

A DANÇA COMO EXPRESSÃO DO IMAGINÁRIO

Carlos Henrique TEIXEIRA¹
Sueli Aparecida Itman MONTEIRO²

RESUMO: Este artigo sintetiza as conclusões obtidas em pesquisa etnográfica realizada no ano de 2009, que deu origem à dissertação de mestrado intitulada *As tessituras do movimento: dança, tribalismo e imaginário no cotidiano de um grupo de alunos de uma escola pública de Araraquara*, defendida na Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, São Paulo. O objetivo da pesquisa foi levantar pistas para um método de análise dos movimentos tendo como referência a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand e os estudos dos esforços (*effort shape*) em Rudolf Laban. Para isso, identificaram-se os principais movimentos da dança *break* praticada por um grupo de adolescentes que frequenta a escola aos finais de semana. O inventário dos movimentos desta dança nos conduziu a um pensar gestual e rítmico, para além da racionalização da educação do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Antropologia. Imaginário. Educação. Corpo.

A soltura dos corpos presenciada nas práticas dançantes dos adolescentes, bem como o desejo de viver harmoniosamente entre amigos na escola e no bairro, representam faces de uma realidade que se sobrepõe às absolutizações das instituições. Os corpos, como vetores de subjetividades polifônicas que se entrecruzam nas rodas de dança, nas salas de aula, nas quadras de esporte, nas ruas, becos e bares são corpos que respondem ao meio através de um pensar por movimentos; pensar este ancorado para além dos imperativos do consciente e da experiência imediata; um pensar tributário dos impulsos inconscientes emergidos em **imagens cinéticas**. O adolescente, muitas vezes afastado dos processos políticos das instituições, reluta quando esta tenta enclausurar seus movimentos e sentimentos. Reinventa o sentido de corpo, brinca com ele, pula, rola, abraça, toca, inverte seu eixo de equilíbrio, perfura e desenha-o como se fosse uma página em branco a ser escrita.

O currículo escolar para a Educação Física, ansiando por fazer com que adolescentes e crianças se encontrem em seus corpos através de esquemas de postura, de fortalecimento muscular, alongamentos e práticas esportivas e culturais, esbarra na

¹ Doutorando em Educação Escolar. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Pós-Graduação em Educação Escolar. Araraquara - SP - Brasil. 14.800-901 - carlosh.teixeira@yahoo.com.br

aparição de um corpo que se constrói também em imagem e que emerge de conteúdos inconscientes que respondem ao meio cósmico e social. A dança dos adolescentes, que se processa através do *break*, é uma arte da rua, portanto gerada no calor das vivências grupais e nas emergências cotidianas do indivíduo, não estando condicionada a nenhum cogito curricular de emolduração da expressão humana. A este respeito, recuperamos abaixo alguns apontamentos de Jung quando tratou do processo criativo como meio para encontrar as fontes mais profundas da vida.

O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na **educação do espírito da época**, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita, partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar [na camada mais profunda] do inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época. Assim como no indivíduo a unilateralidade de sua atitude consciente é corrigida por reações inconscientes, assim a arte representa um processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações. (JUNG, 1987, p.71, grifo nosso).

A respeito do processo criativo desencadeado pelas danças dos adolescentes, podemos dizer que emerge dos subterrâneos da consciência, em resposta a uma demanda da realidade e um posicionamento no mundo. Os adolescentes, frequentadores de um sistema de ensino caracterizado pela **iconoclastia cultural**³ (DUBORGEL, 1992) e relegados às margens dos processos culturais oficiais, trazem à tona uma nova expressão artística que, no entendimento de Jung, atua para compensar a **unilateralidade do espírito da época**. Este adolescente, em contato com métodos de ensino que procuram cercear sua manifestação cultural mais latente e domesticar seu

² Coordenadora do Grupo de Ação e Pesquisas sobre Culturas Contemporâneas e Educação Sensível. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Psicologia da Educação. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – sueli.itman@gmail.com

³ Duborgel entende a iconoclastia escolar como mecanismo de negação da imaginação através da colonização do saber infantil pelo método positivista e racionalista que atua nos processos educativos atuais.

corpo, recua até encontrar no inconsciente as imagens que darão todo sentido a seu agir individual e grupal. A dança, neste sentido, desempenhará este papel de educadora do espírito da época, pois forjará uma nova percepção a respeito do que é o imaginário juvenil.

Podemos dizer que a dança se dá a partir de gestos arquetípicos, pois se comunica com a vida como portadora de toda energética do imaginário. Assim, “[...] uma dança sempre imita um gesto arquetípico, ou comemora um momento mítico” (ELIADE, 1992, p.34). A dança, portanto, como comunicação gestual e simbólica do corpo, permite definir o homem como um animal rítmico (MAUSS, 1974).

