
KRUMP: cultura material e corporal como tecnologia de poder

Aline S. Corrêa Maia Lima¹

RESUMO

O presente texto propõe a discussão de Cultura Material e corporal a partir do Krump, dança originada nos Estados Unidos, popularizada entre jovens negros e na qual despende-se grande energia em movimentos expressivos e dramáticos, muitas vezes remetentes a uma luta real. A reflexão a seguir - baseada em revisão bibliográfica, análise de material publicado na internet e em pesquisa etnográfica realizada em um festival de danças urbanas em uma favela do Rio de Janeiro – visa problematizar a corporeidade enquanto dispositivo primeiro dos indivíduos para propor representações e identidades, podendo se configurar como tecnologia de poder.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Representações. Cultura Material. Corpo. Krump.

INTRODUÇÃO

As repetidas flexões sobre o piso de cimento, o cuidado na checagem de adereços que adornam a cabeça, a performance exibida alinhada à pulsação da música que preenche o ambiente. Olhares ávidos acompanham os movimentos expressivos executados na elevação que delimita o palco. No centro, sujeitos majoritariamente negros e pardos se alternam, exalando força e uma aparente fúria nos minutos que têm os holofotes só para si. Socos e pontapés no ar são alternados com semblantes de dor, rodopios, saltos. Ao redor, outros indivíduos atentos à ação parecem atraídos a se posicionar sob a mesma luz. Urram a cada gesto, ameaçam adentrar o tablado, ovacionam ao fim de cada apresentação. Neste cenário onde acontece uma batalha de dança, despertam admiração as delimitações fronteiriças desencadeadas por aquele que se firma como protagonista de toda a ação: o corpo.

¹ Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - RJ. Jornalista mestre e graduada em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora - MG. Professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Estácio Juiz de Fora - MG. E-mail: ninemaia@hotmail.com.

Portador semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída, como escreve David Le Breton (2006), compreendemos o corpo como mediador das dinâmicas que tecem a trama da vida cotidiana, seja no dia-a-dia ordinário, seja em atuações que ocorrem no espaço público. Na cena alvo de nossa atenção, os corpos que se exibem exprimem sentimentos, indicam cerimoniais de interação, produzem aparência. O corpo é empregado para estabelecer contato, comunicação, tornando-se, assim, observatório profícuo para pensar cultura material e corporal como tecnologia de poder – intuito mesmo desta discussão.

Considerando que, como certifica Daniel Miller (2007, p.47), os “estudos de cultura material trabalham através da especificidade de objetos materiais para, em última instância, criar uma compreensão mais profunda da especificidade de uma humanidade inseparável de sua materialidade”, lançamo-nos neste texto a refletir sobre o próprio corpo como materialidade indispensável à humanidade. Pois, conforme pleiteia Le Breton (2006, p.7), “antes de qualquer coisa, a existência é corporal” e, completamos, por conseguinte, material.

Nas próximas páginas, expomos nosso exercício em compreender lógicas sociais e comunicacionais que envolvem a corporeidade à luz da cultura material. Argumentamos sobre como o corpo é parte da criação e manutenção de representações, por meio de sua materialidade e práticas que engendra. Para tal fim, baseamo-nos em referencial bibliográfico transversal. Como ilustração de nosso pensamento, utilizamos dados coletados em análise de material publicado em redes sociais na internet, entrevistas e em observação etnográfica no III Favela em Dança, festival de danças urbanas realizado de 17 a 20 de março de 2016, na Favela Cantagalo, no Rio de Janeiro. O evento, organizado por jovens moradores da mesma favela, contou com palestra, aulas, apresentações de grupos e as chamadas “batalhas”, competições individuais nas quais os participantes “duelam” dançando e são eliminados até que se tenha um único vencedor. Especificamente, traremos para esta reflexão nossas anotações sobre as batalhas de Krump, dança de rua surgida nos anos 2000 em Los Angeles, nos Estados Unidos, com adesão crescente no Brasil.

1. Corpo e cultura material: representações possíveis

Em linhas rasas, poderíamos abreviar que os estudos de Cultura Material investem esforços na análise e compreensão do lugar das “coisas” na vida social, nas práticas costumeiras dos sujeitos, nas relações estabelecidas entre os indivíduos em uma dada comunidade ou sociedade. A proposta central dos pesquisadores da materialidade neste contexto é discernir o papel dos objetos na construção simbólica de códigos, de representações sociais, de identidades.

