

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Centro de Humanidades – CH
Programa de pós-graduação em Sociologia - Mestrado**

**CONVIVALIDADE E PERFORMANCE NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DOS
JOVENS HIP HOPPERS DA FORÇA HIP HOP EM FORTALEZA.**

Tiago de Oliveira Fragoso

**Junho de 2011
Fortaleza – Ceará**

Tiago de Oliveira Fragoso

**CONVIVALIDADE E PERFORMANCE NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DOS
JOVENS HIP HOPPERS DA FORÇA HIP HOP EM FORTALEZA.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Sociologia.

**Fortaleza – CE
2011**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale (Orientador)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Leonardo Damasceno de Sá
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Gerson Augusto de Oliveira Junior
Universidade Estadual do Ceará - UECE

Fortaleza, 2011

AGRADECIMENTOS

Um trabalho acadêmico nunca é um esforço solitário. Várias pessoas e instituições contribuíram para a sua realização e a quem devo sinceros agradecimentos e isento de quaisquer responsabilidades pela obra aqui apresentada. Gostaria de agradecer à minha família e à minha noiva pelo apoio, carinho e compreensão dado ao longo destes dois anos. Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale, pelas preciosas orientações e indicações que possibilitaram que este trabalho fosse feito. Aos meus colegas e professores do programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC pelas estimulantes discussões no ambiente acadêmico. Agradeço aos membros da Força Hip Hop, Moesio, Ana, Marcos Aurélio e aos b.boys e b.girls que foram os sujeitos desta pesquisa, B.boys Daniel A.D.I, Nemo e Pipoca e B.girl Botelo. Por fim, gostaria de agradecer também à Fundação Cearense de Amparo à Pesquisa – Funcap, pelo financiamento deste trabalho.

*“O break não é só bolar no chão,
E sim transmitir informação.”*

(jovens dançarinos da Força Hip Hop)

RESUMO

Este trabalho constitui-se numa investigação acerca da experiência estético-social juvenil de dançarinos de *break*, grafiteiros e *rappers* pertencentes a uma das organizações representativas do movimento *hip hop* em Fortaleza, a Força Hip Hop, cuja sede se localiza na comunidade São Francisco na periferia urbana desta cidade. Buscou-se compreender a relação existente entre a expressividade dos elementos artísticos, com ênfase na dança *break*, e a constituição de uma intensa convivialidade estético-social juvenil. A partir da perspectiva da antropologia da performance/experiência de Victor Turner, das análises sobre a sociabilidade contemporânea de Mafesoli, dos estudos sobre juventude e *hip hop*, tratou-se de descrever e/ou compreender a constituição de uma estética do vivido no cotidiano destes jovens. Por meio da prática dos elementos artísticos e da vivência expressiva de estilo, os jovens da Força Hip Hop parecem criar uma intensa convivialidade, um modo de ser/estar junto, dinâmico, conflitivo, lúdico, ritualizado, performático que se apresenta nos momentos mais expressivos da prática coletiva da dança, da música e da pintura. Para a realização deste trabalho, foi feito um trabalho de campo etnográfico, com participação intensa no cotidiano desses sujeitos; e, também foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com roteiro pré-definido sobre a vivência estética, estilística e social de alguns destes jovens.

Palavras-chave: Experiência estético-social, juventude, movimento hip hop.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I - Caminhos da pesquisa: aprendizado e experiência entre os <i>b.boys</i>, <i>rappers</i> e grafiteiros da Força Hip hop.....	21
1.1 Caminhos da pesquisa: considerações metodológicas.....	21
1.2 Descrição da Força Hip Hop.....	26
1.3 Trajetória dos sujeitos da pesquisa.....	32
1.4 Primeiras experiências junto aos “ <i>b.boys</i> da Força”.....	35
CAPÍTULO II – <i>Hip Hop</i> e periferia: desterritorializando o espaço urbano.....	50
2.1 Origens das expressões artísticas do <i>hip hop</i>	50
2.2 Hip Hop: brincadeira, lazer e política.....	58
2.3 O Hip Hop na cidade: o estilo e a voz da periferia no espaço urbano.....	60
CAPÍTULO III – Ritualidade e performance na experiência estético-política dos membros da Força Hip Hop.....	69
3.1 A batalha das <i>b.girls</i>	69
3.2 A experiência e suas expressões: a performance das dançarinas.....	79
3.3 Convivialidade e experiência estética.....	83
CAPÍTULO IV – Tornando-se <i>hip hopper</i>: a construção do estilo próprio.....	91
4.1 Os treinos de <i>break</i> : aprender e ser com o outro.....	91
4.2 A linguagem dos treinos: como aprender fazendo.....	96
4.3 Workshop: vamos ver um vídeo?.....	105
4.4 Rap e grafite: ensaios e oficinas.....	109
4.5 Construção do estilo próprio.....	111

CAPÍTULO V – As expressões estéticas do <i>hip hop</i> e seus sentidos.....	122
5.1 Rodas e rachas de <i>break</i> no Dragão do Mar.....	122
5.2 Ser um <i>b.boy</i> : significados da dança.....	129
5.3 Ganhar “nome”, ser reconhecido.....	133
5.4 “O <i>break</i> não é só bolar no chão”.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
BIBLIOGRAFIA.....	153
ANEXO I – GLOSSÁRIO.....	162
ANEXO II – ROTEIROS DE ENTREVISTA.....	164

Introdução

O objetivo principal desta pesquisa é entender como se dá a relação existente entre a expressão dos elementos artísticos do *hip hop* e a criação de uma intensa *convivialidade estético-grupal* por parte dos jovens praticantes desse estilo cultural.

Os sujeitos de minha pesquisa foram os membros do movimento *hip hop* na cidade de Fortaleza, representados por uma de suas organizações locais, a Força Hip Hop, situada à rua Baixa do Milagre, s/n, na comunidade do Conjunto São Francisco¹.

A Força Hip Hop, formada recentemente (de uns dois anos para cá), mas que já possuía certa tradição no *hip hop* fortalezense, é um grupo dissidente que teve uma saída “forçada” do MH2O², no final da década de noventa. Portanto, a fundação da organização e da “marca”, como eles dizem, é bastante recente, mas as práticas do *hip hop* no bairro Conjunto São Francisco já são executadas há cerca de vinte anos.

Na sede da Força Hip Hop, no Conjunto São Francisco, observa-se a prática diária e intensa do *rap*, *break* e grafite com ênfase maior na dança *break*. Em virtude disso, apesar deste estudo não ser apenas sobre o elemento dança do *hip hop*, a maior parte dos dados serão sobre o *break*, até porque todos os sujeitos desta pesquisa são dançarinos, embora praticantes de outros elementos em menor intensidade.

O grupo é, em sua maior parte, formado por jovens e adolescentes entre 12 e 20 anos, aprendizes dos elementos artísticos do *hip hop*. A maior parte do tempo em

¹ O *hip hop* é um estilo cultural juvenil norte-americano que chegou ao Brasil em meados da década de oitenta e foi apropriado em sua maior parte pela juventude moradora das periferias urbanas das grandes capitais brasileiras. É formado basicamente por três elementos artísticos: a dança *break*, a música *rap* e a pintura grafite. O movimento *hip hop* é a denominação de um movimento social juvenil que se utiliza do estilo *hip hop* para engajar uma parte da juventude na luta por direitos sociais. A Força Hip Hop é uma das muitas organizações representativas do movimento *hip hop* na cidade de Fortaleza. Isso será explicado mais detidamente no capítulo II.

² Movimento Hip Hop Organizado. O MH2O é a mais antiga organização de *hip hoppers* de Fortaleza, surgida em meados da década de 80 através da junção entre grupos de dançarinos de *break* e jovens *rappers* atuantes no movimento estudantil no bairro do Conjunto Ceará. De meados da década de 90 para cá, essa organização se partiu em diversos grupos, enquanto outros emergiram, o que ocasionou uma quebra de hegemonia da marca no *hip hop* fortalezense.

que se encontram na sede da Força Hip Hop é dedicado ao aprendizado e à prática intensa, principalmente, da dança *break*. Eles criam um cotidiano intenso de trocas e conflitos, amizades e rivalidades, brincadeiras, espetáculos, encontros e desencontros. Foi desse cotidiano deles que participei intensamente, ao realizar meu trabalho de campo, cujo resultado apresento aqui.

É necessário dizer que, junto com estes jovens, também me tornei um aprendiz de *break*, um “b.boy novo”. Essa experiência como aprendiz facilitou-me a interação com os jovens e abriu algumas portas para esse trabalho, além de ter sido também uma experiência gratificante para o meu corpo e estado de espírito, porque dançar *break* realmente proporciona não apenas um aprimoramento do corpo, mas o prazer de conviver com os outros.

Compreendo que, para os jovens *hip hoppers* da Força Hip Hop, a *experiência estética* do *hip hop* expressa, por meio da *performance* dos elementos artísticos do estilo, a sensação de estar-junto, a consciência de fazer parte, de ser alguém relacionado a um outro, de ganhar reconhecimento e visibilidade social justamente pelo fato de participar, de ser um grupo.

A palavra *experiência* tem muitos significados. Na sua acepção mais usual, significa o acúmulo de saber-prático ao longo da vida, um saber que é antes de tudo individual, radicado no passado, na memória e nas lembranças. Seria então uma experiência passiva, literalmente um conjunto de informações radicadas no passado que servem como referências estáticas diante situações novas.

O conceito de experiência que tomo aqui é bem mais amplo e segue basicamente as orientações da antropologia da experiência/performance de Victor Turner (1986; 1988). O sentido de experiência, neste trabalho, refere-se à experiência ativa e radicada na vivência coletiva. Essa experiência possuiria uma “estrutura”, seria uma experiência estruturada, ou uma estrutura de experiência, e poderia ser apreendida pelo intérprete somente por meio de suas manifestações, de suas cristalizações, quer dizer, suas *expressões*. Para toda “estrutura de experiência” haveria uma *expressão* ou *expressões* que possibilitariam ao sujeito exercer a sua criatividade simbólica. A experiência social coletiva plasma “expressões”, as quais são as cristalizações simbólicas da criatividade do que Turner (1986) chama de “experiência estruturada”.

A relação entre “uma experiência” e suas expressões possibilita uma aproximação estreita entre antropologia e estética, na medida em que focaliza um paralelo possível entre os gêneros sociais de ação simbólica (ritual, danças, jogos, festas, etc) e os processos de criação e execução das expressões artísticas.

Na hipótese assumida neste trabalho, pensa-se que os jovens *hip hoppers*³ da Força Hip Hop, por meio da performance do *break*, do grafite, do *rap*, expressam artisticamente ou esteticamente um desejo social de estar-junto, de participar de um grupo, de ser alguém a partir do espelho de outrem⁴. Através das expressões dos elementos artísticos, *break*, *rap* e grafite, dos treinos e do aprendizado dos elementos artísticos do *hip hop*, passando pelas brincadeiras, formas de ganhar reconhecimento grupal e também competições e eventos entre eles, pode-se interpretar, manifestada em tais formas, uma criatividade simbólica que sempre parece remeter a esse liame com o outro, um jogo de espelhos entre ver e ser visto pelo outro, de estar/atritar com o outro que aparece de maneira mais demarcada.

Essa necessidade de estar-junto, manifestada nas performatividades dos jovens com os quais convivi, mescla-se também com o *estetismo social* impregnado na cultura contemporânea. Para Mafesoli (2005), a relação social no âmbito desses grupos é “estética”, no sentido de que é emocional, prazerosa, dionisíaca, também espetacular e expressiva.

Nesse sentido, deve-se esclarecer qual o sentido das categorias de arte e estética tomadas neste trabalho. A arte é tomada aqui como comunicação, não podendo dissociar uma dimensão da outra, no sentido de que toda e qualquer forma ou objeto artístico, além de almejar um efeito estético, possui uma mensagem, expressa significados entre um emissor e receptor, e, dessa forma, faz parte do tecido social, das interações sociais comunicativas, conforme Calabrese (1987).

³ Uso aqui as palavras “*hip Hopper*” ou “*hip hoppers*” referindo-se aos praticantes de qualquer uma das manifestações artísticas do *hip hop*, seja a dança *break*, a pintura grafite ou a música *rap*. Existem na verdade nomes específicos para cada uma delas, *b.boy/b.girl* para os dançarinos, *rappers* para os músicos e *grafiters* ou *grafiteiros* para os praticantes do grafite.

⁴ Como será notado mais a frente, este trabalho concentra-se principalmente na interpretação da vivência social dos dançarinos de *break*. Isso se deve ao fato de que os sujeitos desta pesquisa são todos *b.boys*, apesar de que pratiquem outros elementos artísticos tais como o *rap* e o grafite, a maior parte do tempo eles dedicam à dança.

A estética não seria aqui designada como a ciência do belo e das belas artes, mas encarada como uma estética do vivido, do cotidiano, encarnada cada vez mais nas práticas sociais e simbólicas dos indivíduos.

