidentalização, deglobalização e dos grandes deslocamentos que fizeram e fazem emergir uma produção cultural como denúncia de problemas sociais nas sociedades de massas. Portanto, é uma análise que contempla as estruturas sociais como geradoras da representação cultural em questão.

Uma outra forma de abordar essa cultura juvenil passa pela compreensão de que é um estilo de vida, uma forma de estar no mundo. O jovem é portador de um devir da sociedade. Nesses termos, pode-se vislumbrar nos jovens transformações sociais importantes não apenas por denunciar desigualdades sociais que se aprofundam na globalização econômica como também por ser um processo à margem da escola, da família e do trabalho, instituições sociais que convencionalmente preparam os jovens para a vida adulta. Nesse sentido, uma de suas características mais visíveis é o estabelecimento de vínculos entre a vida cotidiana, aprendizagem e expressão artística. O saber ser no mundo está como que colado à experiência desses jovens no seu cotidiano. Para compreendê-los, é preciso assumir uma perspectiva fenomenológica da cultura juvenil cuja observação da realidade deve ser acurada para ser bem compreendida.

Ambas as compreensões são plausíveis, embora os estudos sobre a juventude e culturas juvenis se encontrem divididos por perspectivas teóricas sobre o assunto, que às vezes confundem o problema social da juventude com o problema sociológico da juventude. O problema da juventude se refere à relação a relacionar a vida individual ao lugar social ocupado, relativamente diferente em muitas sociedades humanas, se considerarmos a variedade cultural. A classificação social segundo a idade segue categorização econômica desse tempo e lugar nas sociedades industriais. A classificação atende à necessidade, justificável ou não, de estabelecer públicos-alvo de consumidores dos produtos colocados no mercado. E para os Estados, atende à necessidade de controle governamental da população economicamente ativa.

A palavra juventude e os sentidos atribuídos a ela, portanto, é uma construção social. É arbitrária e ideológica. Depende da configuração de valores que define o que é ser jovem segundo critérios da sociedade. Trata-se de uma classificação social que, segundo

Bourdieu (1978), “acaba sempre por impor limites e produzir uma ordem em que cada qual deve se manter onde está”. O sócio social onde se alicerça a construção social da juventude é diversa ao longo da história. A sociologia da juventude visa compreender tal construção e de que forma ela ressoa no cotidiano, instaurando práticas culturais juvenis, criando o que Bourdieu chamou de *habitus*, a naturalização dessa construção.

De fato, a juventude não é um valor universal. Nem sempre há um encontro entre a idade abstraída das condições físicas com as características que a sociedade entende que seus membros devem possuir para a vida adulta. Entre os indígenas, por exemplo, a primeira menarca marca a passagem da menina para a vida adulta. Os rituais de passagem divisam o mundo das crianças dos adultos, como, por exemplo, entre os *paumarino* sul do Amazonas, que colocam as meninas em reclusão cercada de cuidados até que chegue o início do verão quando o ritual de passagem é realizado. Há sociedades que desconhecem a classificação e quando a fazem, a designação de fases da vida serve como demarcação de limites de atuação de seus membros na comunidade. Portanto, é preciso assinalar que os estudos das culturas juvenis abordam um fenômeno histórico, que resulta de um processo de desenvolvimento social, econômico e político relativo ao Ocidente.

O próprio estudo sobre as culturas juvenis é recente, o que já indica um patamar mais abstrato que se traduz em termos de um problema científico. A preocupação sobre o tema emergiu no princípio do século XX. As abordagens teóricas sobre as culturas juvenis (Almeida, 2009) remontam à Escola de Chicago, no começo do século XX. As pesquisas realizadas visavam a compreensão da sociedade americana e seus problemas de desenvolvimento e organização social. Entre as preocupações estavam as relacionadas à delinquência e ao surgimento de gangues, cujo recurso metodológico de pesquisa estava no estabelecimento de “zonas ecológicas” e “territórios urbanos”, que possibilitaram a construção de vínculos entre a “desorganização social e a violência, zona de transição e criminalidade, violência urbana e juventude” (Zaluar, 1997, p. 17).