Ao discutir a relação das pessoas com as coisas, Daniel Miller (1994) problematiza a questão da materialidade dos objetos, defendendo tratar-se de uma linha de investigação que se ocupará de pensar significados, transpondo a natureza unicamente física de peças, instrumentos, utensílios. O antropólogo desenvolverá ampla produção neste campo, criticando a banalização das coisas – deste modo muitas vezes deixadas à margem das investigações – e voltando sua concentração para a apropriação cultural dos objetos nas diferentes sociedades já que, na prática, afirma Miller (1994, p.406), os “artefatos podem relacionar-se mais com uma multiplicidade de significados e identidades, e as relações entre forma e significado podem ser complexas e ambíguas”.

Também refletindo sobre vínculos entre objetos e sujeitos, no artigo *When a book is not a book: objects as ‘players’ in identity and community formation*, Ailsa Craig (2011) analisa o papel de livretos de poesia como via de interação, criação e manutenção de identidades em uma comunidade de poetas, a ponto de tal artigo analisado – os livros que são distribuídos de graça – colaborarem para a manutenção da própria coletividade. A autora compreende que, por suas características e modos de circulação – e para além de suas qualidades físicas - , os objetos materiais são produtos e também produtores culturais.

Detendo-se na mochila do viajante, Neil Walsh e Hazel Tucker (2009) avaliam como os itens que vão na bolsa do mochileiro integram o processo de criação da identidade deste sujeito que se desloca por terrenos desconhecidos. Os autores assim levam os estudos de materialidade para o campo do Turismo, como reforçam a discussão do tema em perspectiva transdisciplinar. A partir de narrativa auto-etnográfica, Walsh e Tucker destacam o papel da mochila do viajante, concluindo

que tal objeto é reinventado junto com a pessoa que o carrega, assumindo função para além de transportar coisas, mas levar, sobretudo, significados.

É possível detectar por estes três breves exemplos de estudos de Cultura Material a marca que os caracteriza: o reconhecimento da existência de uma função social dos objetos para além da finalidade inicial para a qual foram criados. É nesta perspectiva que colocamos nesta discussão o corpo, traço mais visível dos sujeitos (LE BRETON, 2006, p.10), enquanto materialidade que transcende usos meramente anatômicos, biológicos, engendrado como meio para criar representações e identidades mais favoráveis. Se aos artefatos – livros, mochilas, roupas, amuletos, peças de decoração, etc. - é conferida a capacidade de produzir significados, de estabelecer-se como produto e produtor cultural e de reinventar o sujeito, por que não “compreender a corporeidade enquanto estrutura simbólica e, assim, destacar as representações, os imaginários, os desempenhos, os limites que aparecem como infinitamente variáveis conforme as sociedades”, como propõe Le Breton (2006, p.30)?

A corporeidade enquanto elemento tátil, o primeiro e mais natural instrumento do sujeito, também tem como missão fazer do mundo a extensão da experiência humana, transformando-o “em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (LE BRETON, 2006, p.8).

Em *A praxeological approach to subjectivation in a material world*, Jean Pierre Warnier (2001) afirma não vislumbrar uma análise da Cultura Material e corporal de forma independente uma da outra. Ele reúne linhas de investigação mantidas mais ou menos separadas até então, a fim de demonstrar como questões materiais atravessam o estudo do corpo e vice-versa. Em sua argumentação, Warnier resgata trabalhos sobre agência, o sujeito, impulsos inconscientes e sistemas de energia, a fim de considerar a motricidade nos estudos de materialidade; em outras palavras, para ponderar sobre os movimentos no exame da importância das coisas para a produção dos atores sociais. Mais adiante, também evocaremos algumas das perspectivas elencadas pelo pesquisador.

Porém, cabe antes relembrar, de volta a Le Breton (2006), o caráter socialmente modulável da expressão corporal, mesmo sendo esta vivida conforme a maneira particular de um sujeito, já que:

Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e a dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento. No interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social (LE BRETON, 2006, p.9).

Tal proposição já nos prepara para apresentar o Krump e seus dançarinos, a especificidade do corpo enquanto materialidade no palco da dança, as expressões corporais significantes aos olhos dos observadores do sujeito em performance. Mas há também outro elemento no tocante à possibilidade de construção do ator referenciada por Le Breton na citação apresentada: eis que tangenciamos a noção de representação social.