As práticas culturais contemporâneas estariam cada vez marcadas pelo “estetismo” (BEZERRA, 1999), enquanto busca pela estilização, manifestadas na profusão das marcas de roupas, sapatos, carros (etc), dos gostos exóticos, de produtos diferenciados, os quais são veículos simbólicos de reconhecimento e visibilidade social. A estética é então encarada aqui como efeito de fruição, de afetividade nas relações sociais, práticas culturais e de consumo.

Penso que a experiência dos jovens *hip hoppers* da Força Hip Hop pode ser interpretada por meio da atenta observação de suas *performances estéticas*, as quais realizam uma mediação simbólica para a criação de uma experiência coletiva localizada, cotidiana, minoritária, mas produtora de um *estetismo* social capaz de impulsionar uma agregação, uma efervecência grupal, uma *communitas*, no sentido descrito por Turner (1988)⁵.

As performances modernas são diferentes pelo seu caráter lúdico, expressivo, espetacular, cuja finalidade principal seria o entretenimento e o gozo. Na performance, há uma diferença entre atores (*performers*) e público. O objetivo não é propriamente re-integrar o grupo como nos rituais-drama estudados por Turner⁶, mas criar um efeito estético-expressivo.

Outra característica da performance é o seu caráter “*liminóide*”. Esse foi um neologismo criado por Turner (1982) – derivado da palavra liminar - para compreender a natureza diferenciada da liminaridade nas sociedades modernas⁷. Os dois conceitos evocam a margem social-estrutural. No entanto, enquanto a liminaridade era uma característica global por que passavam alguns grupos sociais

⁵ Para Turner (1988), a palavra *communitas* designaria um fazer ritualizado, uma ação expressiva e simbólica realizada por um grupo com intenções estéticas, lúdicas e/ou espetaculares, em momentos de interregno da estrutura social, liminar, marcado por uma intensa efervecência grupal, a qual possibilitaria maior agregação social.

⁶ A noção de *communitas* foi criada inicialmente por Turner dentro da perspectiva de análise dos dramas sociais. Com a antropologia da performance/experiência, o foco de interesse passa a ser compreender até que ponto as performances culturais modernas podem impulsionar a efervecência grupal observadas nas sociedades não-industriais e que mudanças de sentido ocorrem.

⁷ “Liminar” e “liminaridade” foram palavras criadas no contexto de análise dos rituais para caracterizar momentos num ritual específico em que as posições sociais de indivíduos ou grupos estariam em “suspensão”, fora do seu lugar devido, sem uma classificação ou status social definido, como por exemplos os noivos antes do casamento, não mais solteiros e ainda não casados, logo numa posição intermédia, “liminar”.

ou indivíduos no interior da sociedade, o liminóide é um efeito fragmentado da liminaridade, efetivamente uma passagem, um momento marcado pelo espetacular, lúdico ou estético, algo que geralmente ocorre em espetáculos artísticos, musicais, teatrais, esportivos. A performance liminóide não se refere à uma estrutura social global, mas a uma série de práticas e expressões simbólicas localizadas e situadas em domínios pouco institucionalizados, espontâneos, da vida social moderna.

A performance dos jovens da Força Hip Hop é liminóide, porque ela não produz uma alteração radical, mesmo que momentânea na estrutura social. Ela ocorre nos interstícios da vida social moderna, nos momentos de lazer, nas trocas sociais lúdicas, brincadeiras e encontros, nos jogos, nos espetáculos. O objetivo é então compreender o modo pelo qual os jovens *hip hoppers* da Força Hip Hop teatralizam o seu cotidiano vivido e constroem uma intensa convivialidade por meio de suas atividades expressivas.

Mas uma série de práticas expressivas localizadas, espetáculos e jogos, com intenção lúdica ou estética possibilitariam a criação da *communitas*? É essa a pergunta que almejo responder aqui. Assumo então que é o desejo de uma convivialidade intensa mediada pela performance de caráter liminóide que permite compreender a experiência dos *hip hoppers*.

As razões disso podem ser entendidas a partir de dois pontos: o primeiro diz respeito ao que já foi estudado acerca do movimento ou estilo *hip hop* no Brasil; o segundo diz respeito, especificamente, à própria condição juvenil na nossa sociedade.

Sobre o *hip hop*, os estudos, em certa medida, se preocupam com três ou quatro aspectos principais. O *hip hop* é visto como um espaço alternativo de socialização juvenil e, dessa forma, constitui-se também num espaço de construção de cidadania da juventude pobre e negra das periferias urbanas. (LIMA, 2006), (HERSCHMAN, 1997, 2005).

Ele também é visto como uma cultura específica, produzida por jovens pobres dos espaços urbanos segregados, que lhes possibilita uma auto-valorização, por meio da criação de uma política de identidade, baseada tanto na percepção de sua ligação com a periferia, como também na inversão do estigma social de que estes

jovens são portadores. (ANDRADE 2007) (ROCHA; DOMENICH E CASSEANO, 2001); (SOARES DA SILVA, 2006).

Junto a isso, o *hip hop* também pode ser investigado, como o fizeram Diógenes (2008) e Filho (2004) como uma forma de uma determinada parte da juventude deslocar-se no espaço público e apropriá-lo para fins outros que não estavam previstos, recriando e re-significando os espaços da cidade, criando alternativas de lazer e arte, tornando-se atores visíveis no tecido urbano.

Outras possibilidades enfatizam o caráter global do *hip hop*, como um conjunto de estilos e produtos culturais híbridos, circulados pelo globo através dos meios de comunicação de massa, o qual foi re-apropriado pelas juventudes periféricas das cidades e capitais brasileiras como movimento social, politizado e crítico das injustiças sociais. (DAMASCENO, 1996); (BEZERRA, 1999).

As abordagens são variadas, mas todas, em certa medida, enfatizam aspectos comuns, tais como a hibridez⁸ do estilo cultural *hip hop*, surgido nos guetos negros afro-jamaicanos e latinos das metrópoles dos Estados Unidos, depois espalhado e re-apropriado em diferentes lugares do planeta; a vinculação social e simbólica com as juventudes das periferias urbanas; e, por fim, as possibilidades alternativas de socialização e construção de cidadania juvenil a partir da prática dos elementos artísticos do estilo e da organização de grupos representativos.

Assumo, desde já, a pertinência de todas essas abordagens possíveis e também de muitas outras não citadas aqui. No entanto, talvez haja um aspecto interessante acerca do *hip hop*, mas não apenas deste, que mereça atenção. A pergunta que lanço neste momento é por que o *hip hop*, seja este encarado como estilo cultural ou movimento social, possui uma eficácia em fazer com que parte do segmento juvenil brasileiro e também fortalezense, geralmente aquele em situação de dificuldade econômica ou social, forme grupos em torno da prática, vivência e expressão dos elementos artísticos que compõe o *hip hop*?

Tal pergunta, talvez audaciosa demais para a amplitude da pesquisa proposta, na verdade quer compreender algo bastante simples e talvez até banal, o que o *hip hop* traz para a vida desses jovens? Como eles vivenciam, aprendem e

⁸ Hibridez ou hibridismo cultural é um conceito que designa a mistura de tradições e práticas culturais de diferentes origens sem uma relação direta de hegemonia de uma sobre a outra.

expressam os elementos artísticos? De que maneira constituem seus grupos ou os desfazem ao longo de sua vivência no *hip hop*? O que para eles significa fazer parte, participar de um grupo? Quais significados têm para eles isso? Como acontece?

Sendo assim, nota-se que neste trabalho não há qualquer exclusão das abordagens anteriores acerca do *hip hop*, assume-se inclusive que há acordo quanto a uma série de questões levantadas por diversos autores ao longo de toda a trajetória de estudos, levadas a cabo por muitos outros pesquisadores. No entanto, o que se coloca aqui é a compreensão da razão desse encanto do *hip hop*, esse remanescente de “aura”, para falar em linguagem benjaminiana, esse interesse tanto por pesquisadores da academia, quanto por jovens moradores das periferias urbanas das cidades brasileiras.

Às indagações levantadas acima, respondo de maneira provisória e obviamente não excludente que é a experiência estética vivenciada por esses jovens no *hip hop*, por meio da performance dos elementos artísticos, que lhes possibilita a sensação, o sentido de estar-junto, de uma convivialidade, quase como que uma “tribo”⁹, como nos fala Mafesoli (1998; 2005). Mas também que tal experiência estética é impulsionada por uma potência de viver-grupal, um desejo de querer viver social irreprimível, justamente numa época marcada pelo excesso de individualismo e pela falta de oportunidades de vida para um sem-número de pessoas. Essa potência manifestada nos jovens sujeitos desta pesquisa permite-lhes, no meu entender, criar uma verdadeira estética do vivido, marcada pelo dinamismo, fugacidade e alargamento do presente.

O segundo ponto se refere à condição juvenil, nesse sentido, penso ser pertinente um voo rápido pela caracterização da experiência juvenil contemporânea brasileira. Em primeiro lugar, conforme Abramo (2008) pode-se dizer que juventude de um ponto de vista geral é algo muito vago, pois o que existe na verdade são *juventudes*. A experiência juvenil é eminentemente plural, isto porque são muitos os modos de vivenciá-la, dados os inúmeros cortes sociais que a fragmentam. Existem cortes de idade, classe social, identificação racial, de gênero, de localização

⁹ O sentido dessa palavra será explorado mais à frente, inclusive os inconvenientes de sua utilização devido à constante massificação desta noção nos meios de comunicação. Nesse momento, pode-se dizer que “tribo” aqui se refere a um micro-grupo juvenil que se mantém a partir de uma intensa expressividade estética.

geográfico-espacial, e, além destes, também cortes culturais, formas diferenciadas de valores, comportamentos, gostos e estilos.

Em relação à experiência juvenil, é possível compreendê-la a partir de vários ângulos. Pode-se dar ênfase à experiência do adolescente, às transformações hormonais, corporais e psicológicas que sobrevêm nessa etapa da vida dos indivíduos e analisar, por conseguinte, os impactos e desajustamentos sociais decorrentes.

Pode-se também investigar a juventude sobre o aspecto da vida na “passagem”, tentando compreender como ocorre a transformação de um jovem em adulto, identificando os marcos, os “ritos de passagem” da vida, as instâncias socializadoras em atuação, as dificuldades de seu funcionamento e as conseqüências ou os problemas que acarretam para a vida dos jovens no futuro, na sua inserção na vida adulta.

Neste trabalho, entretanto, sigo a abordagem de Pais (2006), sem excluir essas possibilidades de análise, na perspectiva de tomar a experiência juvenil em si, não apenas como um período problemático da vida, nem como uma mera passagem para vida adulta, mas levando em consideração as performatividades e expressividades cotidianas juvenis. Nesse sentido, a experiência juvenil pode ser entendida aqui a partir de diversos aspectos como: o alargamento do presente na experiência juvenil; a incerteza quanto ao futuro presente nas vidas de muitos jovens, principalmente aqueles das classes populares e de segmentos sociais estigmatizados; e, por fim, o imaginário social¹⁰ que cerca esse período da vida, o qual tem importantes implicações para a vivência da juventude.

Penso que o alargamento do presente se manifesta na experiência juvenil a partir da necessidade, já descrita por outros autores, dos jovens de estender o presente em suas vidas, o que pode se relacionar tanto com o desejo de “aproveitar a vida” como também com a percepção de incerteza quanto ao futuro, no que diz respeito ao acesso aos signos da vida adulta, criação de uma família, acesso ao trabalho, etc.

¹⁰ Ou mais propriamente o conjunto de imagens e discursos elaborados pelo restante da sociedade brasileira sobre o que é ser jovem, inclusive ser jovem da periferia.

A incerteza quanto ao futuro é manifestada na dificuldade econômica e social destes jovens pobres, negros ou pardos, moradores da periferia, com dificuldades escolares e pouco acesso ao trabalho, de visualizarem uma perspectiva de vida em relação ao porvir. A experiência juvenil, então, pode ser compreendida como uma resposta às condições difíceis de vida e futuro, sendo tal resposta a vivência intensa do presente.

O jovem é visto pela sociedade, muitas vezes, como um sujeito problemático, às vezes potencialmente violento e transgressor, suscetível às ações educadoras e/ou repressoras. Outras vezes, a juventude é tomada como um vetor de transformações e mudanças sociais positivas, sendo a imagem de uma sociedade futura. O jovem também pode ser visto de maneira oposta, como conservador dos valores sociais, individualista e egocêntrico.

O imaginário social acerca da juventude é expresso em imagens contrastantes que compõem um verdadeiro mosaico incoerente. Cada uma dessas imagens e representações, penso, tentam expressar apenas um ou dois pontos acerca de algo extremamente complexo e multifacetado. Por isso, posso talvez afirmar que a experiência juvenil deve sempre ser entendida a partir de um panorama complexo que expresse a sua pluralidade inerente. Dessa forma, penso que o objetivo de tomar a experiência juvenil em si mesma, seus modos de expressão, suas performatividades, sua sociabilidade pode ser alcançado. Em perspectiva bastante sintética seriam estas as pré-condições da experiência estética juvenil no *hip hop* e a convivialidade intensa que nos interessa aqui.