O imaginário juvenil promove a negação dos sistemas entrópicos fechados e parte em busca de novos horizontes de criação da existência. O imaginário, neste sentido, é compreendido como

[...] a faculdade fundamental, irredutível e eminente poder humano de retomar o universo numa forma outra, de o representar e re-criar como totalidade e unidade, como espelho do homem, homem ampliado, testemunho do sentido, imagem complexa da dramática humana, metáfora generalizada dos ‘deuses’, melhores ou piores, que definem as coordenadas das nossas nostalgias e os emblemas da nossa ‘realidade’.

(DUBORGEL, 1992, p.289).

Portanto, podemos concluir que a dança, como se apresenta nas culturas, é uma das formas que se revestem as pulsões subjetivas do ser em permanente troca com as intimações do meio cósmico e social (DURAND, 2002). Gilbert Durand, elaborando os parâmetros para o estudo do imaginário, propôs uma ampliada classificação taxionômica das imagens compreendidas nos regimes da imagem. Como função simbólica, a imaginação vai fundar-se em três esquemas dominantes de ação (postural, digestiva e copulativa) que emergem da energia biopsíquica. As representações, correspondentes a estas dominantes tripartidas, expressam-se nos *schèmes*, compreendidos como substratos gestuais que, ao entrarem em contato com o meio bio-antropo-cósmico, organizam-se em arquétipos.

A dança praticada pelos adolescentes, surgida nas manifestações do imaginário

juvenil, se apresenta como uma dinâmica de símbolos inseridos ora aleatoriamente, ora coreografados durante a performance do adolescente dançarino. Ela promove uma relação de interdependência e simultaneidade entre o concreto e o simbólico, num *continuum* de elaboração e reflexão debruçadas no corpo em movimento. O adolescente, ao executar seus movimentos, se preocupa com sua composição cuidando para que seja a mais completa possível e que impressione os participantes da roda de racha. Seus movimentos não estão previamente selecionados, eles são executados à medida que seus oponentes apresentam seu repertório. Os movimentos mais impressionantes são aqueles que apresentam maior dificuldade na elaboração, geralmente aqueles em que o corpo está apoiado pelos braços ou cabeça. Neste caso, o eixo de equilíbrio do corpo se inverte, os pés são jogados para cima e os quadris trabalham para garantir a transposição entre os movimentos.

Na capoeira, este movimento de cabeça para baixo é o *Aú*, através do qual o jogador procura se afastar ou se aproximar de seu oponente. Nesta movimentação, as possibilidades de improvisação são ampliadas, apesar de aparentemente o jogador estar em posição mais vulnerável. Para o capoeirista, os movimentos acrobáticos, ou mesmo de solo, não representam necessariamente posições de vulnerabilidade em relação ao oponente. Elas servem para abrir a guarda do oponente e possibilitar contra-ataques imprevistos no caso do jogador estar no chão. Mestre Nestor Capoeira, um conhecedor profundo desta arte afro-brasileira, fala da importância dos movimentos acrobáticos no **jogo da vida** para além da roda de dança.

[...] a capoeira prepara para o jogo na roda e também para o jogo da vida. E, na vida, muitas vezes somos ‘atacados’ quando já estamos em uma posição vulnerável (e completamente ‘fora de base’). Então, quando introduzimos um movimento acrobático no jogo, estamos nos acostumando a **nos virar** e improvisar [...] (CAPOEIRA, 2001, p.128, grifo nosso).

Esta relação entre dança e vida só pode representar uma parte do processo de individuação da qual bem falou Jung, no qual a dança se manifesta como mecanismo de compensação entre o ser e o mundo. Para o capoeirista e o dançarino da rua, a roda de dança é símbolo máximo de sua realização e o círculo a expressão primordial da totalidade. Desta forma, a busca do *Self* (a totalidade do ser) se torna a busca de um corpo vivo que dança; um corpo que precisa encontrar uma base, um centro e uma

essência.

As rodas de dança, largamente difundidas pelo folclore brasileiro e pelas expressões culturais trazidas pelos africanos escravizados, representam o momento do êxtase e da celebração comunitária, no qual o tempo pode ser eufemizado e os corpos codificados desde os recortes cinéticos significativos aos transe de possessão como podemos verificar no candomblé. Os participantes da roda sempre se concentram no centro, sede da transfiguração mítica dançante, e colaboram indiretamente com cânticos, ritmos e incitações variadas. No centro da roda percebemos um constructo de símbolos complexos que se desenrolam em começo, meio e fim.