Para Serge Moscovici (2015), as representações sociais são um fenômeno e estão relacionadas a um modo particular de compreender o mundo e de se comunicar, um modo que cria tanto a realidade quanto o senso comum. Conforme Moscovici, as representações são formações coletivas, dinâmicas, compartilhadas pelos membros de um grupo ou sociedade e reforçadas pela tradição deste mesmo grupo ou sociedade. Por isso, emergem das interações humanas. Por seu caráter prescritivo, são impostas aos sujeitos com indescritível força, forjando realidades inquestionáveis.

Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem. (...) Sendo compartilhada por todos e reforçada pela tradição, ela constituiu uma realidade social *sui generis*. (...) Ao criar representações, nós somos como o artista, que se inclina diante da estátua que ele esculpiu e a adora como se fosse um deus (MOSCOVICI, 2015, p. 41)

Ora, sob esta perspectiva, tratar representação social pensando a corporeidade é também tratar a maneira cotidiana através da qual as pessoas se apresentam socialmente, conforme as circunstâncias, através do modo de se colocarem em suas práticas habituais, ordinárias ou mesmo festivas e até

performativas. Em um ambiente essencialmente para exibição – como o palco de uma batalha de dança - o corpo que se coloca ao olhar do espectador, que gesticula e se movimenta sob a apreciação atenta de seu grupo, de sua comunidade, de seus apoiadores e oponentes, está por produzir a si próprio. Pois, a aparência corporal responde a uma ação do ator relacionada com a construção de sua identidade. Envolve a maneira de se vestir, de se portar, de interagir.

Nas palavras de Le Breton,

a apresentação física de si parece valer socialmente pela apresentação moral. Um sistema implícito de classificação fundamenta uma espécie de código moral das aparências que exclui, na ação, qualquer inocência. (...). A ação da aparência coloca o ator sob o olhar apreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, conforme também a forma do corpo ou do rosto” (LE BRETON, 2006, p. 78).

Buscando a aparência dos *krumpers*² durante batalhas da dança que acompanhamos, notamos uma forma particular de se vestir – em geral com trajes pretos ou de tonalidades mais escuras – e de se portar – permanecendo os indivíduos a maior parte do tempo juntos, pelo menos em duplas. Acessórios como bonés para alguns e lenço para outros também compunham o adorno da cabeça no momento das apresentações. Nos intervalos, mochilas e bolsas eram companhias constantes, de onde observamos que eram tiradas as vestimentas a cada nova apresentação, produzindo, assim, a aparência para a investida sob os holofotes. À nossa compreensão, esta produção de aparência, arranjo corporal cuidadosamente elaborado para a submissão a outros olhares, evidencia o caráter material do corpo enquanto suporte, guarida de representações possíveis – neste caso, a serem construídas e manipuladas pelos atores que se apresentam. De volta a Moscovici, lembramos que representações são específicas de uma sociedade, de uma comunidade ou grupo que compartilha as significações atribuídas a situações, objetos, pessoas. O que este corpo masculino adornado representa sob as luzes que o focam? Para dar continuidade a esta reflexão, julgamos oportuno apresentar de forma mais detalhada o Krump.

² Termo utilizado entre os adeptos do Krump para identificar um dançarino do estilo.

2. A corporeidade extravasada

Era o último dia do Festival. Estava perceptível o cansaço em algumas faces – principalmente nas dos membros da organização -, mas notei³ que havia rostos novos, pessoas com as quais ainda não havia cruzado nos dias anteriores do evento. O domingo, segundo os organizadores, guardava a programação mais esperada: as batalhas, o que justificava tamanha movimentação logo cedo, uma vez que a pré-seleção começaria às 10 horas da manhã. Aos poucos, foi sendo possível identificar os competidores do Break, do Hip Hop e do Passinho. A permanência dos dançarinos em grupos e a presença de determinadas peças do vestuário auxiliavam na minha tarefa de identificação – certamente, amparada também pelas representações já disponíveis sobre estes grupos no meu imaginário.