Desse modo, levando em consideração o que disse antes sobre *hip hop* e juventude(s), optei por pesquisar o que penso estar na base deste papel do movimento *hip hop* junto à juventude pobre: a experiência coletiva plasmada pelos jovens por meio da performance artística que parece estar manifesta numa convivialidade intensa marcada pelo estetismo. Penso que essa hipótese interpretativa possibilita uma investigação mais integrada do *hip hop*, sem separar dele as suas dimensões lúdicas, espetaculares, estéticas, associativas e políticas.

Farei agora um breve apresentação dos capítulos que compõem este trabalho. No capítulo 1 farei uma apresentação dos sujeitos que colaboraram e dialogaram comigo para tornar possível esta pesquisa. Também apresentarei o local

onde foi realizado o trabalho, uma descrição do bairro e uma caracterização da Força Hip Hop, grupo representativo do *hip hop* com o qual manteve contato. Por último, apresentarei as orientações metodológicas, bem como os dilemas pelos quais passei para a realização desta pesquisa.

No capítulo 2, farei uma reflexão sobre a experiência juvenil no *hip hop*. Como o movimento *hip hop* pode servir de porta-voz da juventude da periferia no espaço público e de que maneira a performatividade e o estilo *hip hop* permitem aos jovens da periferia um deslocamento no espaço da cidade e a mudança de sua posição no cenário urbano. Neste capítulo, apresentarei alguns elementos históricos do *hip hop*, mas apenas à medida em que eles permitam esclarecer alguns significados acerca da relação entre o *hip hop*, a juventude e a periferia.

No capítulo 3 farei uma reflexão sobre a experiência estética e a vivência grupal intensa dos *hip hoppers* a partir de um de seus eventos que presenciei: a Batalha 8º de Março. Em comemoração ao dia internacional da mulher, os membros da Força Hip Hop realizaram um campeonato de *b.girls* (dançarinas de break). Neste evento, presenciei um dos momentos de maior euforia e espetáculo que eles vivem como um grupo, o momento em que a brincadeira e a festa servem como oportunidades ímpares de consolidação e confraternização grupal, tudo mediado pela performance artística. Ainda neste capítulo, apresento as orientações teóricas que embasam a hipótese interpretativa assumida neste estudo. Nesse sentido, a batalha 8º de março poderia ser entendida como o momento marcante em que a experiência social dos membros da Força Hip Hop é atualizada mediante a performance estética criadora de um sentimento de *communitas*.

No capítulo 4, será feita uma descrição da maneira pela qual os *hip hoppers* constroem o seu estilo próprio a partir de uma intensa convivialidade. Serão enfocados tanto o processo de vivência grupal do estilo, como também os processos de nomeação individual e coletiva. Será feita uma “descrição densa” dos treinos de break, ensaios de rap, oficinas de grafite e workshops que eles fazem para aprender os elementos artísticos. Nesses momentos de treinos é que eles constroem e desmontam seus grupos, criam sentimentos de amizade, ensinam uns aos outros, atiram-se. Por isso, penso ser o momento chave para identificar as dinâmicas grupais marcadas pelo estetismo destes jovens. Neste capítulo também será

apresentada a minha própria experiência como aprendiz de *break* e as observações feitas por meio dessa participação e convívio com eles.

No capítulo 5, por fim, será feita uma descrição dos sentidos das expressões estéticas do *hip hop*, dos processos de reconhecimento inter-grupal existentes, da necessidade de ver e ser visto tanto como uma maneira de se tornar conhecido, de se “mostrar”, como também uma forma de passar uma mensagem para outro com o sentido de auto-valorização e transformação do estigma de jovem pobre e morador da periferia. Sendo assim, neste capítulo analisaremos qual o sentido de participar, aprender e conviver com o outro, quer dizer, como a experiência social dos membros da Força Hip Hop, constituída por meio da performance estética e atualizada, reavivada por meio da efervescência grupal, permite aos jovens a criação de um sentido de viver e conviver.



Foto 1 – Alguns dos *b.boys* e *b.girls* que freqüentam a sede da Força Hip Hop. Os *b.boys* Nemo e Pipoca estão nessa foto, o primeiro sentado no banco ao centro e o segundo também ao centro sentado no chão.



Foto 2 – O emblema da Força hip Hop.



Foto 3 – Cena dos treinos de break, na sede da Força Hip Hop.



Foto 4 – Eu e Moesio, um dos líderes da Força hip Hop na frente da sede da organização na comunidade do São Francisco.

CAPÍTULO I

Caminhos da pesquisa: aprendizado e experiência entre os *b.boys*, *rappers* e grafiteiros da Força Hip hop.

Neste capítulo será apresentado todo o percurso de pesquisa juntamente com uma descrição da Força hip Hop e dos sujeitos que contribuíram para a realização deste trabalho. A fonte de dados que embasa esta pesquisa é eminentemente qualitativa. Realizei um trabalho de campo, com uma duração de 6 meses, de fevereiro de 2010 até agosto de 2010. Em média, freqüentava o Conjunto São Francisco cinco vezes por semana, geralmente na parte da tarde até a noite, horário em que ocorriam os treinos de *break*.

1.1 Caminhos da pesquisa: considerações metodológicas.

Lancei mão dos recursos da etnografia na execução do trabalho de campo. Observei de perto a prática dos *hip hoppers*, tomando parte de suas vivências dentro do movimento *hip hop*. Estabeleci uma convivência cotidiana com os produtores culturais, participando ativamente de muitas das atividades comunitárias, artísticas e políticas.

Para a realização do trabalho de campo, levei em consideração as contribuições de Geertz (1989, p.20), para quem a cultura seria um sistema semiótico construído socialmente, um “documento de atuação”. Para o autor, a interpretação cultural pode ser definida como descrição densa. Descrever densamente seria descrever nos mínimos detalhes as estruturas e hierarquias de significantes que carregam e estruturam uma multiplicidade de significados, os quais engendram e dão sentidos às práticas culturais e à vivência de mundo de uma determinada cultura.

Também utilizei a técnica de entrevista semi-estruturada com roteiro pré-determinado como meio de captar as trajetórias e experiências dos jovens *hip hoppers* relacionadas à prática cultural dos elementos artísticos do *hip hop*. Penso ser necessária a utilização da entrevista para tentarmos captar várias experiências

subjetivas, não apenas ligadas à prática artística, mas também relacionadas a outros espaços de sociabilidade, como família, amigos e movimento social, de modo a entender qual seria a relação entre a experiência estética e expressiva dos *hip hoppers* e a vivência grupal intensa mediada pela performance dos elementos artísticos do *hip hop*.

É importante que se diga que este é um trabalho de campo na cidade, algo que impõe algumas especificidades¹¹. O interesse da antropologia pelas áreas periféricas das cidades contemporâneas não é sem razão. O objeto clássico da antropologia eram as comunidades tradicionais, sejam elas tribais ou campesinas, mas, dada a ampliação do escopo da disciplina para a compreensão das sociedades ditas “complexas”, houve a necessidade de constituir um objeto, sendo este as comunidades urbanas periféricas que, por suas características, aproximavam-se analogamente ao objeto tradicional de estudo antropológico.

No entanto, essa mudança nos objetos da disciplina trouxeram também implicações metodológicas e epistemológicas profundas. O conhecimento antropológico sofre com diversos dilemas. Como aplicar os métodos de estudo tradicionais a uma sociedade letrada? Como conciliar a abordagem microscópica da antropologia com a necessidade de entender processos globais que perpassam o contexto urbano? Qual a diferença do conhecimento antropológico em relação às outras disciplinas sociais e o que ele traz de relevante?¹²

À estas perguntas Goldman (1995) responde que objetos novos requerem uma modificação na prática de pesquisa e também nos pressupostos epistemológicos da antropologia. Os estudos de longa duração e observação contínua, no contexto urbano, devem ser efetuados em longuíssima duração através de observações intermitentes, sendo que o observador deve estar continuamente

¹¹ No Brasil, conforme Frúguli (2005), a antropologia urbana desenvolveu-se em contraposição a uma sociologia marxista que via a cidade como subordinada ao processo de reprodução da força de trabalho e da dominação de classe. Nesse sentido, a antropologia urbana surgiu inicialmente tendo como objeto às áreas periféricas e as populações segregadas da cidade, com um objetivo de compreender as redes sociais de parentesco, política comunitária, sociabilidade cotidiana e representações simbólicas.

¹² Essa diferença dos estudos antropológicos urbanos reverbera na antiga dicotomia entre “antropologia na cidade” e “antropologia da cidade”. O primeiro tipo de estudos seriam os realizados com o intuito de descrever algum grupo urbano específico, enquanto que o segundo levava em conta a “cidade” ou parte dela como objeto (GOLDMAN, 1995). Dicotomias a parte, o objetivo aqui é descrever um grupo urbano específico, mas que por meio de sua prática, de certo modo, re-arranja o espaço urbano.

atento às flutuações e dinamismos de seu objeto. Mas a modificação principal refere-se ao problema da totalidade social e à relação macro-micro. Para o autor, a antropologia distinguiu-se das outras ciências sociais pela sua capacidade de descer até o plano social “molecular”¹³, sendo capaz de observar processos globais ocorrendo em escala pequena. A antropologia deve contar a história do vivido, mas essa história é contada num mundo em que o “local” é cada vez mais perpassado por dinâmicas globais.

É essa história do vivido que será contada aqui. A partir de minhas vivências junto aos membros da Força Hip Hop, na comunidade São Francisco na periferia de Fortaleza, pude compreender a expressividade estética que possibilita uma intensa vivência e convivência social, mediada pela performance.

Meu primeiro contato com a estética *hip hop* foi na graduação em Ciências Sociais na Universidade Estadual do Ceará. Nunca havia pensado antes em estudar o *hip hop*. Foi na escuta das músicas do grupo musical paulista Racionais MC's que meu interesse pelo *hip hop*, tanto do ponto de vista cultural, como político, foi despertado.

Na monografia, estudei como a violência urbana era representada nas letras de *rap* do referido grupo. Comecei a perceber que o Racionais MC's, bem como outros grupos de *rap*, produziam um discurso sobre a “violência” marcado pela tentativa de expressar o “ponto de vista” dos jovens pobres, moradores das periferias urbanas das cidades brasileiras.

2 de Novembro era finados.
 Eu parei em frente ao São Luis do outro lado
 E durante uma meia hora olhei um por um
 E o que todas as Senhoras tinham em comum:
 A roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura.
 Colocando flores sobre a sepultura.
 "podia ser a minha mãe". Que loucura.
 Cada lugar uma lei, eu tô ligado.
 No extremo Sul da Zona Sul tá tudo errado.
 Aqui vale muito pouco a sua vida.
 A nossa lei é falha, violenta e suicida.
 Se diz, me diz que, não se revela:
 Parágrafo primeiro na lei da favela.
 Legal... assustador é quando se descobre
 Que tudo dá em nada e que só morre o pobre.
 A gente vive se matando irmão, por quê ?
 Não me olhe assim, eu sou igual a você.

¹³ Se pensarmos como Certeau (2007), o molecular é o espaço praticado ou constituído pelos sujeitos sociais por meio de suas práticas culturais. Também é um espaço do vivido.

Descanse o seu gatilho,
 descanse o seu gatilho,
 Entre no trem da malandragem,
 O meu rap é o trilho.

(Sobrevivendo no inferno, Fórmula mágica da paz, Faixa 11).

Os discursos sobre a “violência urbana” são evidentemente múltiplos e contraditórios. Setores da mídia de massas, os aparatos policiais, ONGs, governos e cidadãos produzem variadas perspectivas sobre esse fenômeno na sociedade brasileira. Evidente que o Racionais MC’s não representava os pontos de vista localizados e múltiplos dos diversos segmentos sociais (juvenis e não-juvenis) que compõem as periferias urbanas.

No entanto, ao produzir o seu próprio discurso sobre a violência, o referido grupo tentava criar um efeito de unidade e coerência em relação a um ponto de vista que estava sempre relacionado ao segmento social juvenil pobre. Através das narrativas, expressas nas letras de rap, sobre histórias de personagens envolvidos com o crime e/ou vítimas da violência, o referido grupo tentava construir um discurso evangelizador e meio politizado, sobre a “sobrevivência”, quer dizer, sobre como seria possível sobreviver numa realidade marcada pela violência e pela morte.

O meu interesse acerca do discurso produzido pelo Racionais MC’s centrava-se em perceber como era feita a construção de referenciais simbólicos capazes de dar suporte à uma identificação das principais vítimas da violência e a uma “causa coletiva” em jogo, relacionada sempre à vitimização da juventude negra e pobre da periferia. Tais referenciais eram a crença em Deus, a pertença à “raça” negra e a ligação com a periferia. Essa identificação possibilitava, no discurso do Racionais, um “chamamento ao irmão”, um chamado ao outro (identificado sempre nas letras como “mano”), para a tentativa de construção da “sobrevivência” coletiva, isto é, outra forma de sociabilidade pacífica e centrada na luta pelos direitos sócio-raciais da juventude pobre da periferia.