Os trabalhos etnográficos de William Foote Whyte (2005) numa comunidade de imigrantes num bairro pobre de Boston aproximou o pesquisador de diferentes gerações de imigrantes, o que resultou na compreensão da dinâmica social e cultural de dois grupos juvenis que ele chamou de *corner boys* e *college boys*. As sociabilidades emergiam em meio a relações de poder que permeavam as interações dos grupos (Almeida, 2009).

A perspectiva teórica funcionalista foi desenvolvida por Parsons e pela Universidade de Birmingham cujos estudos foram realizados entre as décadas de 40 e 60 do século XX. As culturas juvenis são tomadas como produções sociais funcionais dentro de uma dinâmica mais

ampla e como cultura de consumo homogênea (Almeida, 2009). Nessa perspectiva, as mudanças sócio culturais nas sociedades modernas geram “subculturas” com códigos próprios de comunicação, universos simbólicos específicos dentro de sistemas de valores que contrastam com o mundo dos adultos. Esses processos de diferenciação contribuíram para a emergência de conceitos como “subculturas juvenis” e “estilos juvenis”.

Nas décadas de 80 e 90 do século XX começou a surgir uma crítica ao conceito de “subculturas juvenis”, em oposição à perspectiva funcionalista. Seu principal representante é Michel Mafesoli, que passou a definir como “tribos” - em contraste ao conceito de “subcultura”, entendida como excrecências da sociedade harmônica -, os agrupamentos juvenis no interior são marcadas pela “emotividade, fluidez e volatilidade, por ajustamentos pontuais, dispersão, fragilidade e a exacerbada estetização do corpo e do movimento (Almeida, 2009, p. 125).

Além disso, as angústias e incertezas que se anunciavam para o século XXI transformam a juventude em metáfora do social. Para Zucchetti e Bergamaschi (2007, p. 227) é “o prolongamento da escola e a formação para um mercado de trabalho crescentemente incerto que vão formando as bases de uma cultura juvenil que sustentam essa simbologia”.

Uma vez que os jovens nos falam de um tempo presente não compatível com a concepção finalista da ideologia do progresso, para o sociólogo Melucci ser jovem significa diversidade, multiplicidade e experiências subjetivas do tempo.

É importante notar tal mudança na concepção de juventude. Segundo Abramo:

A juventude, vista como categoria geracional que substitui a atual, aparece como retrato projetivo da sociedade. Neste sentido condensa as angústias, os medos assim como as esperanças, em relação às tendências sociais percebidas no presente e aos rumos que essas tendências imprimem para a conformação social futura (ABRAMO, 1997, p.29).

Uma compreensão que supera a dos funcionalistas amplia a compreensão de uma realidade juvenil multifacetada. Freire (2005) argumenta em suas reflexões teóricas que as culturas juvenis têm se caracterizado pela “relação entre jovem, música, estilo e identidade, no terreno social cambiante do novo milênio, em que fluxos globais e subcorrentes locais se rearticulam e reestruturam de maneira complexa, produzindo novas e híbridas constelações culturais” (Freire Filho, 2005, p. 142).

Segundo Almeida (2009), ainda entre outras contribuições importantes para a abordagem contemporânea das culturas juvenis estão a sociologia do gosto de Bourdieu; as reflexões sobre a sociedade do espetáculo de Debord; e a teoria da performance de Turner.

Essa configuração de teóricos que renovam o entendimento e importância da abordagem científica da juventude delineiam balanços paradigmáticos que, nas últimas décadas, contam com os estudos de Nestor Canclini, antropólogo mexicano, e de José Pais, sociólogo português. Canclini (2007, p. 209), também entende que na contemporaneidade o estudo da juventude “é uma averiguação intercultural do tempo” uma vez que o jovem é ele mesmo “uma pergunta sobre o tempo”. E completa Almeida (2009, p. 122) ao se referir à afirmação do autor “não apenas em função das características etárias da juventude mas porque é a sociedade que deseja apreender as mutações do presente e como começa seu futuro”.