Em meio a jovens entusiasmados, conversando, rindo, ensaiando passos, eu buscava ticar em minha lista mental todos os atores das batalhas que logo estreariam o palco. “Afinal, quem são os dançarinos de Krump? Do que se trata esta dança?”, questionava a mim mesma. As apresentações foram iniciadas e me atentei a acompanhar os competidores de Break. Mais de uma hora depois, chegou a vez do Krump. O jurado Snobrock foi convidado a ocupar sua cadeira de avaliador e, na sequência, a música começou: forte, com muitos graves, pungente. Confesso: assustei-me com a primeira performance. Seguindo a melodia que ecoava pelo Brizolão⁴, os movimentos do dançarino eram dramáticos. O rosto parecia expressar dor. Pernas e pés batiam forte no tablado. Mãos fechadas golpeavam o ar, como que mirassem um inimigo próximo. Em determinadas sequências de gestos, outros *krumpers*, que observavam enquanto aguardavam sua vez, urravam, aparentemente manifestando aprovação à técnica executada, como quem aplaude o jogador de basquete que acaba de marcar uma cesta de três pontos. Dois minutos se passaram e, admito, fiquei sem entender o que havia acontecido. Observei o jurado e vi sua cabeça sinalizar positivamente para o que tinha acabado de assistir.

³ A redação na 1ª pessoa do singular justifica-se pelo fato de, a partir deste trecho, utilizar anotações da observação em campo.

⁴ Edifício João Goulart, conhecido como Brizolão (por ter sido construído no governo de Leonel Brizola, como parte de um projeto que visava oferecer ensino público em tempo integral a estudantes da rede estadual), localizado na Favela Cantagalo, Zona Sul do Rio de Janeiro. No prédio, atualmente, são realizadas atividades sociais, como as do Projeto Criança Esperança, da Rede Globo.

Os candidatos foram se apresentando em ordem de inscrição, naquele momento sozinhos, já que ainda era a pré-seleção para os duelos que aconteceriam mais tarde. A teatralização se repetia no palco. A dança sôfrega invocativa de uma luta solitária. Gestos expressivos, feições ora amarguradas, ora provocativas. Corpos se contorcendo, arrastando, deslizando. Camisas e calças roçavam no tablado enquanto bonés – para quem os usava – integravam a encenação arremessados para o alto e recuperados em um movimento ligeiro (FIG. 1 e 2). As manifestações de apoio extra tablado também eram reiteradas, como se competidores entre si também fossem torcedores uns dos outros.



FIGURAS 1 e 2 - Dançarinos durante a pré-seleção para a Batalha de Krump - III Festival Favela em Dança, Rio de Janeiro
Fotos: Aline Maia | Março – 2016

Findada a seleção, MR⁵, 22 anos, um dos cinco organizadores do Festival, veio conversar comigo. Devia estar estampada em minha face a dúvida sobre o que acabara de presenciar. Ele logo esclareceu: O Krump surgiu nos Estados Unidos, entre jovens negros que traduziram sentimentos em movimentos corporais. Informação ratificada por DB, 29 anos, *krumper* vencedor dos duelos e que, tempos depois, contactei via redes sociais na internet: “É uma dança muito expressiva, enérgica (...) É sobre você, o que você sente, como você quer se expressar”. DB também afirmou conhecer e ter feito aulas com um dos criadores do estilo, Tight Eyez, explicando o motivo do Krump ser caracterizado por gestos eloquentes e remeter a simulações de uma luta:

⁵ Os entrevistados serão identificados apenas por iniciais.

Sou o único aluno dele aqui na América do Sul e então posso te confirmar: o Krump é uma dança criada para batalha (...). É a evolução de uma dança chamada Clown (...). Tem influência primeiramente do balé clássico e, com o passar do tempo, foi tendo influência de outras danças urbanas. O Krump hoje em dia se tornou uma das danças mais fortes que a gente tem em questão de batalha, em questão de visualização, até porque muitas das competições giram em torno de batalhas, né?! Como ela é uma dança criada “pra” batalha, é uma dança que vem se tornando muito popular nos eventos. (DB, 2016)

Nas batalhas, “pontua” quem dança de forma cadenciada, harmônica à música, explicou MR, que também contou ter sido dançarino de Krump durante alguns anos. A inserção deste estilo entre os duelos do Favela em Dança devia-se ao apreço dele, especificamente, pela modalidade. MR ainda revelou que cada grupo de dançarinos é reconhecido como uma família, onde parte do nome – do apelido - do mais experiente, daquele que ensina aos demais, é dada aos outros membros, como forma de identificação do laço com o mestre. Mais tarde, procurando sobre Krump na internet, encontrei na Wikipédia uma definição que me pareceu apropriada para o que testemunhei no palco do festival: “*If movement were words, this would be a poetry slam. As the energy rises, other dancers explode into the center in response*”⁶.