No candomblé, as danças iniciais invocam os orixás a adentrarem a cerimônia. Os gestos desencadeados por essas danças de transe se caracterizam por contar os mitos desses deuses, ora apresentando movimentações bruscas, ora danças mais suaves, de acordo com o perfil mitológico de cada orixá. Após os momentos iniciais da dança, já incorporados os filhos e filhas de santo, o ritual se desenvolve em um cenário imposto pelas tradições míticas e místicas. A finalização se dá através de cânticos e danças de saída, nas quais os deuses se despedem do terreiro e de seus cavalos. Roger Bastide, em seu clássico estudo sobre o candomblé da Bahia, mostrou o caráter lúdico e relacional dos gestos nas danças de transe desencadeadas pelo ritual afro-brasileiro.

Errôneo seria encarar cada êxtase como individual, cada membro da confraria desempenhando seu papel sem levar em consideração os outros. Na verdade, a configuração das danças tende para o teatro, isto é, para a representação de certas cenas míticas como vários personagens. E então os personagens em transe interferem uns com os outros, há como que um diálogo de mímicas [...] (BASTIDE, 1961, p.249).

Nestas danças, os gestos se inter cruzam para produzir a abordagem mítica em um todo relacional e coerente. Os gestos dos orixás nos fornecem pistas de como os movimentos das danças de roda se desenvolvem tendo como plano principal o imaginário. Percebemos nessas danças movimentações direcionadas para a abertura de ruas e encruzilhadas, como na dança para Exú. Mensageiro por excelência, Exú apresenta-se numa dança serpenteada, as mãos ora levantadas para o *orun* (céu), ora para o *aye* (terra), os quais ele interliga. As comissões de frente das escolas de samba, em especial a partir dos anos 60, executaram inúmeros de seus passos.

Ogun, por sua vez, tem uma dança mais agitada formada por gestos de combate, como se estivesse em plena guerra tribal. Oxumaré, deus do arco-íris, possui uma dança serpenteada com movimentos ondulatórios em que mãos e braços erguidos se movimentam harmoniosamente como se pudessem representar os ventos e tempestades. Veremos que as danças dos adolescentes também se desenvolverão em expressões imaginárias com começo, desenvolvimento e fim, e que, assim como as imagens cinéticas dos mitos africanos, também trazem toda carga de onirismo coletivo de uma juventude que se encontra na roda em busca da catarse e da realização do *self* grupal.

A dança, como vetor do orgasmo grupal da roda, coloca em jogo o fator destrutivo do tempo através da ritualização dos ritmos e movimentos. Esses rituais servem para provocar o estilhaçamento do corpo como a quebra da **couraça caracterial** (MAFFESOLI, 1985) consolidando a ordem coletiva ou simbólica. A esse respeito Maffesoli dirá que

[...] a dança coletiva, com todo o seu substrato erótico, seja ela “dança de possuídos”, seja desrecalque pontual de jovens das grandes cidades ou de pequenos municípios, permanece sempre como dança nupcial, que, no ritmo do tempo, parece ecoar profundas pulsões cósmicas, ao mesmo tempo em que condiciona a estruturação social. (MAFFESOLI, 1985, p.125).

Como expressão genuína do imaginário juvenil, a dança break que aqui estudamos, se organiza entre o físico, o psíquico e o cósmico, associando movimentação corporal, estados interiores e intimações do meio cósmico e social. Estamos diante de um adolescente que se organiza em um duplo movimento: ao responder as demandas socioeconômicas que lhe são impostas e ao se abrir a possibilidades de criação estética e existencial.

Os principais movimentos treinados e executados por esses adolescentes que acompanhamos em nossa pesquisa foram o *top rock* (dança de pé), o *foot work* (dança de chão) e os *freezes* e *power moves* (movimentos acrobáticos ou de congelamento). Pudemos notar que os movimentos mais treinados e ensinados pelos adolescentes foram os passos de *top rock*, o *flair*, o moinho de vento, os giros tendo a cabeça como apoio,

entre outros *power moves* e *freezes*. Comentaremos aqui esses principais movimentos que, sem os quais, os adolescentes não podem ser considerados por seus pares como verdadeiros *B. boys* ou *B. girls*. Para isso, utilizaremos a teoria da análise dos movimentos como proposta por Rudolf Von Laban (1978), a qual ampliaremos através das conceituações do referencial que ora tratamos.

Segundo Laban (1978), a dança é um exercício de esforço (*effort shape*) tendo como plataforma a espacialidade e a afetividade. O corpo, desta forma, será o plano de emergência de estados interiores que são desenvolvidos no espaço através da movimentação dinâmica na **cinesfera**⁴. Este processo é denominado de **experiência psicossomática** pois

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

Podemos dizer que se trata de uma escrita corporal onde o corpo se torna a sede principal da experiência estética e da manifestação de uma percepção de mundo. Laban trata desta comunicação corporal ao dizer que “[...] a fluência de ideias deve ser expressa em sentenças. As sequencias de movimento são como sentenças da fala, as reais portadoras das mensagens emergentes do mundo do silêncio.” (LABAN, 1978, p.141).