É justamente com relação ao tempo que nos esforçaremos para construir o enfoque teórico-metodológico de nossa pesquisa. O tempo da juventude como instância desveladora do social é uma preocupação de Pais (1993) em seus estudos sobre a juventude, que em sua opinião precisam assumir uma perspectiva metodológica multi e transdisciplinar para acessar a maneira como vivem os jovens e constituem suas práticas culturais no ritmo da vida cotidiana de onde as culturas juvenis emergem em suas continuidades e, também em suas discontinuidades.

É desse ponto de vista que sociologia da juventude tem uma grande contribuição no que se refere a explicar as mudanças sociais na contemporaneidade ao buscar compreender questões importantes relacionadas à dinâmica societária e às mudanças sociais latentes que nas culturas juvenis, sobretudo na cultura *Hip hop*, uma vez que está marcada por questões étnicas, sociais e políticas relacionadas à imigração distante, à diáspora africana, e às migrações mais recentes verificadas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. O que nos leva ao problema principal que inspira esse projeto de pesquisa, que é compreender a trama das relações sociais em, que estão tensionados valores universais, cultivados na esteira do chamado processo civilizatório ocidental; e os valores culturais locais enraizados em modos de ser, sentir e se comportar específicos de um povo, nação, ou sociedades tradicionais, que precisam encontrar um espaço no processo de mudanças, transições, escolhas ao longo da vida individual e do coletivo.

Os *hiphoppers* do *Pokemon Crew* ocupam um espaço de tensão na interação das duas dimensões contraditórias, que são vividas cotidianamente. Tal tensão implica sempre em viver numa linha tênue que separa “o puro” do “mercadológico”. Entre permanecer fiel aos ideais, ao caráter denunciador de suas mensagens, ou entrar no mercado de venda de shows e espetáculos, operando a descaracterização do movimento. A questão precisa ser mais bem analisada, mas a observação de mudanças significativas na performance do grupo indicam uma mudança no posicionamento sócio ideológico dos *breakers* do *Pokemon Crew*.

Há ainda outro aspecto da cultura *hip hop*, atualmente, que ao contrário de amenizar a tensão anteriormente referida, a reforça. Ao longo de seus 40 anos, desde seu surgimento, suas expressões artísticas se tornaram universais, apesar de ter se desenvolvido nos guetos nova-iorquinos de origem africana: é expressão dos jovens indígenas do Alto Xingu, dos tibetanos que vivem na Índia, dos jovens do Recife e do Japão. Isso se deve ao fato de que sua mensagem condensa uma forte crítica social e cultural que denuncia desigualdades sociais e processo de exclusão segundo critérios étnicos. Por outro lado, sua estratégia para veicular suas mensagens, busca visibilidade através de comunicação visual que atinge o receptor nos locais a propaganda atinge o público consumidor de mercadorias, a rua, as vias de grande movimento de carros e pessoas. Anuncia-se assim a possibilidade de hibridações e com ela possibilidades de ser e estar no mundo transbordando o espaço das tensões? Em outras palavras, o *Hip hop* representa um espaço de hibridação e de aberturas ou ao contrário, um espaço de demarcação das diferenças culturais e étnicas tão-somente?

Essas questões são de suma importância uma vez que os grandes deslocamentos populacionais, principalmente a partir da metade do século XX, colocaram em contato culturas, povos e valores que acentua as tensões entre a busca de homegeneização cultural dos processos de globalização, de um lado, e do afloramento de costumes e culturas bem delineadas, de outro. O domínio da França, na África principalmente na região do Magreb – Marrocos, Tunísia e Argélia, de onde vieram os pais e avós dos integrantes do *Pockemon Crew* -, reverbera hoje nos subúrbios de cidades da França como Lyon. Mas apesar das políticas civilizatórias dos países colonizadores, subjazem os valores culturais que ou são segregados ou entram em um processo de miscigenação com a nova ordem. De qualquer maneira, isso não se dá sem que haja uma tensão entre os valores, que funcionam como vetores para a modernidade e para a tradição.