Este primeiro envolvimento com o *hip hop* levou-me ao questionamento da dimensão política e cultural do *hip hop* brasileiro. De que maneira pode um movimento estético e cultural ensejar uma atuação política? Nas letras de *rap* do Racionais MC’s, sempre transparecia um chamado, “aja como eu”, “siga o meu caminho”, “deixe a arma e as drogas de lado”, “lute comigo”. No entanto, eu queria ver e entender esse dilema da produção cultural e da atuação política não mais no âmbito do discurso de um grupo musical inserido no circuito da mídia de massas,

mas no contexto cotidiano local de ação de grupos de jovens praticantes do estilo *hip hop*.

Essa inquietação levou-me ao MH2O (Movimento Hip Hop Organizado), uma das primeiras organizações representativas do estilo na cidade de Fortaleza. Logo na minha chegada, fui advertido de que o *hip hop*, como estética cultural, era apenas um meio de intervenção junto à juventude moradora da periferia, sem que negligenciasse os aspectos culturais e estéticos. Ao longo da minha vivência com o grupo, fui percebendo o quanto, no seio do *hip hop* em Fortaleza, essas duas dimensões, a política e a cultural, estão intimamente ligadas, tanto nos discursos dos integrantes das organizações como também em suas práticas cotidianas, seja no meio da comunidade local, seja perante os órgãos públicos, na mídia, etc.

A história do movimento *hip hop*, em Fortaleza, é marcada por dissensos e rupturas entre as diversas organizações. O MH2O, desde o final da década de oitenta até o final da década de noventa, possuía uma hegemonia sobre diversos outros grupos de praticantes da cidade. Era a mais antiga organização, a que tinha uma maior quantidade de membros e a que tinha maior “reconhecimento” junto aos setores políticos e intelectuais da cidade.

No entanto, desde meados da década de noventa, houve a saída de diversos grupos de praticantes do MH2O e a ascensão de outros grupos que nunca haviam se “filiado” formalmente ao movimento. O principal motivo para essa quebra da hegemonia do MH2O no *hip hop* parece ter sido (dentre outros) a relação existente entre as diferentes “versões” do *hip hop*, algumas mais próximas à cultura e ao mercado e outras mais engajadas e politizadas.¹⁴

Na época de minha estada no MH2O, tencionava compreender os aspectos políticos do *hip hop* fortalezense, notadamente o engajamento juvenil nas organizações representativas do estilo na cidade. No entanto, uma percepção alterou o rumo de minha pesquisa. Fazia-me a seguinte pergunta: O que possibilitava esse engajamento? Seria o simples desejo juvenil de mudança social? Ou havia aspectos culturais e sociais que facilitavam esse engajamento dos jovens *hip hoppers*? O que havia no *hip hop* que possibilitava congregar os jovens?

¹⁴ Uma relação que parece ser muito mais contínua do que se supõe no meio do movimento *hip hop* em Fortaleza, pois não evidentemente uma contradição entre participar do circuito do mercado cultural e o engajamento político e comunitário. Essas questões serão melhor exploradas no capítulo II.

Foi então que tomei contato com o cotidiano intenso de aprendizado e prática dos elementos artísticos na sede da Força Hip Hop, no conjunto São Francisco. Foi a vivência e observação desse cotidiano que me levou a pensar na expressividade estética como base para uma convivialidade intensa, a qual por sua vez possibilita a criação de uma experiência coletiva, essencial para criar as condições de um efetivo engajamento político. No entanto, esse assunto é por demais complexo para ser arrematado apenas com um simples argumento. Por isso, neste trabalho, o objetivo é simplesmente compreender a experiência coletiva dos jovens por meio da performance estética e de uma intensa convivialidade.¹⁵

1.2 Descrição da Força Hip Hop.

A Força Hip Hop é um grupo dissidente que teve uma saída “forçada” do MH2O no final da década de noventa. A fundação da organização e da “marca”, como eles dizem, é bastante recente, mas as práticas do *hip hop* são executadas no bairro Conjunto São Francisco há cerca de vinte anos. A organização surge em janeiro de 2008, a partir da reunião de ex-militantes do MH2O e integrantes do movimento *hip hop* do Rio de Janeiro. Desse modo, apesar de sua juventude como organização, todas as suas lideranças têm já uma longa história de atuação no movimento *hip hop*.

Na sede da Força Hip Hop, no Conjunto São Francisco, observa-se a prática diária e intensa do *rap*, *break* e grafite com ênfase maior na dança *break*. Eles realizam freqüentemente vários “eventos” culturais e políticos que servem como momentos de ação comunitária, embasam campanhas políticas (como a realizada contra a redução da maioria penal) e levantam questionamentos sobre, por exemplo, a posição subalterna da mulher e o resgate do jovem pobre da periferia da via do crime e das drogas.

¹⁵ Apesar disso, tenho total consciência que a experiência estética dos membros da Força Hip Hop é política, num sentido bastante amplo, de apropriação do espaço urbano, luta contra o estigma de pertencer à periferia e luta pela visibilidade social no tecido da cidade. Quando falo em “engajamento político” é no sentido bastante estrito de participação política efetiva nos domínios mais institucionalizados, tais como ligações com partidos políticos, relações com órgãos públicos e militância associativa e política.

A Força Hip Hop vem duma galera, né, uma dissidência do MH2O, muita galera que não era do MH2O, ela nasce já nacional, Rio de Janeiro e Ceará, com pelo menos 8 bairros em Fortaleza e 3 cidades do interior, a orientação dela é inspirada no Socialismo, ela se reivindica enquanto, inspirada no Socialismo, não tem caráter institucional, é um movimento de base, já ta dizendo Força Hip Hop, é uma atuação no hip hop, (...) hoje atua basicamente com os mesmos dois Estados, Ceará e Rio de Janeiro, e qualquer trabalho institucional é feito com o CNPJ das ONGs parceiras, La Femme aqui no Ceará, né, a mais próxima, e no Rio de Janeiro, é com uma ONG lá chamada, eu num lembro agora o nome da ONG, mas é alguma coisa “coletiva”, alguma coisa coletiva, só vem na cabeça o nome “Força Coletiva”, mas num é Força Coletiva, então a gente quando da dissidência, a gente também, devido os motivos que já colocaram, algumas injúrias, calúnia, a gente decide não mais ficar no MH2O, assim não mais atribuir nada à sigla MH2O, e ai gente passa 1 ano fazendo trabalho de base, formação ideológica, formando posse, discutindo com bairros pra formar posse, mas sem marca, e assim muita gente em nome da gente, como até hoje, cê mesmo vê aí, constata, que todo dia tem gente aí dançando break, então tem o pessoal que ensaia o rap, que faz o grafite, que treina grafite né, e coisa e tal, e a gente via que faltava, porque tem que ter o estandarte, tem que ter a marca, tem que ter a bandeira, né, pra segurar esse pessoal em torno, e também porque tipo assim a gente tava formando essa galera e essa galera tava se agrupando em outros grupos, né, tava indo pros outros grupos que tem nome, então uma equipe de break num sei da onde com um nome “X”, eu disse não bicho vamo fazer uma marca pra essa galera, e resolvemos no ano passado, fizemos em abril um congresso da Força Hip Hop, fundamos com esse nome né, (...) a Força Hip Hop ela tem uma particularidade, ela é aberta, a estrutura dela é aberta, as instâncias dela é congresso nacional, e os congressos estaduais, as instâncias dela, então assim nos Estados ela é horizontal, não tem nada no meio, tem um conselho dos Estados que queira, mas não tem uma, o conselho se organiza da forma que quiser no Estado, e verticaliza no nacional. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

Originalmente filiada ao MH2O, mas depois de uma série de disputas políticas internas, as atuais lideranças da Força Hip Hop aqui no Ceará foram expulsas, segundo elas, injustamente, devido a um “golpe institucional”, levado a cabo por outras lideranças no final da década de 90. Depois da saída forçada, as lideranças da Força Hip Hop ainda ficaram reivindicando o seu pertencimento ao MH2O, mas depois de dois anos resolveram criar a sua própria “marca” e organização de *hip hop*.¹⁶

Como é possível perceber, a partir do fragmento da entrevista concedida por Moesio (antigo membro da coordenação do MH2O e hoje uma das lideranças da Força Hip Hop), a organização deste grupo é bastante recente, apenas de dois anos para cá. Logo após eles terem se desvinculado do MH2O, ficaram um tempo sem qualquer “marca”, mas viram a necessidade de possuí-la para agregar mais as pessoas junto ao grupo. Essa necessidade de possuir uma “marca”, um

¹⁶ Uma série de conflitos internos pelo controle político e institucional da organização provocou a saída do grupo representado por Moesio e outros do MH2O. As disputas, em geral, envolviam questões vinculadas aos projetos institucionais que o MH2O coordenava na época. As divergências em torno da gestão dos projetos e das orientações políticas que o movimento deveria ter ocasionaram rupturas e rivalidades intensas que desembocaram na expulsão do referido grupo que hoje forma a Força Hip Hop.

“estandarte”, parece revelar uma característica comum aos grupos representativos do estilo. Toda equipe de *break* possui um nome, todo grupo de rap e de grafite também, é uma necessidade de sair do anonimato, de marcar presença, é fundamental para a constituição de um grupo.

Outro aspecto interessante pontuado por Moesio diz respeito à articulação da Força em outros estados do país e também outros municípios do Ceará. Na realidade, o grupo não é muito institucionalizado, existem diversos grupos que formam uma rede de contatos, parcerias, isto porque cada grupo da “Força”, em outro local, segue suas próprias diretrizes, apenas comunga alguns princípios e mantém a mesma marca. Como o próprio Moesio falou, a Força Hip Hop possui uma “estrutura aberta” e “horizontal”.

Na Força Hip Hop hoje, existe a prática cotidiana dos três elementos básicos do *hip hop*, a música *rap*, a dança *break* e a pintura grafite. Eles praticam esses elementos cotidianamente, nos treinos de *break* realizados todos os dias no horário da tarde, nas oficinas de grafite, geralmente realizadas à noite, e nos ensaios de *rap* duas vezes por semana. Mas o que é realmente mais intenso é a prática do *break*, seguido pelo grafite. Existem lá dois grupos de rap: Os “pivete doido”, formado por alguns adolescentes e as “Cumades do Rap”, grupo feminino, formado pelas lideranças femininas da Força.

A Força Hip Hop reconhece três, música, dança e pintura, e suas subdivisões, entra tudo dentro, na música tem a subdivisão, na pintura tem a subdivisão e na dança tem a subdivisão, então assim, o primeiro contato foi esse, e aí hoje se tu classificar hoje o movimento hip hop hoje é gigantesco, o movimento hip hop foi crescendo, se envolveu com os movimentos sociais, é tanto que uns defende que é um movimento de estilo, outros defende que é simplesmente movimento cultural, é cultura, é um movimento cultural, e outros, os menos equivocados, também os que eu compartilho inclusive caracterizam enquanto um movimento sócio-cultural, né, um movimento social e cultural, ou contrário, um movimento cultural e social, e realmente o hip hop tem uma interferência direta nas questões sociais do país e do mundo, ora de forma muito forte, ora de forma mais leve, e mesmo com todo esse boom do mercado, e o hip hop é muito caro, mercadologicamente falando, né, há de convir que tem uma galera se movimentando fora disso, por outros interesses que não o mercado, que não vender produto, por outros interesses, que de ordem de se organizar, que de conseguir espaço nos meios institucionais, que de alargar a democracia no país, que de tirar os moleques da rua, que de combater as drogas, né, coisas dessa natureza. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

A concepção de *hip hop* assumida por Moesio pode ser expressa nesta declaração sobre o caráter sócio-cultural do movimento *hip hop*. Ao mesmo tempo um movimento social e político e também um movimento de estilo e cultural. O *hip hop* é tomado como uma forma de intervenção junto à juventude pobre da periferia,

um movimento cultural, de estilo, mas também com objetivos políticos. Quanto ao aspecto da *hip hop* como cultura de consumo, nota-se no discurso que o objetivo é outro, fazer *hip hop* fora do mercado e dos meios políticos institucionais.

No entanto, deve-se notar também que a antiga polêmica do *hip hop*, política *versus* mercado, não deve ser tomada num sentido totalmente fechado e estanque. O que acontece é que o *hip hop* é também uma cultura de consumo, e a inserção dos praticantes do estilo no mercado e na mídia de massas não é impossível. É possível até existir um *hip hop* feito no âmbito do mercado, mas que tenha objetivos políticos. Tudo vai depender da estratégia elaborada pelos diversos grupos representativos para a prática dos elementos artísticos e das circunstâncias em que se encontram. Como se pode notar, os objetivos da Força Hip Hop, atualmente, referem-se a fazer *hip hop* fora dos marcos da institucionalidade, com leves exceções classificadas como “estratégicas” e também fora do âmbito do mercado¹⁷.