Um pensar por movimentos, portanto, sempre engendrará processos vividos aos *schémes* (DURAND, 2002) ou gestos arquetípicos advindos deste **mundo do silêncio**, num trajeto antropológico entre **dança-homem-mundo**.

Laban (1978) criou o sistema *effort Shape* que permite analisar as qualidades do movimento a partir de quatro fatores (Fluência, Espaço, Peso e Tempo) que caracterizam o estilo de cada pessoa ao se movimentar, constituindo o repertório individual dos movimentos. A união dos dois componentes do movimento, o **impulso**

⁴ Cinesfera é a esfera que delimita o espaço pessoal no entorno do corpo do ser movente. “É delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam a partir do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio. [...] A cinesfera também é um espaço psicológico, a partir do qual toda a expressividade guarda coerência.” (RENGEL, 2003, p.37-38).

interno e a **forma**, originou esse sistema de análise que define os modos de um ímpeto interno ao se configurar em movimento visível, comunicativo e ambivalente.

O **fator fluência** representa o fluxo das movimentações que vai desde gestos constantes que conferem sentido a algo ou mesmo estados de perda do controle consciente do corpo. Este fator pode ser **livre**, quando o movimento não pode parar, ou **controlado**, quando pode ser interrompido. Na fluência livre encontramos estados cinéticos de total liberação e abandono do controle. Percebemos este fator desde o nascimento da criança, quando esta procura se relacionar com as coisas ao seu redor movimentando braços e pernas sem nenhum controle. Este processo de integração entre o corpo e o mundo vai se desenvolvendo até a aquisição da capacidade de controle da fluência. Na fluência controlada, então, encontramos estados de obstrução, cuidado, limite, amarração ou condução. Na fluência livre estados de expansão, abandono, extroversão, entrega e projeção de sentimentos.

O **fator espaço** comporta os elementos de ocupação da esfera pessoal dos movimentos. Este fator mostra a trajetória da ação cinética no espaço que pode ser **focada** (direta) ou **multifocada** (flexível). No esforço direto o movimento descreve uma linha reta no espaço, sendo articulado de modo limitado. Encontramos nele estados como restrição, linearidade, objetividade e fechamento. No esforço flexível o movimento se dá de forma ondulante, dando a sensação de que está em toda a parte, com estados de adaptabilidade, abertura, preenchimento e interação com o meio. Percebemos o fator espaço nos bebês que começam a se relacionar com os estímulos externos, passando mais tempo se esforçando para focalizar e prender sua atenção em objetos ao seu redor.

O **fator peso** compreende os movimentos de resistência à força da gravidade através de diversos graus de tensão muscular. Este componente nos mostra a qualidade das movimentações que se dão contra ou a favor da gravidade. Pode ser **forte** ou **leve**. Um movimento é forte quando vai de encontro à gravidade, desprendendo mais força física e circunscrevendo-se em estados como firmeza, tenacidade, resistência e poder. É leve quando resulta em uma atitude passiva ou queda, abandonando o corpo a ação gravitacional e revelando estados de delicadeza, suavidade ou superficialidade. No desenvolvimento humano, é quando o bebê inicia seus primeiros movimentos de manipulação de objetos, utilizando diferentes graus de força muscular. Também é quando experimenta a resistência da gravidade quanto tenta se por de pé.

O **fator tempo** representa as atitudes cinéticas com relação à velocidade e duração de cada movimento. Se a ação acontece durante um longo tempo, o movimento é **lento** com estados de desaceleração, longanimidade, vaporação e concentração. Se o tempo é reduzido, então o movimento é **rápido** trazendo estados de urgência, aceleração, explosão e destreza. O esforço pode ser súbito, quando existe a sensação de movimento instantâneo, ou sustentado, quando é de longa duração. No desenvolvimento humano é quando o bebê passa a operar sua intencionalidade a partir do tempo previsto que passa a ter uma finalidade, seja na hora de brincar, de se alimentar e de dormir.

Passamos agora a apresentar os principais movimentos do *break* que anotamos, tendo como ferramenta de análise os conceitos de Laban para a descrição desta dança, ampliados, identificando juntamente os esquemas da arquetipologia geral de Durand nos estados cinéticos de cada movimento. Trataremos da prática de passos *top rock*, de giros em quadripedia do *foot work* e dos principais *power moves* que nos foram apresentados pelos adolescentes como o *flair*, o **moinho de vento** e o **giro de cabeça**, movimentos principais que são base para outras derivações.