São justamente tais possibilidades que podemos investigar nos aproximarmos do *Pockemon Crew*. Pois é justamente na passagem de fora para dentro do teatro, como dançarinos profissionais, que eles se inserem num mundo das artes institucionalizadas mas que abrem possibilidades de hibridações ricas: os mundos da dança clássica, moderna e contemporânea, dos cantores de ópera, etc., reconhecidos e aceitos como no espaço da Ópera de Lyon. Seus integrantes passam do espaço da informalidade que ocupam nos ensaios na frente do teatro para o espaço da arte aceita e institucionalizada. Através de sua trajetória podemos compreender o processo de formação desses jovens e de sua profissionalização. As mudanças do sentido social, dos ideais cultivados de início na entrada do teatro e o desenvolvimento e aprimoramento como bailarinos profissionais, são acompanhadas de

mudanças na performance, que sai do estritamente popular, *street dance*, para o desenvolvimento de coreografias ligadas às manifestações modernas e contemporâneas como o *jazz*. Das batalhas entre as *crews* passaram dos treinos eles passam a ter uma performance sofisticada em cena.

A escolha do enfoque metodológico leva em conta o corpo de dança inserido num curso de vida quer seja ele individual ou do grupo. Como notou Almeida ao se referir às possibilidades analíticas das pesquisas sobre as culturas juvenis, a partir das reflexões de Pais (2004, p. 72-75), sobre a importância metodológica do curso de vida, esta: “permite um exame dos vínculos que atam o tempo pessoal e o tempo histórico, o tempo da transição e o tempo da sincronização, as trajetórias individuais e as estruturas sociais”.

Segundo Blanco e Pacheco (2003), o enfoque do curso de vida se desenvolveu a partir das ciências sociais, da psicologia e da demografia nos anos 70, com a contribuição significativa do sociólogo americano Glen Elder. Para a autora o curso de vida é uma plataforma onde é possível vincular vidas individuais e mudanças sociais. As autoras assinalam, que “o enfoque do curso de vida busca analisar a maneira como as forças sociais mais amplas moldam o desenvolvimento dos cursos de vida individuais e coletivos” (p. 160). O enfoque se sustenta em cinco princípios fundamentais: 1) o princípio de desenvolvimento ao longo do tempo; 2) O princípio de tempo e lugar, isto é, relaciona-se ao contexto; 3) O princípio do *timing*, que traduz o impacto das transições; 4) O princípio de vidas interconectadas, isto é, transições individuais implicam em transições coletivas; 5) O princípio do livre arbítrio (agência), os indivíduos não são passivos, fazem escolhas dentro de uma estrutura de possibilidades.

Para Elder “o curso de vida se refere a uma sequência de eventos e posições sociais, graduados pela idade que estão incrustados (*embedded*) na estrutura social e mudança histórica” (Elder apud Banco e Pacheco, 2003, p. 162). O enfoque teórico-metodológico do curso de vida, ainda segundo a autora, acolhe três conceitos importantes; o conceito de trajetória, *turning point* e transição. O conceito de trajetória diz respeito a uma linha da vida ou de carreira. O conceito de transição relaciona-se a momentos que representam mudanças de estado, posição ou situação; e *oturning point*, ou ponto decisivo, refere-se aos momentos significativos que geram mudanças, viradas importantes na trajetória (Blanco e Pacheco, 2003, p. 163).

Em suma, para Blanco e Pacheco, “dos princípios e conceitos se desprende claramente a enorme importância que se concede à dimensão temporal, seja esta individual (como idade e

processo de envelhecimento), coletivo, (grupos de pessoas que se movem ao longo do tempo) o macroestrutural (contextos históricos sociais cambiantes)” (p. 164).