Quando começaram as batalhas, efetivamente, a noite já havia caído. Oito candidatos foram selecionados para os confrontos que terminariam apenas quando um fosse aclamado vitorioso. Ao longo do dia e das performances, os *krumpers* trocavam de roupa: camisetas de malha, calças, tênis e bonés estavam entre os objetos portados em mochilas e pequenas bolsas de viagem. Chamou-me a atenção um grupo que carregava malas, relativamente grandes. Depois, MR me contou que eram dançarinos de São Paulo, presentes na Favela Cantagalo exclusivamente para o Festival⁷. Todos os competidores eram do sexo masculino. Meninas não dançaram Krump, ao menos naquele evento (apesar de MR garantir que mulheres também

⁶ Tradução livre: *Se os movimentos fossem palavras, seria um confronto de poesia. Conforme a energia cresce, outros dançarinos explodem no centro em resposta.*

⁷ Na entrevista com DB, procuramos obter a percepção do dançarino sobre o Krump no Brasil, já que ele afirmou também organizar eventos da dança e participar de tantos outros como jurado. DB apontou para São Paulo como o lugar de efervescência do estilo no país. Segundo ele, no Rio de Janeiro, o movimento é fraco, não pela quantidade de adeptos, mas pela qualidade dos dançarinos. “As pessoas aqui no Rio ainda são muito fracas na mentalidade de fazer aulas, de fazer workshop”, argumentou. DB completou: “O cenário no Brasil agora está ficando muito forte, mas em São Paulo ainda é onde nós temos uma gama maior de *krumpers*. Quando fazemos eventos, a maioria sempre é de São Paulo. Não importa o local, pode ser em Minas, no Rio, no Sul, em qualquer lugar. Sempre a quantidade maior de pessoas é de São Paulo. E então eu acho que hoje em dia a força do Krump no Brasil está em São Paulo”.

integram algumas famílias). Todos também eram pretos ou pardos. Saíam do tablado empoeirados pelo contato com o piso e suados pelo empreendimento físico. Voltavam caprichosamente limpos, como se tivessem acabado de chegar ao evento.

As batalhas à noite ganharam contorno especial: fochos de luzes coloridas envolviam o ambiente dos confrontos corporais. O público era mais numeroso. Nesta atmosfera, a corporeidade extravasada em dramaticidade é tornada instrumento de visibilidade. Matéria legítima, primeira, da qual o sujeito se empodera para se re-apresentar: “O corpo, lugar de contato privilegiado com o mundo, está sob a luz dos holofotes” (LE BRETON, 2006, p.10).

3. O empoderamento do corpo

Jean Pierre Warnier (2001), como citamos anteriormente, elenca pesquisas e pesquisadores que tocam a questão do corpo e da cultura material. P. Parlebas (1999 apud WARNIER, 2001) é um dos estudiosos evocados por sua reflexão sobre hábitos motores aprendidos e utilizados em determinadas materialidades. No contexto de um jogo de basquete, por exemplo, explica Warnier sobre a teoria de Parlebas, haverá certa quantidade de comunicação verbal entre os jogadores mas, também, não-verbal. Estará presente sobretudo uma carga de comunicação sensório-motor, essencial para a situação. Este tipo de comunicação é aprendida com o tempo e colocada em ação quando o jogador percebe o ambiente e a necessidade de tal fim.

O mesmo notamos ao acompanhar as batalhas de Krump. Fora do tablado, os competidores conversavam entre si, trocavam passos, interagem como amigos. No momento dos duelos, ou seja, em um dado contexto de enfrentamento, eles se transformavam. As vozes eram silenciadas para deixar unicamente o corpo falar, potencializado por gestos inflamados e semblantes que instigavam a provocação. Cada indivíduo tinha dois minutos para a apresentação. Cento e vinte segundos para mostrar sua técnica e também incitar o oponente, desafiando-o a fazer melhor, a arrancar mais gritos e aplausos da plateia. Provocação feita “na cara do cara”, como diria a linguagem popular. Essência mesmo da dança que foi criada para confrontar, como explicou DB. A sedução ao combate emana de cada movimento realizado no palco. O Krump é encenação. É representação, auto-representação e,

por conseguinte, comunicação. Pois, representações configuram uma prática, um processo social de comunicação. E quem comunica, neste processo, é a corporeidade, manifestando o sujeito e exprimindo aos outros e à interação dos outros – pois há, no cerne dos duelos, a sujeição ao olhar do oponente e dos avaliadores (jurado e plateia). Uma dança, escreve Euler David de Siqueira (2013, p.20), “como espaço de produção de bens simbólicos, promove o encontro de seus apreciadores – detentores de princípios de apreciação e julgamento da realidade – com a produção do bem”, sendo o corpo o dispositivo central desta dinâmica.