Top rock e foot work

O *top rock* é utilizado geralmente como entrada na roda de dança e compreende todo um conjunto de passos em posição vertical. Com o desenvolvimento da dança, o *B. boy* passa gradativamente ao agachamento realizando um sapateado em quadripedia, ou seja, com os joelhos e quadril flexionados variando as posições de frente e de costas para o chão. Esse último conjunto de movimentos é chamado de *foot work*, ou trabalho dos pés. Portanto, o dançarino entra na roda de racha executando o *top rock*, saltitando de pé em todas as direções, para em seguida descer ao chão onde realizará o sapateado em que os braços já começarão a conter o peso do corpo.

Fator peso

No *top rock*, o dançarino realiza seus passos com toques firmes dos pés no solo, saltitando e lançando seu corpo em breves suspensões ao ar. Os braços acompanham os movimentos das pernas e do quadril. Podemos dizer que estes movimentos vão se tornando cada vez mais **fortes** com a passagem às movimentações de solo, pois jogam com a gravidade despreendendo mais esforço para sustentar o peso do corpo. No *foot work*, o *B. boy* está em quadripedia e alterna constantemente sua posição de decúbito

dorsal ou ventral, realizando giros para a troca de posições. Nesta sequência, ele lança os pés para cima na direção do giro através de uma atitude ativa e de resistência à gravidade por meio de um esforço pesado.

Fator tempo

Estes movimentos são executados em um tempo **rápido** e através de um esforço sustentado. Lutando para se sustentar no ar, o *B. boy* procura realizar rápidas alterações de direção no tempo do movimento. Quando desce ao solo, a luta contra a gravidade é ainda mais intensa já que os braços fornecem sustentação aos movimentos dos pés através de rápidas trocas entre braços e pernas.

Fator espaço

No sapateado os movimentos são **flexíveis** e multifocados no qual se explora radicalmente o espaço ao redor do dançarino através de passos e chutes. Não existe uma linearidade dos movimentos, pois não se desenvolvem em linha reta e não são pré-determinados. Os braços ajudam a ampliar a cinesfera através de movimentos de talhar e socos firmes. A dança vai adquirindo um plano cada vez mais baixo até chegar ao *foot work*, onde braços e pernas “sapateiam” articulados conjuntamente em todas as direções.

Fator fluência

O fluxo dos movimentos, tanto no top rock quanto no foot work, são alternados, ou seja, podem ser **livres**, quando os sapateados são feitos obedecendo simplesmente às pulsões dançantes da música, ou **controlados**, quando o dançarino, preocupado mais com a sua performance na competição, imprime certas pausas rítmicas que servem como estímulo para a mudança de direção dos movimentos.

Análise

A abertura da performance se dá através de sapateados rápidos, saltitos e movimentos de talhar com os membros superiores. Antes de descer ao solo, o *B. boy* demarca sua cinesfera na roda de dança promovendo batidas firmes com a planta dos pés no chão, e realizando movimentos com os braços que Laban chamou de “talhar”, como se estivesse abrindo espaços.

Na tradição do candomblé também encontramos movimentos de talhar e passos fortes pressionando os pés no solo. A dança de Ogum, o orixá que abre os caminhos, é

executada desta maneira. Ogum é o deus guerreiro que detém conhecimentos necessários à fabricação de instrumentos de ferro para a agricultura e a guerra. Portanto, também é um metalúrgico. Sua dança é executada com movimentos rápidos na qual utiliza sua espada para talhar, guerreando e abrindo espaços na roda do candomblé. As batidas dos pés no solo, através de passos também rápidos, denotam um contato direto com a terra e com as forças da natureza. Tal mito heroico é desencadeado na roda após o despacho a exú, e é o primeiro orixá a se manifestar.

O caráter de “abrir espaços” também na dança *break* é identificado por Alves (2007). O *B. boy*, como pessoa que executa uma dança mítica, “abre espaços para a ocupação, legitimando novos territórios e conquistando novas áreas. [...] A impressão que se tem é que nada pode detê-lo na sua aventura de abrir espaços.” (ALVES, 2007, p.28).

Quando desce ao solo, com o *foot work*, o tema da proximidade com a terra adquire novos contornos, na qual, após uma série de movimentações verticais, a queda é dramatizada em descida, e as pernas já não têm primazia no sustento do peso do corpo. Se antes a dança contava a manifestação de um mito heroico, agora ela conta a passagem ao lugar de origem, a terra, e a vivência dos ciclos temporários do passado e do futuro, do para frente e para trás, eufemizando a presença do tempo que fulmina. Tal estrutura sintética das movimentações vai preparar o caminho para a inversão do eixo do corpo, que se apoiará em breve apenas nos braços e nas mãos.