Essas mudanças se revelam em um grupo de *break*, ao considerarmos mudanças na própria no corpo e na performance perceptíveis pelo movimento. Para Mauss (1934) o corpo se movimenta, segundo técnicas culturalmente adquiridas. Sentar, falar, nadar, comer não são atos naturais, eles têm uma funcionalidade, que é a de se expressar conforme regras e costumes particulares. As técnicas corporais são linguagens, reportam-se à cultura onde foram aprendidas. O antropólogo observa mudanças em técnicas corporais que revelam mudanças sociais importantes quando averiguamos mudanças de técnicas corporais que ele exemplifica com as técnicas do nado que mudou de uma geração à outra. Mudanças na performance fala de uma mudança de perspectiva que atende a um processo de maturação do próprio corpo.

Quanto ao movimento em si, para Laban (1978) o corpo é a expressão do humano. Segundo Rengel (1992), a partir de pressupostos de autor, em seu estudo de análise do movimento, da perspectiva sociocultural, o corpo expressa a relação do indivíduo com o seu meio. É ele veículo e conteúdo do indivíduo nas relações que estabelece com o mundo.

Para compreender o movimento, Laban o considerou como o esforço que visa uma expressão. Os elementos do esforço são peso, tempo, espaço, fluência. Estes elementos, em síntese são percebidos, além de mensuráveis. O que nos importa aqui é a percepção do movimento ao longo do tempo; como os elementos de esforço sofreram mudanças significativas ao longo do curso de vida dos integrantes e como são percebidas coletivamente.

## **O hip hop**

O *Hip hop* é uma expressão cultural e artística que congrega sob esse nome cinco modalidades *Rap/MCings*, o *Graffiti writing*, o *Djing*, o *Breakdance/ B-boying*. O sentido etimológico de *Hip Hop* vem de duas gírias, *hip* de origem afro-americana que significa *current* ou *in the know* e *hop* de *hopping*. A palavra *breaking*, que se remete à batida e percussão, aos movimentos da dança *break* e às paradas do *Djing*, segundo Herc é uma gíria que significa "getting excited" e "acting energetically".

O *Hip hop* nasceu no Bronx, Nova York, entre meninos de classes populares negros e hispânicos em sua maioria, embora alguns autores afirmem que havia um movimento dessa característica em Los Angeles. De qualquer forma, atribui-se ao DJ jamaicano Clive "KoolHerc" Campbell a influência inicial do Hip Hop, nos anos 70 do século XX, inspirado pela tradição jamaicana de improvisação e de fala rítmico-poética na música. O músico



também foi o criador do *break-beating Djing*, usando *playback* de *hard funk* e *rock* como base da música *hip hop*. O *rapping* é derivado dos Griots, poetas tradicionais do Oeste da África e do estilo “toasting jamaicano”, que consiste de uma fala rítmica e de jogos de palavras acompanhado por batidas, “beats”, ou sem acompanhamentos. O *grafitti writing* é uma manifestação escrita que se iniciou nos anos 60, como forma de expressão de ativistas políticos e como meio de marcar os territórios utilizados por conhecidas gangues como Savage Skulls, La Familia, e Savage Nomads. Ela se insere na cultura Hip hop nos anos 70 como expressão visual do *rap*.

A expressão física do Hip hop é o *Break, Breakdancer* ou *B-boying*, que é objeto desse projeto de pesquisa. Atribui-se também ao DJ Kool Herc o uso do termo em 1969, quando gritava em suas apresentações: “b-boys go down”. O *Break* está relacionado ao *urban jazz street* às artes marciais.

A consolidação do Hip hop no cenário artístico e cultural, em seus quarenta anos de história, deve ser tomado como manifestação importante que revela a tecitura social que a engendra. Sua emergência se dá num contexto de grande efervência cultural e social através de movimentos sociais importantes como o movimento das mulheres, o movimento gay, o movimento negro, entre tantos outros que marcam uma mudança importante no significado de cidadania.

A força dessas reivindicações parece ter contribuído enormemente para a emergência do *Hip Hop*. Os movimentos incentivam denunciam a dura realidade da segregação racial dos guetos novaiorquinos inspiraram novas formas de expressão da revolta que passa a ter um caráter de denúncia das condições sociais adversas das classes populares.