Moésio: A gente vai aqui duas coisas muito séria, formação ideológica e formação artística, essas duas coisas vão ta sempre junta andando, é que a gente tem priorizado, a gente tem priorizado muito isso, e agora assim é muito difícil o momento então porque existe um vácuo, um desinteresse das questões ideológicas por parte da galera, do hip hop por conta que é muito moda, muita moda mesmo, muito moda, tá todo mundo aí interessado em ganhar dinheiro com o hip hop, todo mundo sonha mesmo do break se tornar uma...

Tiago: Quase que uma profissão artística, digamos assim?

Moesio: Não, tem gente que quer que vá pras olimpíadas, uma categoria olímpica, ta entendendo, já se comporta até assim, ta chegando ao nível do skate, o cara tem um patrocinador, né, tem aquela loja que patrocina, o cara se veste daquela loja, e ganha grana daquela loja pra representar nos campeonatos, etc, etc, ta muito por aí, muita gente funciona assim e até mesmo a galera que se veste mais com o movimento, ainda acabam caindo muito nesse jogo dos governos, das ONGs e tal, então não dá pra falar tanto da Força Hip Hop, eu acho que assim a origem dela é a historia da Tabeba's Posse, é junto, ta junto com o pessoal, com a galera, todo mundo tem história a partir do que fez, não é o nome, são as pessoas, ta entendendo, o que faz a Força Hip Hop hoje, que será o nome mais tarde, acho que o nome é importante como estandarte, mas eu acho que a história das pessoas que compõe é o legado cara, é um legado muito grande. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

A necessidade da conjunção entre formação “ideológica” e formação “artística” compõe um dos objetivos políticos principais da “Força” como organização juvenil. No entanto, Moesio fala sobre uma dificuldade existente hoje em dia - o desinteresse da grande maioria dos jovens por “questões ideológicas e políticas”. A juventude estaria mais preocupada com a construção e a vivência do estilo, com o

¹⁷ Na realidade a situação do movimento *hip hop* em Fortaleza é bastante complexa. Existem vários segmentos diferenciados, alguns querendo a inserção no mercado da música sem perder a atuação política e o caráter de movimento social. É difícil considerar uma separação estrita entre “*hip hop* militante” e “*hip hop* de mercado”, pois as duas coisas podem sim andar juntas e o limite é bastante fluído.

sonho de se tornar um dançarino ou artista famoso, no caso do *break*, de se tornar até um desportista olímpico, isso por causa do aspecto esportivo e competitivo da dança *break*.

A Força Hip Hop é então uma organização juvenil de *hip hop* recente, sem uma estrutura política fechada, rígida, que se mantém politicamente através de parcerias e alianças com diversas outras organizações, tanto em Fortaleza, como no interior do Estado e em outros estados do país, como Rio de Janeiro. No entanto, mesmo sendo recente, a “Força” é composta por lideranças históricas e foi formada em um lugar onde a prática do hip hop remonta desde o início da década de noventa.

Para Moesio, o “legado” das pessoas que já fizeram parte ou ainda fazem parte da **Tabepa’s Posse** - o nome atual da “posse¹⁸” da comunidade São Francisco - é o mais importante. Desde o final dos anos oitenta e início dos anos noventa, existem pessoas praticando alguns dos elementos artísticos do hip hop na comunidade, com ênfase maior para a dança *break*. O próprio nome da “posse” refere-se à história da comunidade, a um povoamento indígena Tapeba que dizem, havia por lá.

Aí em 96 a gente mudou pra Tabeba’s Posse, né, compreender a história da comunidade, fazer uma menção aos índios Tabeba, pois o São Francisco é origem pelo uma colônia próxima e se dá a origem, a maioria da população é miscigenada com os Tabebas porque tá no limite com a Caucaia e também porque tem uma comunidade chamada morisoca, que existe desde a década de 70, eu acho ou mais, de 60, que é uma colônia de pescadores na sua maioria Tabeba, então a gente acabou fazendo menção aos índios Tabeba e colocou como Tabeba’s Posse, né e ficamos como Tabeba’s Posse, a posse, e assim, eu acho que, é uma das posses mais antigas do Ceará de hip hop, Tabeba’s Posse, existe até hoje, a galera tá aí, hoje faz parte da Força Hip Hop, é uma das criadoras da Força Hip Hop, na verdade, Tabeba’s Posse, nasce com outras posse que existiam. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

O bairro Conjunto São Francisco (onde fica situada a sede da Força Hip Hop) localiza-se justamente na região oeste da capital cearense, no limite da cidade, próximo ao rio que separa o município de Caucaia (rio Ceará). Na verdade, o Conjunto São Francisco não é um bairro “oficial” de Fortaleza. Ele fica situado entre os bairros do Quintino Cunha e Antonio Bezerra.

¹⁸ Sobre a palavra “posse”, o seu significado será explorado mais à frente nesta exposição, mas como definição simples pode-se dizer que entre o movimento *hip hop*, a “posse” refere-se ao local onde ocorrem as práticas dos elementos artísticos do estilo e também onde se dão as primeiras iniciativas de organização social e política.

A origem do Conjunto deve-se a uma iniciativa da prefeitura de Fortaleza, em meados da década de oitenta, de conceder moradias para as pessoas que moravam próximo ao rio e que continuamente eram afligidas pelas inundações no local. O nome antigo da comunidade era “Moriçoca”. Com a criação do conjunto, a comunidade foi rebatizada de São Francisco, por causa das festividades religiosas em homenagem ao Santo, realizadas na comunidade.

Para chegar até essa localidade foi necessário realizar um longo e cansativo trajeto de ônibus, pois há falta de linhas diretas de onde moro (região do Montese) para lá. A dificuldade de chegar ao conjunto São Francisco pode ser explicada justamente pelo fato de esta ser uma comunidade pobre separada do restante da cidade. Eles se situam no extremo oeste da fronteira urbana de Fortaleza.

O prédio da sede da Força Hip Hop é uma casa de uns sete cômodos, de propriedade do Governo do Estado, ocupada pela associação comunitária do bairro e pelos membros do *hip hop* há mais de 15 anos. Ela fica do lado de um terreno baldio. Entrando, vê-se inicialmente um portão de ferro que dá acesso a um salão de tamanho médio, com piso de cimento onde ocorrem os “treinos” e práticas dos elementos artísticos pelos jovens que freqüentam o local.

Ao fundo deste salão, nota-se uma faixa grafitada com o emblema da Força Hip Hop. Um grafite simples contendo o nome da organização com a imagem de um punho erguido no centro, rasgando o papel. Esse emblema, disseram-me, remete à idéia de “união e força” que os criadores da organização queriam passar ao escolher o nome do grupo.

Os únicos móveis desta sala são apenas dois bancos para os espectadores assistirem, e dançarinos descansarem entre uma performance e outra. Também há uma grande lousa branca, fixada em uma das paredes, onde se notam muitos desenhos e grafites rudimentares feitos com caneta-piloto.

Ao lado do salão dos dançarinos há duas salas pequenas, a primeira guarda os equipamentos de som. Adentrando uma porta, há um escritório com um computador, uma mesa e uma estante. Seguindo o corredor que saí do salão se tem acesso a três salas. A primeira é a entrada principal da casa, que fica de frente para a rua. A sala dos dançarinos de *break* fica ao lado de um terreno abandonado e o

seu acesso é por uma entrada lateral. Outras duas salas servem como oficinas, uma de serigrafia, outra de costura e bordado.

A vivência que tive com os jovens integrantes da Força Hip Hop possibilitou-me, então, adentrar mais profundamente no universo de expressividade e convivialidade existente na cultura *hip hop*. Através da participação intensa nas atividades dos jovens praticantes (eventos, treinos, rodas e rachas) pude notar aspectos interessantes desse movimento cultural juvenil, como a intensa efervescência grupal que ele pode criar, desenvolvendo nos jovens praticantes o sentimento de estar-junto, de ser alguém sempre mediado pela prática e expressão coletiva dos elementos artísticos, bem como a sua perspectiva política de atuação junto aos jovens da periferia.

1.3 Trajetórias dos sujeitos da pesquisa.

Os sujeitos que foram entrevistados são todos jovens ligados à Força Hip Hop na cidade de Fortaleza. O campo de pesquisa foi na sede da Força Hip, no bairro Conjunto São Francisco, local onde ocorrem cotidianamente os treinos de *break*, ensaios de *rap* e oficinas de grafite, bem como alguns eventos políticos e culturais.

Para um melhor esclarecimento, seria interessante dizer agora quem são esses indivíduos com os quais convivi durante seis meses para a realização desta pesquisa. Todos eles são jovens, entre treze e dezoito anos, pertencentes às classes populares, moradores da comunidade do São Francisco na periferia de Fortaleza, em sua maioria, jovens pardos ou negros do sexo masculino.

A única exceção é o Moesio. Com ele fiz uma entrevista e utilizei a história de vida¹⁹, visto que ele não pratica mais nenhum elemento do *hip hop*, apesar de ser uma referência local para os jovens praticantes, por ser “das antiga”²⁰. Moesio tem 37 anos e mora na comunidade São Francisco desde criança. Começou sua história do *hip hop* já na década de oitenta. Segundo me falou, ele foi um dos primeiros a

¹⁹ Na verdade utilizei a história de vida tópica englobando alguns pontos a respeito de sua história de envolvimento com o movimento hip hop. A história de vida é uma técnica que tenta captar no indivíduo, o saber coletivo. O objetivo desta entrevista com Moesio foi captar principalmente aspectos históricos da prática artística do *hip hop* no local.

²⁰ Esta expressão significa que a pessoa é bastante experiente ou está no grupo há muito tempo.

dançar *break* no lugar, junto com alguns amigos. Foi também integrante da primeira equipe de *break* no São Francisco, chamada “*Breakdance*” e depois “*Skills Break Dance*”. Militou no MH2O até o ano de 2007, foi membro da “coordenação” do movimento, mas se afastou por causa de problemas de saúde e também por causa das disputas políticas internas. Depois de sua saída forçada do MH2O, fundou a “Força” junto com Marcos Aurélio, Sávio, Cristiano e Nega Ana e hoje é uma das principais lideranças da Força Hip Hop.

Daniel A.D.I foi o segundo entrevistado por mim. Ele é um jovem *b.boy* com idade de 18 anos, está há dois anos na Força Hip Hop, treina *break* e faz grafite. Ultimamente tem se envolvido mais na “organização” do movimento, participando mais intensamente das mobilizações políticas feitas pelo grupo. Atualmente não está estudando, mas cursou até a nona série do ensino fundamental. Também não trabalha, apenas ocasionalmente e sem carteira assinada, como ajudante de cozinheiro, geralmente, para parentes. Também já trabalhou como vendedor e já fez algumas oficinas de *break* para jovens. Antes de dançar *break* e fazer grafite, Daniel jogava no clube de futebol do Ferroviário na posição de atacante. Atualmente está namorando, mas sem qualquer compromisso, mora com a Mãe e um irmão mais novo, que também treina *break* na Força.

Rafael Pipoca, ou somente “Pipoca” como é chamado pelos amigos, tem 19 anos, é amigo de infância de Daniel e, como este, está há mais ou menos dois anos na Força Hip Hop. Antes de dançar *break*, praticou Kung-fu durante três anos e meio. Atualmente não está estudando, parou de estudar na nona série do ensino fundamental. Ele disse que assim seria melhor, parar e deixar sua vaga na escola para quem realmente quisesse. Mora com a família e namora há algum tempo. Todos os integrantes de sua família são evangélicos da igreja Assembléia de Deus, menos ele, que se afastou por discordar de alguns posicionamentos da igreja e, segundo me disse, já dançava *break* na época. Trabalhou sempre sem carteira assinada, fazendo trabalhos de “vendedor”, “embalador” e outros “bicos”, ajudando um parente. Desde pequeno mora no Parque Boatan, uma comunidade vizinha ao São Francisco.

O *b.boy* Nemo é um garoto de 16 anos, que, apesar de ser mais novo do que os seus outros amigos, foi o primeiro a dançar *break* entre eles e quem influenciou os outros rapazes a dançar. Ele dança *break* e pratica grafite há três anos, inclusive

já teve uma séria contusão quando estava dançando, fraturou o braço, tendo que fazer cirurgia para correção da fratura. No início, ele queria praticar grafite, mas disse que quando viu o *break* pela primeira vez não pensou em fazer outra coisa. Para ele, o *break* foi muito importante, isto porque quando começou a dançar, aos 13 anos, pesava 83 quilos, o que lhe acarretava alguns problemas de saúde. Para ele, o *break* melhorou muito sua forma física e possibilitou a superação de seus problemas com o peso. Nemo mora com a família, a mãe, costureira, e o pai, eletricitista predial. Também namora, mas sem um compromisso mais sério. Atualmente está estudando, cursando o primeiro ano do ensino médio, mas gostaria que a escola fosse mais atrativa para os jovens. Trabalha, às vezes, ajudando na confecção de sua mãe.