Temos, na dança *break*, uma narrativa cinética não linear, que vai da estrutura heroica da verticalidade dos movimentos de talhar e de abrir espaços a estrutura sintética de inversão. Portanto, é uma narrativa que conta uma **involução**, ou busca do contato com a terra como lugar de origem, como retorno ao ventre quente da intimidade e do microcosmos. A esse respeito, Durand dirá com propriedade que:

[...] é por um movimento “involutivo” que começa toda a exploração dos segredos do devir, e Devoille, na sua segunda obra, estuda os sonhos da descida que são os sonhos de retorno e aclimação ou consentimento da condição temporal. Trata-se de “desaprender o medo”. É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão. [...] A descida arrisca-se, a todo o momento, a confundir-se e transformar-se em queda. Precisa continuamente se reforçar, como que para tranquilizar, com os símbolos da intimidade. (DURAND, 2002, p.200-201).

A emergência dos símbolos da intimidade recupera, como vimos, o tema do pedaço ou gueto como lugar quente onde se protege a vida em grupo contra as imposições exteriores. A dança dos adolescentes se dá neste contexto, ou seja, no seio da roda de dança e na vivência cotidiana do grupo de amigos no espaço. Não é de se estranhar que as oficinas de *break* observadas por nós na escola acontecessem no espaço destinado ao refeitório da escola. O lugar da alimentação é o lugar do banquete comunitário; é o seio materno que a todos alimenta. Assim, “[...] o regresso imaginário é sempre um ‘ingresso’ mais ou menos cenestésico e visceral. Quando o filho pródigo arrependido repassa o limiar paterno é para se banquetear.” (DURAND, 2002, p.201).

Flair e moinho de vento

Flair e Moinho de vento são movimentos circulares de pernas sobre o apoio dos braços e dos ombros, portanto, são movimentos similares da dança *break*. No *Flair*, os braços apoiados no chão sustentam uma movimentação circular sobre o eixo de apoio dos braços e das mãos. No Moinho de Vento ocorre a mesma movimentação, só que o apoio é intercalado entre o apoio dos braços na “queda de rim” e um meio rolamento lateral sobre os ombros.

Fator peso

Ação forte e **pesada** do quadril para manter as pernas no ar e evitar a queda. O tronco circunda o movimento do eixo do corpo concentrado nos braços e nos ombros e acompanha o esforço pesado do quadril. Aproveitando o impulso destas movimentações, muitas vezes o *B. boy* sobe invertidamente onde executará um congelamento ou *power move* num movimento de espiral de cabeça para baixo. No Moinho de Vento o apoio cai sobre os ombros e o movimento de sustentação se torna como um rolamento que aproveita o impulso das pernas.

Fator tempo

Duração **rápida** para garantir a transposição para outros movimentos, mantendo a característica cíclica das ações e manutenção da impulsão (resistência à gravidade). Devido a sua característica cíclica, o movimento pode ocorrer em série, realizando a transposição de um movimento horizontal para um vertical invertido na subida de quadril para o giro de cabeça ou congelamento.

Fator espaço

Flexível, buscando a ampliação do espaço pessoal (cinesfera) e mantendo as pernas distantes do plano baixo. A trajetória do corpo no ar ocorre em uma dimensão espacial de profundidade e largura. No Moinho de Vento o tronco é paralelo ao solo, embora costas, quadril e ventre não encostem no chão. Assim, o campo de apoio do corpo é ampliado e as pernas se mantêm distantes do nível espacial baixo através de um movimento semelhante a hélices.

Fator fluência

Controlado mantendo o equilíbrio entre o impulso das pernas e o apoio das mãos e ombros para evitar a queda. O fluir do movimento depende da transposição eficiente do peso corporal de um braço para o outro no *Flair*, e no rolamento sobre os ombros e mãos no Moinho de Vento.

Análise

O *Flair* e o Moinho de Vento realizam a mediação entre os movimentos em pé e os invertidos. A análise dos fatores mostra a força no sentido de resistir à queda (peso), a preparação para a inversão do eixo de equilíbrio do corpo, a ampliação das modulações cinéticas buscando estender o raio de ação (cinesfera) e a condução de uma movimentação centrífuga e circular. O caráter de ligação, o esforço extremo para lutar contra a queda, a possibilidade de o movimento circular inicial se desdobrar em espiral até atingir outros movimentos mais fortes e a confluência intensa de elementos ambivalentes (esquerdo, direito, cima, baixo, frente, atrás) nos sugere uma modulação cinética circunscrita em uma **estrutura sintética do imaginário**, que faz a ligação entre a estrutura heroica e a mística. A descida, que chega ao ápice na inversão do eixo de equilíbrio instaurado agora nos braços, nada mais é do que a inversão dos valores diurnos (separação, desmembramento, ostentação) para valorizar as imagens na segurança fechada e da intimidade.