À Afrika Bambaataa, nome zulu adotado por Kevin Donahan, deve-se em 1968 a iniciativa de reunir outros jovens de gangues violentas do Bronx em batalhas dançantes. Os jovens dessas gangues desenvolveram movimentos que remetem aos combatentes do Vietnã que voltavam para os Estados Unidos mutilados.

A ideologia e doutrina propostas por Bambaataa dão organicidade às quatro unidades artísticas formadoras do *Hip hop* que até então não tinham ligação entre si, a não ser a parceria dos MC's, mestres de cerimônia com o som dos DJ's, que resultou no Rap. Para participar do movimento era necessário abraçar a causa de conscientização étnica sem violência física, mas sim por meio de uma arte engajada com o cotidiano do bairro. Ser *hip hoper* é expressar o seu mundo, a sua cultura, como é e onde ele está, na comunidade ou na cidade. No lugar da violência física que animava as gangues, o que a estes conferia um espírito hermético, institui-se o jogo, a competição, as batalhas musicais, com a escrita, a

palavra, o corpo e o ruído.

### **O Breakdance**

Das quatro modalidades nos interessa nesse espaço falar sobre a dança na cultura *Hip hop.Breaking*, *b-boying* ou simplesmente *break* é a terceira unidade do Hip hop. É sua modalidade corporal. *Break* é uma palavra inglesa que significa quebrar. As quebras acompanham o ritmo sincopado da música que caracteriza o estilo. É competitiva, acrobática e muito técnica.

Há uma variedade grande de movimentos que são treinados para competições entre as *crews*, chamadas de batalhas, momentos de mostrar tanto a perfeição alcançada nos treinos como também o *free style*, que além de mostrar o envolvimento, a familiaridade com os movimentos do *break* mostra também o desenvolvimento de um estilo próprio do b-boying, o que exige associar grande habilidade nos movimentos e criatividade.

Assim, como o Graffiti sua origem se encontra nos embates violentos entre os guetos dos bairros nova-iorquinos daí a necessidade da regra para a sua prática. Ao invés do embate, as chamadas batalhas dos *breakdancers* instituem a competição artística às *crews*, às equipes.

O breaking é ao mesmo tempo ginástica, artística e ritualística. É uma mistura da capoeira, dança brasileira de competição de origem africana, do Kung fu, arte marcial e das coreografias do cantor negro James Brown. Seus movimentos quebrados também fazem alusão à Guerra do Vietnam. A competição é chamada de *battles*, batalhas, e são realizadas com um MC e um DJ animando o evento. Lembram rituais de passagem das sociedades tradicionais em que o jovem deve mostrar coragem e habilidade corporal como condição para ser adulto.

Além dos vários movimentos acrobáticos e de chão, desenvolvidos pelas escolas denominadas velha e nova, a assinatura da performance do *breaker* se dá no *freestyle*. O *breakdance* não é uma atividade que apenas dá visibilidade às *crews* no espaço público, já que até hoje a maioria dos *breakers* treinam nas ruas. Ela dá visibilidade também ao indivíduo que se sobressai tanto nos aspectos ginásticos como também artísticos. Há uma espécie de demarcação do território em termos de visibilidade. Os treinos ou acontecem nas posses, associações que tem como objetivo divulgar a cultura *Hip hop*, ou em lugares estratégicos que garantem uma visibilidade pública. Em termos artísticos individuais, cuja performance dá fama ao *b-boying* e visibilidade ao grupo, Lilou, um dos componentes do Pockemon Crew, tem uma atuação marcante e seu estilo é reconhecido no mundo inteiro.

A transgressão do *breakdance* se dá num nível estético quando subverte os valores da

dança já institucionalizada com seus movimentos que lembravam ossos quebrados em movimentos robóticos. O *breaking* apropria-se simbolicamente do caráter competitivo das sociedades de massa. Também é interessante a associação do *breakdance* a grandes marcas como a Red Bull, uma bebida energética que patrocina as competições em nível internacional. Ao contrário do Graffiti que se apropria do *modus operandi* do marketing, o *breakdance* toma esse espaço na maioria das vezes de forma acrítica. Isso se explica talvez pelo fato de que uma posição mais política tenha visibilidade quando um *breaker* renomado insere sua mensagem nas competições. É o caso do *breaker* Lilou. Em uma das competições ele aparece com uma camiseta onde se pode ler a inscrição: *I am muslim, don't panic*, título da letra do rapper francês Medine. Além disso, apesar de Lilou ser francês, descendente de imigrantes algerianos, a bandeira que ele usa na competição é da Argélia.