Os rostos, praticamente transfigurados durante a manifestação do Krump, reforçam a ideia de que o ser inteiro se encontra nesta parte do corpo, como escreve Le Breton (2006). Explicitando ora tensões de dor, ora de súplica, ora de uma aparente fúria, as feições dos dançarinos nas performances ratificam o rosto como o lugar mais solidário do Eu: “O comprometimento pessoal é tão maior quando um ou outro é atingido. Numerosas são as tradições nas quais o rosto é associado a uma revelação da alma. O corpo encontraria aí o caminho de sua espiritualidade, suas cartas de nobreza” (LE BRETON, 2006, p.71).

Valendo-nos das palavras de Le Breton, concordamos que, estendendo-se às demais partes do corpo,

os sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros. Eles inscrevem-se no rosto, no corpo, nos gestos, nas posturas, etc. O amor, a amizade, o sofrimento, a humilhação, a alegria, a raiva, etc., não são realidade em si, indiferentemente transponíveis de um grupo social a outro. As condições de seu surgimento e as maneiras como são simbolizados aos outros implica uma mediação significativa. (LE BRETON, 2006, p.52)

Com isto queremos afirmar que vislumbramos no Krump uma dança que comunica – via corporeidade – um sujeito e suas vivências. Certamente, não é aleatória a opção por uma técnica corporal marcada por movimentos profundamente intensos, dotados de grande carga emocional e com vieses de confrontos reais. Arremedar uma luta real torna-se muito representativo quando temos no centro desta figuração homens majoritariamente negros, relativamente jovens e, considerável parte, moradora de bairros populares. Afinal, relatórios de ONGs e

instituições governamentais recorrentemente apontam tal perfil citado como aquele que mais se envolve em situações de violência⁸.

Observar as performances corporais do Krump e o significado empreendido por esta dança remete-nos também à ideia de simbolização proposta por S. Tisseron (1996, 1997, 1999 apud WARNIER, 2001). Sobre o conceito deste pesquisador, Jean Pierre Warnier explica tratar-se do processo pelo qual um sujeito apresenta em seu envelope psíquico suas experiências do mundo exterior. A simbolização pode ser ativada por mecanismos que envolverão três meios: 1) a imagem, 2) a linguagem e o 3) sistema sensório-motor-afetivo, sendo este último o mais eficiente em alcançar profundamente o sujeito, segundo o autor. Para ilustrar este terceiro recurso, é relatado o exemplo de uma mulher, acompanhada pelas filhas, que segue pela calçada até tropeçar em um obstáculo. Ao fato ocorrido, a mulher esbraveja, vocifera contra aquilo que interrompeu sua caminhada e, por fim, segue em frente, já liberta dos sentimentos negativos provocados pelo incidente. As filhas observam a cena e repetem os mesmos gestos da mulher após o tropeço – mesmo não tendo tropeçado.

O que ocorreu à mulher e suas descendentes é compreendido por Tisseron como a domesticação de um evento a fim de torná-lo aceitável, a reformulação de dada situação a fim de privar o potencial catastrófico iminente. Considerando os aspectos essenciais envolvidos neste processo - percepção, emoção e motricidade -, este tipo de simbologia pode ser considerado como sensório-motor-afetivo. Domar experiências e sentimentos e ressignificá-los via corporeidade é intenção manifesta do Krump. Os dançarinos reproduzem o embate contra outros corpos, intimando-os a batalhar. Domesticam, sem consequências prejudiciais, a violência que poderia ser sofrida. Confessam a vulnerabilidade à realidade que os circundam e lançam-se à tarefa de docilizar sentimentos pela explosão física, técnica. Estetizam emoções convertendo-as em arte do corpo: É sensório, afetivo e motor.