O movimento de “queda de rim” também é encontrado na capoeira, através do qual o praticante realiza uma esquiva rolando por cima da cabeça, mas apoiado em um dos braços que está na altura do seu rim. Na capoeira, os movimentos de rolamento também evitam encostar costas, quadril e ventre no solo. “Era assim que conhecidos capoeiristas do passado entravam numa roda usando um terno de linho branco e, apesar da intensa movimentação em pé e rente ao chão, saíam imaculadamente limpos.”

(CAPOEIRA, 2001, p.124). Desta forma, a descida ao plano baixo, eufemizando o tema da queda original, recupera os sentidos do engolimento imaginário que, para Durand, tem a ver com o **complexo Jonas**⁵ no qual “o engolido não deteriora, muitas vezes mesmo valoriza ou sacraliza.” (DURAND, 2002, p.206). É este complexo que permitirá ao capoeirista e ao *B. boy* voltarem da descida à terra imaculados com suas vestes brancas, ou ovacionados pelos companheiros da roda de racha.

O giro de cabeça

O giro de cabeça é um *power move* onde o topo da cabeça sustenta todo o peso do corpo no apoio invertido, realizando um movimento de rotação. As mãos e pernas servem para dar impulso e equilíbrio sobre o eixo transversal. O giro invertido pode ser executado de várias maneiras, com o apoio nas mãos ou na cabeça. O giro de cabeça foi um dos *power moves* mais treinados pelos adolescentes no período em que estivemos observando-os na escola.

Trata-se de um dos movimentos mais difíceis de executar. Sua duração depende da destreza do *B. boy* em conseguir ter o impulso e o equilíbrio nas pernas e braços e a força para sustentar o peso que recai sobre os músculos do pescoço e dos ombros. Geralmente os dançarinos utilizavam lonas e uma proteção de tecido para a cabeça.

Fator peso

Todo o peso do corpo cai ativamente sobre o eixo de equilíbrio centralizado na cabeça. Para suportar esse peso, os músculos do pescoço, costas e ombros ficam bastante tencionados, num esforço isométrico de estabilização. Tal movimento é responsável por muitas lesões sofridas pelos adolescentes. A velocidade da rotação do movimento ameniza o peso e ajuda o dançarino a sustentar o movimento por mais tempo.

Fator tempo

A ação das pernas é determinante para tornar o movimento mais lento ou mais rápido. Se as pernas estão mais afastadas o movimento é mais lento. Se estão mais juntas o movimento aumenta. Assim, o tempo pode ser rápido ou lento de acordo com a

⁵ O complexo de Jonas consiste no esquema psicológico da atração pelo abismo “devorador” e a

ação das pernas. Se o *B. boy* consegue estabilizar o movimento de força com o equilíbrio das pernas e braços ele consegue prolongar o movimento realizando incontáveis piruetas sobre o eixo da cabeça. Quando o sustento do peso e da velocidade vacila, ele consegue aproveitar o impulso para retornar a um moinho de vento ou *freeze* (congelamento).

Fator espaço

Para se apoiar pela cabeça o movimento terá que ser necessariamente circular, caso contrário não mantém o equilíbrio de forma estática. A progressão na cinesfera depende da ação dos membros em planos invertidos. Para se manter na posição giratória, o *B. boy* alterna constantemente uma movimentação direta e flexível pois sempre está na eminência de perder o equilíbrio. Em busca da estabilidade no movimento, o *B. boy* pode flexibilizar a ação das pernas e braços para tentar ganhar impulso e mantê-lo de forma direta até a desaceleração completa.

Fator fluência

A fluência é livre se o *B. boy* consegue manter o equilíbrio na cabeça, pois abandona o controle do movimento que terminará apenas com a desaceleração do impulso. A pausa leva a queda ou a uma nova direção do esforço para a execução de outro movimento invertido.

Análise

A inversão é a capacidade de eufemizar e transformar símbolos negativos em positivos. O tema da queda é desdobrado em descida circular, pois neste tipo de dança vemos que os principais movimentos são executados em forma de espiral. No caso do giro de cabeça, temos a inversão completa do eixo de equilíbrio do corpo que começa nos pés, vai ao chão com pés, mãos e ombros e termina no apoio da cabeça. A dança *break*, portanto, conta o trajeto que vai das modulações heroicas às estruturas místicas através dos movimentos corporais. É uma trajetória da descida que leva consigo todos os perigos da possibilidade da queda.