Nas últimas décadas tem-se notado que as *crew*s e os grafiteiros estão tomando o caminho para aderir ao sistema fonte de suas denúncias. Estão saindo das ruas para entrar nos espaços institucionalizados da arte. Como os gêmeos, grafiteiros brasileiros cujos desenhos são considerados obras de arte contemporânea, muitos grupos de *breakers* também ganham projeção internacional como o Pockemon Crew, que saiu das ruas para serem dançarinos profissionais da Ópera de Lyon. Como se dá esse processo diz respeito ao processo que conduz o jovem à profissionalização e a sua inserção como adulto na sociedade

### **Pockemon Crew**

O *Pokemon Crew* é um grupo de dança do Teatro da Ópera de Lyon formado por 8 dançarinos. Seu percurso foi marcado por duas instâncias de sociabilidade convencionalmente demarcadas como espaço de arte clássica e de arte popular. Estas são delineadas pela fronteira que separam os que estão fora ou dentro da Ópera de Lyon. A linha divisória, no entanto, parece ter sido apagada pelo grupo pois os que estavam fora transpuseram, além das barreiras físicas, as culturais ao se inserir no espaço da “cultura clássica”.

Em 1996, o grupo começou a frequentar a área externa do da Ópera. Para os jovens filhos de imigrantes, entre 16 e 24 anos, o chão liso da entrada do teatro favorecia as coreografias e a abundância de transporte público facilitava o encontro para o treino. Mas as atividades dos jovens incomodaram quem ia ao teatro assistir aos espetáculos. A situação mudou quando Serge Dorny assumiu a direção geral da Ópera Nacional de Lyon, abrindo as portas do teatro aos jovens do grupo que passaram a utilizar as salas de ensaio para seus treinos durante o verão, na condição de profissionais. Depois de dois meses de iniciados os

ensaios, o grupo ganhou o campeonato francês de *breakdance* e foi convidado para montar uma coreografia do espetáculo os *Sete pecados capitais* de Kurt Weill e Bertold Brecht. Além disso, ganhou notoriedade internacional ao ganhar várias competições fora da França.

Os componentes do Pockemon Crew disseram que o deslocamento do grupo de um a outro espaço cultural, de fora para dentro do teatro, tão convencionalmente distintos, foi ganhos para todos. A principal delas foi o reconhecimento. A prefeitura de Lyon fica em frente à Ópera e por isso não era possível ignorar os esforços feitos durante anos, as batalhas ganhas nacional e internacionalmente, elevando o nome da França nas competições, mesmo competindo em condições muito difíceis no inverno e quando chove.

Um dos benefícios da entrada para a categoria de profissionais da Ópera demora um pouco mais a serem percebidos. A princípio sentiram-se inadequados, num mundo totalmente diferente. Logo de início fizeram uma apresentação ao público e perceberam que este nada tinha a ver com o que estavam acostumados e completaram, que nem o público se sentia tão confortável com a arte que estavam apresentando. Mas com o tempo souberam estabelecer um contato rico com a arte erudita e reconheceram oportunidade de criatividade com a aproximação. Sobre a influência do novo espaço sobre a performance pessoal e do grupo um dos bailarinos disse: se a mente é livre nada impede que o corpo o seja também. Para ele, o que fazem tem a ver com liberdade.