Temos, como indica Le Breton (2006, p.86) ao elencar trabalhos que têm a corporeidade na modernidade como ponto central de investigação, “a transformação

⁸ Segundo o Atlas da Violência 2016, estudo desenvolvido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), o Brasil registrou 59.627 homicídios em 2014, o que significa uma alta de 21,9% em comparação com os números registrados em 2003. A pesquisa também revela que jovens negros e com baixa escolaridade são as principais vítimas. Disponível em: <http://www.ceert.org.br/noticias/violencia-seguranca/10924/mapa-da-violencia-2016-mostra-recorde-de-homicidios-no-brasil>. Acesso em 14 de julho de 2016.

do corpo numa espécie de íntimo companheiro de estrada do ator”. Além de instrumento de representação, comunicação e, agora, de simbolização, o corpo no contexto que analisamos torna-se, também, “parceiro daquele de quem se exige a melhor apresentação, as sensações mais originais, a boa resistência, a juventude eterna, a ostentação das marcas distintivas mais eficazes” (LE BRETON, 2006, p.86).

Os corpos que se enfrentavam no ringue da dança guardavam ainda outra particularidade: ostentavam músculos definidos, indicativos de força, resistência. Exibidos nas manobras exigidas pelo Krump, constituíam a técnica que transforma a corporeidade em si no melhor trunfo do sujeito, objeto de cuidado para ser admirado. Não obstante, alguns *krumpers* pareciam, propositadamente, projetar os contornos corporais para a mirada alheia. Diante da extensão do olhar de outros - o que resta na modernidade quando as relações sociais se tornam mais distantes e mais mediadas, como escreve Le Breton – estes indivíduos mantêm com o próprio corpo “uma relação de terna proteção, extremamente maternal, da qual retira um benefício ao mesmo tempo narcíseo e social, pois sabe que em certos meios, é a partir dele que são estabelecidos os julgamentos dos outros”- quiçá em uma batalha onde o objetivo é este mesmo: produzir aparência, manipular a apresentação, obter juízo e construir representação de si, concluímos.

Ao alcance das mãos, de certa forma, o indivíduo descobre através do corpo uma forma possível de transcendência pessoal e de contato. O corpo não é mais uma máquina inerte, mas um *alter ego* de onde emanam sensação e sedução. Ele se transforma no lugar geométrico da reconquista de si, um território a ser explorado na procura de sensações inéditas a serem capturadas (...). É encontrado o parceiro compreensivo e o cúmplice que faltava ao nosso lado (LE BRETON, 2006, p.86-87).

É pertinente assinalar, por fim, que a representação de si no Krump é também o ato de re-apresentação nos moldes citados por Moscovici (2015, p.56-57): “é um meio de transferir o que nos perturba, o que ameaça nosso universo, do exterior para o interior, do longínquo para o próximo”, e assim buscar identidades mais favoráveis em meio à crise de legitimidade que assombra a contemporaneidade. Uma afirmação de DB é significativa, neste sentido:

O Krump, na verdade, para mim, é um estilo de vida (...) O Krump trouxe muitas das coisas que eu não conseguia expressar dentro do Hip Hop e das outras *Street Dance*. Por isso que eu digo que o Krump para mim é um estilo de vida. Eu vivo o Krump o tempo inteiro. Eu danço outras coisas,

mas, para mim, hoje em dia, o Krump é a dança onde eu consigo colocar tudo, onde eu sou verdadeiro o tempo inteiro. (DB, 2016)

A menção à dança como estilo de vida e via de uma suposta autenticidade feita por DB evoca o postulado por Anthony Giddens (2002, p.79): “um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de autoidentidade”. DB assume que é pelo corpo que encontra os mecanismos de sua própria significação no mundo. Postagem feita por ele em uma rede social reforça nossa argumentação. Acompanhando uma foto onde aparece congelado no ar – imagem certamente capturada durante uma manobra em uma apresentação -, está a frase por ele escrita: “É no palco da vida onde fico livre para voar alto. Sem limites p viver.”

Dadas tais explanações, acreditamos ser coerente afirmar que o corpo do Krump é indicativo de empoderamento em duas vias: A primeira demarca um contorno físico, orgânico, do qual o sujeito – seu ente mais íntimo, familiar – toma ciência e decide empreendê-lo a favor de si, como materialidade legítima para a proposição de representações e identidades. O ator toma posse da sua corporeidade como ferramenta, instrumento. E enquanto se apodera do próprio corpo, também o empodera simbolicamente, conferindo à corporeidade a dinâmica particular de exercer um papel na construção de códigos, distinguindo o sujeito ao mesmo tempo em que estabelece vínculos interacionais. Estamos no terreno da cultura material e corporal como tecnologia de poder, inferimos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a corporeidade enquanto materialidade é reconhecer seu lugar no discurso social: a produção de sentidos, o estabelecimento de códigos, a emersão de uma tecnologia de poder uma vez que implica, sobretudo, ações simultâneas no campo de relações, de comunicação e de capacidades objetivas.