Botelo é uma jovem *b.girl* da Força Hip Hop com idade de 16 anos. Ela é a que pratica break há menos tempo e também é uma das poucas meninas que treinam break no local. Botelo pratica break há um ano e antes dançava balé e *street dance*. No início, sua avó não queria deixá-la dançar, porque achava que não era uma dança de menina. Mora na comunidade São Francisco desde os onze anos, quando se mudou de João Pessoa para Fortaleza. É solteira e mora com a avó que a criou. Botelo trabalha sem carteira assina como costureira, ajudando um parente. Atualmente está estudando e cursa a nona série do ensino fundamental. Gosta bastante de dançar *break*, mas admite que sofre bastante preconceito por causa da dança. Não dos outros *b.boys*, mas de outras pessoas. Ela treina apenas algumas vezes por semana, diferente dos outros meninos, porque, segundo ela, precisa estudar para garantir seu futuro.

Resumidamente, estas são as trajetórias dos jovens que entrevistei e com quem tive mais contato para a realização desta pesquisa. Optei por um formato mais sintético, porque, nos próximos capítulos, serão abordados mais detalhadamente aspectos como construção do estilo de vida, experiências no *break* e vivência grupal.

Analisando o perfil dos jovens, já é possível notar algumas características que aparecem mais visivelmente. Em primeiro lugar, todos estão na faixa etária entre 16 e 19 anos. Este segmento juvenil tem suas experiências mais relacionadas ao encontro com amigos, ao lazer e à família. Como não se encontram na faixa dos adultos jovens, não sofrem, ainda, fortes pressões no sentido de encontrar um

emprego, ter uma família, etc. No entanto, muitos deles trabalham ou já trabalharam sem carteira assinada. Nesse sentido, pode-se perceber que o trabalho, para alguns deles, é sazonal e restrito à ajuda de parentes em seus ofícios. Todos são jovens estudantes, apesar de alguns deles terem abandonado a escola. Outro dado importante é que todos eles são jovens das camadas populares, moradores da periferia, e isso impõe uma variável importante no acesso que eles têm aos bens de consumo e ao lazer. Como será exposto adiante, eles, em geral, têm grande dificuldade de ter acesso a produtos e bens vinculados à cultura *hip hop*. Em relação ao *hip hop*, todos os entrevistados tinham já alguma experiência na prática dos elementos artísticos do *hip hop*, notadamente o *break*, todos começaram mais ou menos à mesma época. Por fim, todos já se conheciam e eram amigos, antes da prática do *hip hop*, e moram na comunidade São Francisco ou em comunidades vizinhas.

1.4 Primeiras experiências junto aos “*b.boys* da Força”.

A minha primeira visita à sede da Força Hip Hop deu-se no dia 2 de fevereiro de 2010. O meu contato inicial no local foi com uma das lideranças da Força, também uma liderança histórica do *hip hop* na cidade Fortaleza. Quando cheguei ao local, havia uma dezena de jovens, alguns dançando *break* ou assistindo aos “treinos”, mas de início fiquei apenas observando e conversando com Moesio, um dos líderes da organização.

Conversamos sobre a história do *hip hop*, a criminalidade, o crime organizado de São Paulo e as histórias dos conflitos entre a organização e as escolas do bairro. Para ele, hoje a organização tem mais aceitação na comunidade, devido ao respeito mútuo construído ao longo de quinze anos de permanência da Tabeba's Posse (contando com o período em que ainda pertencia ao MH2O).

Fui informado que são oferecidos seminários de formação política, dados por ele, aos novos membros militantes. Nesses “seminários” é que se inicia propriamente a formação política e militante do praticante do *hip hop*. Observei isso também no MH2O, pois sempre se falava em “formar” o militante. No caso da Força Hip Hop, do mesmo modo, são essas experiências nesses seminários que

possibilitam a formação inicial dos militantes, no que concerne aos aspectos ideológicos e políticos assumidos pela organização.

Ele me explicou também da dificuldade que é trabalhar com os jovens da periferia, pois existe, por parte dos jovens, certa repulsão à leitura e ao estudo. Também falou de como é importante e demorado o trabalho de retirar os jovens das ruas, do crime e das drogas e torná-los praticantes de *hip hop*.²¹ Ele admitiu que a maioria dos jovens que freqüentam o local vem por diversos motivos, muitos vêm apenas para brincar, outros vêm para treinar, pensando nas competições, e alguns poucos participam com o intuito de engajamento e luta política.

A primeira experiência de observação mais intensa sobre a prática deles foi, no caso, a dança *break*. Alguns jovens *b.boys*²² iam fazer uma apresentação numa gincana organizada pela escola de ensino fundamental do bairro, bem próxima à sede da Força Hip Hop. Logo que cheguei ao local, fui informado de que haveria essa apresentação, recebi o convite para acompanhá-los e logo me prontifiquei a ir junto com eles.²³

O cenário estava organizado da seguinte maneira: no fundo do pátio do colégio havia uma mesa retangular onde se sentavam umas cinco pessoas (provavelmente “jurados”) que contabilizavam os pontos e davam suas notas às apresentações dos alunos. É interessante ressaltar que as apresentações imitavam o modelo de programas de televisão: uma platéia (mães e alunos), um corpo de jurados (provavelmente professores), os calouros e artistas (alunos) e o que pareceu ser a diretora da escola, fazendo o papel de apresentadora.

²¹ Apesar dessa postura, até certo ponto evangelizadora e salvacionista, que às vezes surge nos discursos dos integrantes do movimento hip hop e também de muitos que estudam esse movimento, a situação é bem mais complexa. Principalmente no caso do uso de drogas, participar de atividades ligadas ao hip hop não impede totalmente que os jovens usem drogas, uma coisa não tem ligação com a outra, nem a favor e nem contra. No entanto, o discurso do hip hop continua enfatizando justamente que o seu papel é possibilitar alternativas para esses jovens.

²² *B.boys* (Abreviatura do inglês para breaker boys) são os dançarinos de *break*. Para ser um *b.boy* ou *b.girl* no caso de ser mulher, basta tornar-se um praticante do *break*, o qual consiste numa dança de movimentos gingados, acrobáticos e contorcionistas, marcada por uma competitividade entre dançarinos que lutam entre si como num ringue, seja individualmente ou em “equipes”, na busca por movimentos mais originais e/ou inigualados que possam demonstrar “estilo”, força e flexibilidade.

²³ Nesse primeiro momento, pude exercitar aquilo que Cardoso de Oliveira chama de “olhar domesticado” (2000)²³. Através desse olhar pude perceber alguns aspectos iniciais que caracterizam a performance do *break*, bem como ao local em que a dança seria então realizada.

Inicialmente, os jovens *b.boys* se dirigiram a uma das salas usadas por eles para treinar *break*, dando a impressão de que depois iriam se apresentar²⁴. Percebi o estranhamento que a minha presença causava e não me atrevi a entrar, permanecendo na soleira da porta. Eles olhavam para mim e eu desviava o olhar, depois voltava a observar, então percebia que eles estavam me olhando, e desviava o olhar de novo. Tentei falar com um deles, mas o menino não quis muita conversa. Então fiquei só observando o “treino”.

O estranhamento entre mim e eles, expresso pelos constantes desvios no olhar, revelou-me a dimensão da diferença existente entre nós. Como disse Geertz (2001), todos somos observadores situados. Eu sou um jovem pesquisador, de classe média, com uma idade superior à média de idade deles, enquanto eles são jovens moradores da periferia, dançarinos de *break*.

Se para Geertz (2001) o antropólogo pode ser uma “vitrine”²⁵ para os nativos, no meu contexto de campo, talvez não tenha ocorrido dessa forma, pelo menos para a maioria deles, mas o contrário disto, a prática deles é que se tornava para mim uma “vitrine”, dado o meu apreço pessoal pela estética *hip hop* em todos os seus elementos, música *rap*, *break* e grafite. De certo modo, como tentarei mostrar no decorrer deste trabalho, o “ver e ser visto” é uma parte importante da vivência grupal entre os jovens *b.boys*. Como muitos deles me disseram, é apenas chegar ao local e vê-los dançando para querer fazer parte, pois é melhor estar lá dançando do que fazendo outras coisas.²⁶

A escala de idade é variada, mas todos são jovens. Tem meninos de uns nove a dez anos, garotos de catorze ou quinze, talvez até dezesseis, e alguns poucos que chegam aos vinte anos. Os que estavam “treinando” eram os maiores,

²⁴ Digo isso porque depois ficou claro que eles não iriam de modo algum se apresentar na gincana. Uma série de informações desencontradas que na verdade pareciam revelar a situação de que, pelo menos dessa vez, eles estariam de fora do evento organizado pela escola. Mesmo assim, requisitaram uma sala do colégio para executar seus treinos e delimitaram seu espaço.

²⁵ Geertz (2001) nos fala de uma ironia que permeia o trabalho de campo antropológico, a qual fundamenta um conjunto de ficções que mantém as relações entre o antropólogo e os seus informantes. Existe na pesquisa antropológica uma divergência de interesses fundamentais entre o antropólogo que deseja fazer sua pesquisa e dar prosseguimento a sua carreira acadêmica e o nativo ou informante que o ajuda por causa de uma constelação possível de interesses dependentes da pessoa, do lugar e das circunstâncias. Para o autor, essa ironia se manifesta também na posição do antropólogo em campo, pois, como membro de uma elite social, ele acaba se tornando uma “vitrine” para uma série de coisas que os nativos desejam, mas que nunca poderão obter.

²⁶ Como mais à frente será visto, dançar *break* é uma importante mediação para eles lidarem com o estigma de serem jovens da periferia. Eles sempre dizem que são vistos como “vagabundos”, mas que ao praticar a dança eles mostram para esses “outros” que podem ser também cidadãos.

os menores estavam sentados nas cadeiras ao redor como expectadores. O odor da sala era uma mistura de suor e mau cheiro de sapato que ardia nas narinas. Todos eles, entre um movimento e outro da dança (não havia música de *break* no local, eles apenas “ensaiavam os passos”), tiravam os tênis e os compartilhavam com quem não tinha.

Todos esses aspectos ligados ao corpo, aos movimentos, aos cheiros e odores, remetem à idéia de que o olhar etnográfico é carnal. Nesse sentido, é possível pensar com Laplantine (2004) que o olhar antropológico não é uma simples atividade visual. O etnógrafo deve estar atento as sensações não visuais, quer dizer, a uma visibilidade também corporal. Nesse sentido olhar carnal é o olhar que implica o corpo inteiro ²⁷.

O compartilhar os adereços relacionados à prática, toucas, bonés, cotoveleiras, joelheiras e tênis, é algo corriqueiro entre eles, visível em todos os momentos dos “treinos” de *break*. Segundo me disseram, os materiais relacionados à dança são caros e muitos deles não podem comprá-los. A saída é então compartilhar, pois como alguns deles já disseram: “se eu compro uma cotoveleira, não sou só eu que uso, ela é de todo mundo aqui, todos usam.”

Tais partilhas remetem à construção de laços entre eles. Na relação de troca, os seres humanos estabelecem relações entre si que os tornam interdependentes e medeiam suas diferenças. A relação social fundada na “dádiva” é característica central nas sociedades, pois permite realizar uma “aliança” entre os membros da coletividade, fazendo circular não apenas objetos, mas também, homenagens, prestações, privilégios, etc. Essa troca estabelece uma rede de sociabilidade que medeia a relação entre os diferentes indivíduos e grupos. (MAUSS, 2003).

Essa “troca de adereços”, generalizada entre eles, é tanto indício da constituição do estabelecimento de relações de confiança e companheirismo, mas também uma necessidade de compartilhar, devido à falta de recursos de cada um individualmente. Essa obrigação de compartilhar, para eles parece mais uma “tática”, no sentido descrito por Certeau (2007).

²⁷ “Trata-se de uma visibilidade não apenas ótica, mas também tátil, olfativa, auditiva e gustativa, que nos conduz a deixar de opor ‘o diante’ e ‘o atrás’, ‘o fora’ e ‘o dentro’, para compreender a natureza dos laços que ligam um ‘diante’ que nós incorporamos e um ‘atrás’ a partir do qual se efetua a atividade sensitiva assim como a intelectual.” (LAPLANTINE, 2004, p.20)

A noção de tática expressa a apropriação, re-elaboração e bricolagem que os sujeitos sociais fazem nas suas práticas cotidianas sobre aquilo que lhe é passado rotineiramente através dos *mass media* e das instituições disciplinadoras do Estado. A “tática” é uma forma dos produtores-consumidores de manipularem e se apropriarem, para além dos efeitos previstos pela ordem econômica, política ou cultural estabelecida, dos objetos, práticas e valores repassados através dos sistemas de dominação comercial, tecnocrática e urbanística.

Eles estavam calçados com chinelo de dedo, outros com tênis, usavam calça larga e frouxa, apinhada de bolsos, ou bermudão, camisetas ou blusas largas, mochilas, toucas e bonés. Um dos adereços indispensáveis da prática parece ser o tênis. No entanto, é possível alguém dançar *break* descalço, nada impede, apenas os movimentos tornam-se mais difíceis devido à falta de atrito dos pés com o chão.