O diretor do grupo, hoje com 31 anos, é o coreógrafo, embora esteja mais próximo da ideia de uma espécie de coordenador das ideias coreográficas do grupo. Numa entrevista individual ele disse que começou a treinar aos 9 anos de idade. Saiu de sua cidade perto de Lyon, com quem morava com os pais vindos do Marrocos, aos quinze anos de idade. Logo que chegou à cidade, começou a treinar na frente da Ópera. Na minha visita ao Centro Coreográfico Rillieux-la-Pape para assistir ao ensaio a coreografia e as técnicas não se relacionam às batalhas do break, estava mais próximo de um espetáculo de dança moderna. O diretor do grupo. Uma das diferenças que ele aponta como importantes no aprimoramento da performance do grupo, em termos de movimento, foi em relação ao aperfeiçoamento. Nas condições em que treinaram era muito difícil ter movimentos perfeitos. Foi o ambiente profissional que os ajudou evoluir.

As mudanças no movimento corporal e na técnica foram marcadores importantes no sentido da profissionalização o *turning point* para a mudança no sentido de uma prática amadora para a profissionalização. Com isso, há também uma disposição para olhar o mundo de maneira diferente. Em uma das entrevistas, um dos dançarinos diz que não está interessado em mudar o mundo, mas ser artística e praticar a sua arte. Mas para o diretor, ao olhar o

caminho percorrido, o hip hop salvou sua vida.

### **Palavras finais**

Um dos grandes problemas da contemporaneidade, principalmente, sob o processo de globalização econômica e seu espírito de aplainar as diferenças, é o processo de aculturação sofrido pelas pessoas nos deslocamentos migratórios, tanto internos quanto externos às nações. Há ao mesmo tempo resistência e acomodação à inserção à cultura adotada, com relação à língua e à identidade cultural. Mas é interessante notar que ainda que o reconhecimento do grupo do Pockemon Crew se dê no seio da cultura tradicional francesa, e que sejam franceses de nascimento, não parece haver perda no que se refere ao pertencimento de origem ideal, muito mais forte do que a adotada. No entanto, a cultura Hip hop é ainda expressão de uma diferença no espaço da cultura hegemônica do Ocidente. O que vemos em acréscimo, são mudanças sociais em meio as configurações culturais que estão como que marcadas na e extravasam a performance do corpo delimitado pelo período de tempo individual (nascimento e morte): a própria vida.

### **Referências bibliográficas**

ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. Juventude e Contemporaneidade. *Revista Brasileira de Educação*, nº 5 e 6, maio/dezembro 1997.

ALMEIDA, Emir. Os estudos sobre grupos juvenis: presenças e ausências. In: *Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social* (1999-2006), volume 2 / Marília Pontes Sposito, coordenação. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

BLANCO, Mercedes; PACHECO, Edith. Trabajo y familia desde el enfoque del curso de vida: dos subcohortes de mujeres mexicanas. *Pepeles de Población*, outubro/diciembre, n. 38, Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México, 2003.

BOURDIEU, Pierre. 1978. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero. p. 112-121.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Diferentes, desiguais e desconectados*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

FREIRE FILHO, João. Das subculturas às pós-subculturas: música, estilo e ativismo político. In: *Contemporânea*, Revista de Comunicação e Cultura, vol. 3, no. 1, p. 138-166 janeiro/junho, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. In: *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3 -4, 15 mars – 15 avril, 1936.

[MOMMENSOHN, Maria; RENGEL, Lenira. O corpo e o conhecimento: dança educativa. Lenira Peral Rangel e Maria Mommensohn. Série \*Ideias\* n. 10, São Paulo: FDE, 1992. p. 99-109.](#)

PAIS, José Machado, *Culturas juvenis*, Lisboa : Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1993.

PAIS, José Machado, *Tribos urbanas: produções artísticas e identidades*, Lisboa, Imprensade Ciências Sociais, 2004.

WHYTE, William Foote, *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degrada*, Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2005

ZALUAR, Ganguês, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência, in VIANNA, H. *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

ZUCCHETTI, Dinora Tereza; BERGAMASCHI, Maria Aparecida. Construções sociais da infância e da juventude. In: *Cadernos de Educação*, FaE/PPGE/UFPel, Pelotas [28]: 213 - 234, janeiro/junho 2007