No giro de cabeça, o dilema do *B. boy* é alcançar o equilíbrio para sustentar o movimento que a todo o momento corre o risco de cair. Neste movimento não se nega a queda, pois ela pode aparecer no fim do impulso. O que se busca é jogar com ela,

fazendo-a converter em outros movimentos através de uma fluência livre, na qual o giro é abandonado ao impulso que o corpo só controla inicialmente.

A queda é a grande epifania imaginária da angústia humana diante do tempo que devora. Bachelard dirá que é “o medo de cair um medo primitivo” (BACHELARD, 1990, p.91). Ela se constitui, segundo este autor, na experiência dolorosa fundamental e na componente dinâmica de qualquer representação do movimento e da temporalidade. Quando se eufemiza em descida, ela deixa de ter o aspecto terrífico e, de certo modo, até se sacraliza. A descida, simbolizada pela dança dos meninos, representa essa luta imaginária contra o medo original, e, quando retoma os símbolos da intimidade, recupera o sentido do **estar-junto** à toa ou dançando no abrigo quente e seguro do pátio ou do refeitório da escola, espaços primordiais para a circulação de sensibilidades.

No decorrer do trabalho de campo, os adolescentes mostraram variados movimentos do *break*. Optamos apenas em apresentar os movimentos que foram os mais praticados pelos adolescentes. Não é objetivo deste trabalho promover uma análise exaustiva dos movimentos do *break*, mas mostrar que a dança praticada pelos adolescentes contém elementos de um imaginário que emerge de símbolos cinéticos através do corpo que dança. Tal corpo é forjado a partir das imagens que a cultura dos adolescentes fazem dele e das técnicas que são extraídas deste mesmo corpo.

Considerações finais

O inventário dos movimentos da dança break nos conduz a um pensar gestual e rítmico para além da racionalização da educação do corpo. Em meio ao novo espírito científico (BACHELARD, 1978) que conduz a um novo espírito antropológico (DURAND, 2008) e pedagógico (DUBORGEL, 1992), Laban e seus colaboradores surgem com uma **nova filosofia do movimento**, tratando a dança como comunicação integral e multidimensional do ser, que possibilita a manifestação de estados interiores através dos movimentos do corpo. A **nova dança**, teorizada por Laban, ultrapassa a petrificação dos corpos através dos modelos de adestramento, tornando-se base de uma **antropologia do gesto**. Este modelo teórico, conjugado a uma antropologia do imaginário e do cotidiano, nos conduz a uma análise dos movimentos do corpo dançante, com seus variados símbolos cinéticos, e a uma etnografia do sensível, que busca olhar as vivências e os espaços compartilhados pelos adolescentes como dados

altamente significantes de seu universo cultural.

Como vimos, os rastros dos movimentos, através dos quais Laban constrói seu modelo de análise, contam a história de um mito. Se considerarmos os movimentos que analisamos de uma forma global e não fragmentada, percebemos que eles se organizam em torno de um princípio simbólico que escapa a primeira observação. Podemos falar em uma narrativa mítica através de movimentos que se circunscrevem no tempo e no espaço. O movimento, portanto, é compreendido como performance que só existe no decorrer do tempo, como constantes “evaporações”, e no espaço, como apropriação cinestésica do ambiente compartilhado.

DANCE AS EXPRESSION OF IMAGINARY

ABSTRACT: *This article summarizes the findings obtained in ethnographic research conducted in 2009, which led to the dissertation entitled The weaving of movement: dance, tribalism and imaginary in everyday life of a group of students at a public school in Araraquara city defended the Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, São Paulo. The objective of the survey was to collect clues to a method of movement analysis with reference to the Anthropology of the Imaginary Gilbert Durand and studies of efforts (effort shape) in Rudolf Laban. For this, we identified the main break dance moves practiced by a group of teens who attend school on weekends. The inventory movements in this dance led to a rhythmic and gestural thinking beyond the rationalization of bodily education.*

KEYWORDS: *Dance. Anthropology. Imaginary. Education. Body.*

REFERÊNCIAS

ALVES, F. S. A dança break: uma análise dos fatores componentes do esforço no duplo movimento de ver e sentir. **Motriz**, Rio Claro, v.13, n.1, p.24-32, jan./mar. 2007.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O novo espírito científico**. São Paulo: Abril, 1978. (Coleção Os Pensadores).

BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia**: Rito Nagô. São Paulo: Nacional, 1961.

CAPOEIRA, N. **Capoeira**: Manual do jogador. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DUBORGEL, B. **Imaginação e pedagogia**. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

DURAND, G. **Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico**. São Paulo: Triom, 2008.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

MAFFESOLI, M. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MAUSS, M. Técnicas corporais. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974. p.209-234.

RENGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.