Tendo o corpo como instrumento lícito e sob a lente do Krump, concebemos duas percepções que não se pretendem únicas e inquestionáveis, mas que visam apontar caminhos possíveis para o rumo da discussão ativada neste texto:

-
- a) A primeira delas diz respeito ao corpo como lugar de distinção e, simultaneamente, da inclusão: enquanto executa sua performance no palco, o dançarino delimita por suas fronteiras físicas a sua posição enquanto sujeito, produto de uma dada sociedade, mas também produtor e proponente de códigos culturais. Concomitantemente, ao comunicar pela dança os extremos – corporais e simbólicos - de si, também promove sua inserção no grupo que o observa – a família do Krump, a comunidade. No seu processo de diferenciação – como dançarino portador de um biotipo preparado para pressões físicas, adornado para a exibição, ciente dos ritos provocativos para a apresentação – promove interação. O corpo que era separação transforma-se em conector a outros.
- b) A segunda percepção diz respeito à estrutura corpórea como o lugar da reconciliação no Krump. A teatralidade eloquente durante a dança libertaria o sujeito de sentimentos que poderiam amotinar contra o próprio indivíduo. Docilizados pela arte, os *krumpers* podem novamente se entender com o mundo, optar por seu estilo de vida, construir autenticidade, reconstruir suas identidades.

Por fim, reconhecemos que no corpus escolhido para a presente discussão há outros aspectos possíveis para exame à luz da cultura material, como questões de gênero – onde está o corpo feminino no Krump? –, consumo – a escolha de determinadas roupas e objetos para a performance – e até o debate sobre a dança como gosto e campo social – se a opção do pesquisador for pela tessitura de uma análise amparada nas ideias de Pierre Bourdieu, por exemplo.

Entretanto, acreditamos que, por hora, externamos os principais pontos enredados para a pontuação de lógicas sociais e comunicacionais que apontam o corpo como dispositivo significativo para a criação e manutenção de representações e identidade. Como explicitamos no início deste texto, concentramo-nos em práticas agendadas e na materialidade corporal como interface de tramas interacionais no discurso social.

**KRUMP: MATERIAL AND BODY CULTURE AS POWER TECHNOLOGY
ABSTRACT**

The present text proposes the discussion of Material and body Culture from the Krump, dance originated in the United States, popularized among black young and in which great energy is expended in expressive and dramatic movements, often sent to a real fight. The following reflection - based on a bibliographical review, an analysis of published material on the Internet and an ethnographic research conducted at a festival of urban dances in a favela in Rio de Janeiro - aims to problematize corporeity as the first device of individuals to propose representations and identities, it can be configured as power technology.

KEYWORDS: Communication. Representations. Material Culture. Body. Krump.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CRAIG, Alisa. When a book is not a book: objects as 'players' in identity and community formation. In: *Journal of Material Culture*, v.16, p. 47-63. 2011. Disponível em <http://mcu.sagepub.com/content/16/1/47.full.pdf>

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

MILLER, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. New York: Basil Blackwell Inc., 1987. (Introdução e Capítulo 10). Disponível em http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/miller_material_culture_and_mass_consumption.pdf.

_____. Artifacts and the meaning of things. In T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London: Routledge, p. 396-419. Disponível em <http://metafactory.ca/ant325/wp-content/uploads/2014/09/Miller2002.pdf>

_____. Consumo como Cultura Material. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: Investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SIQUEIRA, Euler David de. Dança e Gosto como campos sociais. In.: SIQUEIRA, Denise da C. Oliveira; SNIZEK, Andréa Bergallo. (orgs.). *Argumentos do Corpo: cultura, poética e política*. Viçosa, MG: Editora UFV, 2013. pp. 20-36.

WALSH, Neil; TUCKER, Hazel. Tourism 'things': The travelling performance of the backpack. In: *Tourist Studies* - December 2009 - vol. 9no. 3 223-239. Disponível em <http://tou.sagepub.com/content/9/3/223>

WARNIER, Jean Pierre. A praxeological approach to subjectivation in a material world. *Journal of Material Culture* - March 2001 - vol. 6 no. 15-24. Disponível em <http://mcu.sagepub.com/content/6/1/5>.