Outro adereço muito utilizado é a “mochila”. Todos a carregam consigo, trazem tudo dentro dela, roupas sobressalentes, comida, pentes, guardam os sapatos, CDs e DVDs com as músicas e vídeos relacionados à prática da dança. Mas o interessante é que o fato de a maioria deles carregarem mochilas não revela simplesmente que eles necessitam dela para guardar suas coisas, mas que ela é um **item de estilo**, que representa o segmento juvenil, ainda em idade escolar. Usar uma mochila pode expressar justamente que eles são ainda jovens estudantes, além de serem dançarinos de *break*.

Dessa primeira experiência de contato com os *b.boys* da Força, penso que gerou uma necessidade premente na realização da pesquisa: a articulação entre antropologia e estética. Como se pode notar, desde o início de minha estada na comunidade São Francisco, junto aos *b.boys* da Força Hip Hop, observei que o principal interesse deles era aprender a dança, manifestar e construir um estilo por meio de uma experimentação contínua e cotidiana. E faziam isso sempre em grupo, sempre juntos, seja trocando os pertences, os adereços, seja apresentando-se em eventos, seja competindo entre si, seja trocando experiências ou ensinando uns aos outros.

O efeito estético não é aqui aquele provocado pela visão de uma obra exposta para um expectador, todos eles são artistas e também expectadores. A

estética aqui é feita no cotidiano vivido, entre brincadeiras e discussões, entre cumprimentos e xingamentos, entre a pertença e o atrito.

A compreensão da experiência coletiva deles não poderia deixar de ser também uma experimentação no sentido de experiência. Para estabelecer um diálogo com eles, de maneira a conseguir compreendê-los um pouco, tive de entrar em seus circuitos de troca, participei dos treinos, fui aos eventos, participei como pude, inclusive até treinei um pouco de *break*. Se a pesquisa antropológica é carnal, então a experiência também o é, se a pesquisa antropológica é uma atividade sensitiva e sensível criadora de conhecimento, então ela está bem próxima da arte, na medida em que transmite uma informação por meio da fruição estética e do gozo.²⁸

Para compreender melhor o estilo de vida e a perspectiva dos *hip hoppers* do Conjunto São Francisco, tornei-me também um praticante. No entanto, tornar-me um praticante não iria me garantir o acesso ao universo de significados deles e de sua prática, pois existem outros aspectos metodológicos que devem ser considerados.

Porém, a prática da dança pode me possibilitar *insights* para a compreensão da linguagem deles através de um processo de experimentação em mim mesmo. Conforme Geertz (2001), a atividade antropológica não mais se resume a uma viagem e convivência duradoura numa comunidade exótica e distante. Ela é feita também no contexto da própria sociedade do antropólogo. As condições do trabalho do antropólogo mudaram, a sua autoridade na descrição do “outro” é questionada na medida em que ele não trabalha mais isolado, suas visões podem, inclusive, ser questionadas pelos próprios “nativos”, e, por fim, também se descobriu que “todos somos nativos”, tanto o etnógrafo quanto as pessoas que ele estuda. Desse modo, é possível pensar que a atividade do antropólogo, que antes se fazia mediante uma

²⁸ Para Laplantine (2004) a etnografia é uma internalização das significações que os outros atribuem aos seus próprios comportamentos. O etnógrafo deve apreender a cultura alheia a partir do interior, mesmo que, tal apreensão não seja total. Ele deve também tornar explícito as implicações pessoais no objeto de estudo, deve observar a si mesmo, pois ele próprio é parte de sua investigação, bem como observar suas relações com os nativos e dos nativos entre eles. O etnógrafo deve também saber tirar proveito da observação dos outros a sua presença, bem como de suas próprias reações e atitudes. O conhecimento antropológico é obtido através da comunicação e da participação íntima na cultura do outro. “O etnógrafo deve ser capaz de viver no seu íntimo a tendência principal da cultura que está estudando.” (LAPLANTINE, 2004, p.22).

observação duradoura e participante, agora pode ser feita a partir de uma “freqüentação intensa” na cultura do outro.²⁹

Essa freqüentação intensa que fiz através da prática me permitiu, então, experimentar para compreender a vida dos praticantes da cultura *hip hop*. Mas algo importante, através da dança, pode ser construído, aquilo que é imprescindível para o pesquisador de campo: a empatia. Para compreender o horizonte de interpretações nativo e, de certa maneira, internalizá-lo, é preciso conviver, e foi isso o que fiz através da dança, estabelecer uma convivência com aqueles que são o substantivo de minha pesquisa.

No entanto, é preciso que se diga que a pesquisa e experimentação aqui feita não é produto de um sujeito, mas por uma série de sujeitos que me ajudaram a conhecer um pouco o universo dos dançarinos, grafiteiros e *rappers* da Força Hip Hop, isso tudo, através do diálogo e da experiência sensível, estética e grupal.

Quando cheguei na comunidade do São Francisco e comecei a participar das atividades da Força Hip Hop, tive uma série de dificuldades. Talvez a mais importante delas é que não conseguia compreender nada do que eles falavam. Quando estavam conversando entre si, ficava escutando, perguntava, eles tentavam me explicar sem muito êxito. O domínio da linguagem deles, das palavras que utilizavam, principalmente relacionadas às expressões artísticas, foi fundamental para estabelecer qualquer processo de diálogo e dar início à atividade intersubjetiva que é a base da produção do conhecimento antropológico.³⁰

Para conseguir isso, a construção de uma empatia foi fundamental. A etnografia não é uma simples atividade intelectual, mas um conviver. Para fazer isso tive que me interessar pelo que eles se interessavam, a dança, o *style*, os movimentos. No início pensava em ver a questão do engajamento político juvenil no *hip hop*, mas tal como Evans-Pritchard (1978) teve que se interessar por gado por

²⁹ Conforme Geertz (2003, p.101-111) freqüentar intensamente é realizar um tipo de observação intermitente, atenta às “zonas de contato” cultural que permeiam as relações culturais num mundo globalizado. Geralmente mediada por contínuas reorientações espaciais em campo, com vistas, a uma descrição que tente captar tanto a fluidez do objeto de estudo, como também os seus limites e interconexões. Isso é o que o autor chama de substituição das “raízes pelas rotas” no processo de investigação do antropólogo.

³⁰ Conforme Zaluar (1986), o primeiro ardil da pesquisa antropológica é o menosprezo da importância da intersubjetividade na produção intelectual em antropologia. Não é mais possível conceber que os sistemas simbólicos garantam de antemão a interpretação etnográfica e a eficácia do encontro subjetivo para a apreensão dos significados nativos.

causa de seus criadores de gado Nuer, também tive de me interessar por *break*, para conseguir dialogar com os dançarinos.

Sempre que chegava em casa, dedicava-me à elaboração de minhas notas de campo, as quais me ajudavam a pensar, a organizar toda a experiência que compartilhara com eles. Com o tempo fui identificando possíveis interlocutores para realizar as entrevistas, acabei optando por três rapazes e uma menina, que cumpriam os critérios que havia estabelecido ao longo da pesquisa: assiduidade aos treinos, pertencimento à Força Hip Hop e alguma experiência (porém não muita) na prática dos elementos artísticos, no caso deles, principalmente a dança.

Isso foi necessário devido ao fato de que na atividade antropológica, o contexto da ação do que foi dito deve também ser registrado. E deve também ser questionada a representatividade dos interlocutores. O pesquisador não deve oscilar do pólo de observador absoluto à transformação em nativo sem qualquer postura reflexiva. Para realizar isso, o antropólogo deve ter em conta o social como drama e um campo de disputas do significado, rompendo com o formalismo estruturalista, que reduzia a intersubjetividade ao código simbólico, e com a pesquisa-participante, que hiperbolizava a posição do pesquisador, tornando-o líder político dos nativos.

O social passa a ser pensado como drama, como campo de forças em luta ou como política do significado. Com estes modelos, os significantes em cadeia deixam de ser o foco da atenção e as disputas, nuances, contextos dos significados, é que exigem toda a perícia e cuidado do ator-observador que é o antropólogo. Por isso mesmo, aprender de fato a linguagem dos “nativos” é tarefa absolutamente indispensável. (ZALUAR, 1986, p.112)

Considero que pensar o social como um “drama” combina bem com a articulação entre antropologia e estética que realizei neste trabalho. Fiz isto, não somente pensando como Goffman (2008), que o social seria produto da interação de diversos atores, executando seus papéis e manipulando suas identidades, nem apenas como Turner (1974), que compreende os processos sociais de mudança como uma seqüência teatral, mas pensando em traduzir essa experiência juvenil em si, seus descaminhos, suas performances e seus estilos de vida.

Os jovens dançarinos parecem ser, ao mesmo tempo, atores e expectadores de um cotidiano marcado por uma busca, pela construção coletiva de um estilo de vida, de uma estética do vivido, que, por meio da performance dos elementos artísticos do *hip hop*, se tornam sujeitos e protagonistas de suas próprias vidas e experiências.

Através de um processo de diálogo e de uma vivência direta com os praticantes, busquei compreender de “dentro” os detalhes que formam a experiência estética mediada pela performance dos elementos artísticos dos *hip hoppers* do Conjunto São Francisco. Ciente da disputa de significados que faz parte da vida social, bem como da atividade etnográfica, o meu intuito é, de pelo menos aqui, não simplesmente esboçar o entendimento dos saberes, das práticas e expressões, mas de tentar transcrever nestas linhas um diálogo que tive com eles, os *b.boys* e *b.girls* da Força Hip Hop, situado num determinado momento e sob certas circunstâncias.

O objetivo deste trabalho é uma abordagem sobre o *hip hop*, no sentido compreender o efeito agregador dessa cultura juvenil, mediada pela performance dos elementos artísticos e eivada de estetismo. Para tanto, penso ser necessário uma articulação entre antropologia e estética de modo a possibilitar a união entre descrição densa e crítica artística. Isto porque os jovens com os quais tive contato podem ser entendidos simultaneamente como artistas e expectadores de suas próprias vidas, impregnados pelo desejo de construírem um estilo de vida que seja, ao mesmo tempo, espetacular e expressivo.

Mas não é possível compreendê-los sem um passeio pela cidade e uma ida à *lan house* mais próxima. Como será mostrado mais à frente, a performance dos elementos artísticos somente pode ser compreendida levando-se em conta dois aspectos: o primeiro refere-se à virtualização da vida social contemporânea e o segundo relaciona-se à contínua des-localização dos sujeitos através do palco da cidade.

Um movimento geral de virtualização afeta hoje não apenas a informação e a comunicação mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência. A virtualidade atinge mesmo as modalidades do estar junto, a constituição do nós: comunidades virtuais, empresas virtuais, democratização virtual....(LEVY, 2009, p.11)

A virtualização da sociedade é um processo amplo de mudança em curso, uma verdadeira heterogênesse do humano. Ela ultrapassa a simples informatização ou digitalização da sociedade, é uma transformação social que muda a relação dos seres humanos entre si e destes com o mundo.

O virtual não se opõe ao real e nem se assemelha ao falso. Ele é uma potência, uma *virtú*. Como conceito, ele se opõe ao atual. A “atualização” é uma reinvenção, uma correção de um problema, uma solução para algo controverso. O

atual seria então a transformação de uma potência em ato. A virtualização, por sua vez seria a reversão do ato ou atualização em potência pura. Isso ocorre numa sociedade em que cada vez mais a localização do poder, dos valores, dos indivíduos e das instituições é volátil, incerta, sempre um problema³¹.

Como será visto mais à frente, os “*b.boys da Força*”, os *hip hoppers* do São Francisco, têm um íntimo contato com os meios de comunicação de massa, internet, celulares, DVD's, CD's, câmeras fotográficas, etc., apesar de serem jovens pobres. Porém não é somente a digitalização das expressões dos elementos artísticos que é levada em conta aqui, mas o processo de virtualização da performance artística. As práticas culturais não são somente atualizadas, elas estão em contínua transformação por meio da sua disponibilidade em meios virtuais, mídias e sites. Ser *b.boy* ou *b.girl* requer uma contínua reversão do que há de novo, uma busca frenética pelo melhorado em termos de estilos de vida e arte.

Não é apenas o virtual que está impregnado e perpassa a experiência estética dos “*b.boys da Força*”. Conjugado a isso se encontra também o processo de des-territorialização urbana efetuado por eles. Isto porque os *b.boys* e *b.girls* não ficam restritos ao seu espaço na cidade. A performance dos elementos artísticos do *hip hop* possibilitam-lhes sempre uma movimentação através do palco urbano. A freqüentação de outros treinos em outros lugares, com outros grupos, a criação de uma rede de contatos e sociabilidade espalhada pela cidade, as apresentações, eventos em Igrejas, escolas, praças, no Dragão do Mar parecem demonstrar que para compreendê-los é preciso também ficar atento aos seus movimentos e des-localizações no território da cidade.

Esses são os dois aspectos metodológicos que devem ser levados em conta numa abordagem sobre o *hip hop*. Em minhas estadas na comunidade do São Francisco, junto aos *b.boys* e *b.girls* da Força Hip Hop, percebia como essas duas

³¹ São três as modalidades do virtual descritas por Levy (2009). O “não estar presente” se manifesta nas cópias e projeções indefinidas presentes no ciberespaço, no anonimato e no nomadismo presentes em comunidades virtuais e na efemeridade dos vínculos que, apesar disso, não deixam de constituir laços de amizade e conflitualidade. As pessoas e as comunidades no ciberespaço estão des-territorializadas e continuamente não presentes. A virtualização é um êxodo que des-localiza a relação linear clássica de espaço e tempo. A segunda modalidade de virtualização pode ser vista na ampliação das velocidades e o simultaneísmo das práticas culturais, modas e estilos de vida. Por fim, a última modalidade é o que o autor chama de “efeito moebius”, a passagem do exterior para o interior ou, em outras palavras, com a virtualização do espaço público, ocorre também a sua privatização, o exterior torna-se íntimo, a intimidade entra no público, fenômeno visto principalmente nas comunidades virtuais, blogs e sites de relacionamento.

dimensões, a virtualização e a des-territorialização, fazem parte da experiência estética mediada pela performance dos elementos artísticos.

Em primeiro lugar, porque a virtualização é um dado importante para a construção pessoal do estilo. Através da internet, dos DVD's e CD's, dos vídeos nos celulares, das fotos das máquinas fotográficas é que estes jovens vão perfazendo seu caminho no aprendizado, prática, expressão e vivência grupal dos elementos artísticos da cultura hip hop.

De outro modo, é através do deslocamento pela cidade que eles promovem suas redes de contato e sociabilidade, interagem criam seus padrões de reconhecimento social grupal e inter-grupal. Isto porque os passeios pela cidade são momentos importantes para a constituição dos grupos e também para a visibilidade destes jovens moradores das periferias urbanas de Fortaleza nos espaços públicos mais notados da cidade.

O fio condutor deste trabalho é a compreensão da forma pela qual esses jovens pertencentes a Força Hip Hop praticam e aprendem os elementos artísticos do hip hop e como, a partir disso, expressam a sua potência e o desejo de viver em grupo, participar. A intenção é ver como a expressividade e a sociabilidade estética encarnada no cotidiano de trocas, treinos, ensaios, vivências, conflitos e amizades, pode ensejar uma convivialidade.

A maioria dos jovens sujeitos desta pesquisa moram na periferia urbana da cidade de Fortaleza. São jovens cuja vida escolar é marcada por instabilidades, cujo acesso ao trabalho é precário, que sofrem cotidianamente com o estigma de “vagabundos”, por passarem uma boa parte de seu tempo dançando, pintando ou cantando, mas que, justamente através da vivência artística, conseguem demarcar o seu espaço no mundo e adentrar em outros espaços a eles antes vedados.

Neste trabalho fica claro que a arte não imita a vida. Diferente deste adágio provavelmente de teor platônico, os jovens *hip hoppers* fazem a vida valer a pena através da arte. Negam a vivência da incerteza quanto ao futuro por meio da intensa sociabilidade no presente.



Foto 5 – Visão de satélite da sede da Força Hip Hop demonstrando sua localização no extremo oeste da periferia de Fortaleza próximo ao município de Caucaia, às margens do rio Ceará.



Foto 6 – Imagem da rua onde se localiza a Sede da Força Hip hop.



Foto 7 – Um dos b.boys executando um *powermove* chamado de chair.



Foto 8 – Outra execução de *powermove*, desta vez um giro de mão.



Foto 9 – Os treinos de *break* são marcados pela troca de experiências. Eles aprendem sem professor, apenas conversando e mostrando uns aos outros suas habilidades.



Foto 10 – A plasticidade dos movimentos de *break* é impressionante. Eles levam o corpo ao limite da força e flexibilidade nos *powermoves*.



Foto 11 – Exemplo do que eles chamam de *tricks*, movimentos que testam a flexibilidade do dançarino. Executado pelo *b.boy* pipoca.



Foto 12 – Outro exemplo de tricks, desta vez executado pelo b.boy Nemo.

Capítulo II

Hip Hop e periferia: desterritorializando o espaço urbano.

O *hip hop* é um estilo cultural juvenil ao mesmo tempo globalizado e localizado. Surgido nos Estados Unidos, os elementos artísticos do *hip hop* migraram para diversas outras partes do planeta, chegando ao Brasil em meados da década de 80, re-apropriado aqui em sua maior parte pelas juventudes moradoras das periferias urbanas das grandes capitais. Esses jovens se apropriaram dos elementos artísticos do *hip hop* com o objetivo de diversão e entretenimento, mas também, muitas vezes, como instrumento de engajamento político e ação social. É daí que surge o chamado movimento *hip hop* que se utiliza da estética e da arte *hip hop* como forma de luta política juvenil. Neste capítulo, será apresentado um pouco da história desse estilo cultural, suas características estéticas e seus elementos artísticos com o objetivo de contextualizar o objeto de estudo. Também serão apresentados os percursos do movimento *hip hop* brasileiro e principalmente fortalezense. Esses dados históricos são importantes à medida em que possibilitam a compreensão do modo como o *hip hop* se transformou em um dos modos de expressão de alguns jovens, unindo as dimensões lúdicas, estéticas, de entretenimento e lazer com a perspectiva de engajamento político e movimento social.

2.1 Origens das expressões artísticas do *hip hop*.

O *hip hop*, como o vemos, hoje teve o seu surgimento nos Estados Unidos. Conforme Lima (2006), a tradução literal do termo é “mexer os quadris e saltar”. O *hip hop* é formado basicamente por três elementos artísticos: a música *rap*, a dança *break* e o grafite³². Todos estes elementos surgiram no bairro do *Bronx*, em Nova York no início da década de 70. Naquela época, o contexto de grave crise econômica e falta de investimento social, além das lutas dos negros pelos direitos

³² Existe muita discussão sobre os elementos desse estilo, alguns afirmam serem três, quatro, ou até cinco. Andrade (2007) afirma, por exemplo, serem os elementos da cultura *hip hop* em número de cinco, incluindo entre eles a consciência crítica e a atitude política e contestatória. Para o autor seriam então o DJ, o MC, o *break*, o grafite e a Consciência.

civis atingiram duramente as populações negras e latinas, moradoras dos guetos dessa metrópole.

Antes, na década de 60, a sociedade norte-americana tinha visto emergir grandes líderes negros que atuavam na linha de frente na luta pelos direitos civis, dos quais se destacaram: Malcom X, Martin Luther King, Huey Newton, Bobby Seal (estes dois últimos foram os fundadores dos Panteras Negras). Foi nessa época que surgiram os principais movimentos negros, os Panteras Negras e o Black Power, os quais foram fortemente reprimidos pelo governo norte-americano. A morte dos principais líderes do movimento negro, Malcom X, em 1965, e Martin Luther King, em 1968, não fez com que diminuíssem as tensões raciais e sociais na cidade de Nova York. Esta metrópole viu ascender as lutas entre as “gangues juvenis”.

Nova York viu ascender a guerra de gangues juvenis, o tráfico de drogas e a violência urbana nos seus bairros periféricos. O *Bronx* - considerado o berço da cultura *Hip Hop* - abrigava grande parte da população juvenil negra, jamaicana, porto-riquenha e de outros imigrantes latinos, que formavam um expressivo grupo de desempregados e subempregados da cidade. O *Bronx* (assim como o *Harlem*, o *Queens* e o *Brooklyn*) vivenciou um processo de desapropriação, de demolição e de degradação de residências e de prédios comerciais com a fuga das famílias brancas e de classe média negra e com a perda de milhares de empregos manuais devido às reestruturações industriais. A redução dos fundos federais para a área social dramatizava, ainda mais, esta realidade. (LIMA, 2006, p.150)

Conforme Bezerra (1999, p.22), o final dos anos 70 marca um processo de reestruturação produtiva e desindustrialização que ocasionou efeitos na geografia social e econômica dos bairros periféricos das grandes metrópoles estadunidenses (Nova York e Los Angeles). Bairros como *South Bronx* sofreram um processo de “renovação” (deslocamento de populações e banimento de favelas) que provocou um acirramento da segregação étnica e racial, desembocando num processo de estigmatização urbana dessas populações. O surgimento do *hip hop* aconteceu nesse contexto de re-ordenação das metrópoles com a redução dos serviços sociais e desemprego tecnológico. O bairro do *Bronx*, produto desse processo, é considerado o lugar de emergência do *hip hop*, onde os grupos étnicos segregados criaram uma nova rede cultural que os possibilitou sobreviver numa era de transformações tecnológicas, econômicas, culturais e sociais.

Também para Lima (2006), o bairro do *Bronx* foi o lugar onde nasceu o movimento *hip hop*, o qual foi criado pela juventude imigrante latina e negra, ameaçada pela crise econômica e social, como forma de re-elaborar suas

referências culturais e identitárias de seus lugares de origem e também como alternativa de lazer e arte.

O processo de criação das sonoridades e ritmos do *hip hop* se dava de uma maneira fragmentada e experimental. Os jovens se apropriavam dos equipamentos de sons existentes, modificavam-nos ou improvisavam. Essa cultura emergiu como forma de lazer entre os jovens, imigrantes latinos e afro-jamaicanos, marginalizados dos guetos nova-iorquinos, mas aos poucos foi se consolidando também um discurso crítico contra as dificuldades sociais e econômicas e também racismo.

Conforme Bezerra (1999, p. 14), o *hip hop* se originou do cruzamento de três manifestações artísticas (a música *Rap*, a dança *Break* e a arte plástica Grafite) mediadas pelas novas tecnologias audiovisuais e associadas às vivências juvenis dos jovens das periferias das grandes metrópoles globalizadas. É caracterizado como um estilo “híbrido”, pautado na contínua mistura de elementos provenientes de outros estilos, configurando uma “estética da versão”³³. Para a autora, o *hip hop* possui uma dupla inscrição: estilo cultural relacionado à dinâmica cultural da globalização e expressão das vivências de jovens moradores das periferias e guetos étnicos das grandes metrópoles do planeta.

Consoante Lima (2006), a manifestação artística e musical do *hip hop* é o *rap* (o qual significa *rhythm and poetry*, cuja tradução literal é ritmo e poesia). Este se caracteriza por ser uma composição musical de pouca melodia, ritmo acelerado e longas letras de conteúdo político-social e contestatório. É executado conjuntamente pelo *DJ* (Abreviatura de *Disc Jokey*), responsável pelos arranjos rítmicos e sonoros, e pelos *MCs* (Abreviatura de Mestre de cerimônia), os quais entoam o canto-falado.

Conforme Andrade (2007), o sucesso do gênero musical rap deve-se em parte hoje às novas configurações do mundo urbano, decorrentes do avanço do neo-liberalismo, o qual torna difícil para a juventude mais pobre o acesso ao trabalho

³³ Conforme Bezerra (1999, p.11-14), a dinâmica sócio-cultural nas sociedades tardo-modernas se caracteriza pela estetização da vida social visível na profusão diferenciada de hábitos, gostos e costumes presentes nos chamados “estilos culturais”. A estetização generalizada da vida social configura uma nova experiência sócio-cultural difusa e global que se relaciona com a influência ou entrelaçamento dos *mass media* na vida das sociedades contemporâneas. A propagação destes estilos culturais está então intimamente ligada a essa dinâmica cultural, contribuindo ainda para incrementar a mistura e profusão estética de gostos, modas e estilos. O lugar do *hip hop* visualiza-se no campo desta dinâmica sócio-cultural, nas suas características “híbridas”, pautadas na mistura de elementos provenientes de diferentes estilos culturais, daí poder ser considerado uma “estética da versão.”

formal e legal. Outra característica deste novo contexto urbano é a ascensão da violência urbana ³⁴, a qual tem, na população jovem, moradora da periferia, suas maiores vítimas. É nesse contexto de crise de sociabilidade, tanto em relação ao econômico como também ao sócio-cultural, que, através do rap, “o ponto de vista jovem da periferia vem se tornando onipresente”. (ANDRADE, 2007, p.123).

A sonoridade do *hip hop* é completada também por uma forma de dança inventada pela juventude nova-iorquina. Uma dança de movimentos quebrados e contorcionismos, que passou a ser chamada *Break* (Do inglês: quebrar). Os praticantes dessa dança são chamados de *b.boys* (break boys) ³⁵. A dança *Break* tem um forte aspecto competitivo. Diferentes equipes (ganguês) competem entre si pela consecução de movimentos mais originais. Conforme Lima (2006), isto seria uma simbolização e sublimação, feitas através da dança, das brigas de gangues juvenis que assolavam Nova York quando do surgimento do *hip hop*.

O grafite é a expressão plástica do *hip hop*. Ainda conforme Lima (2006), teve seu início na década de 70, em Nova York, com as pichações e inscrições espalhadas pelos muros e carros de metrô como uma forma juvenil de sair do anonimato e demarcar território de gangues. A relação dos grafiteiros com o poder público sempre foi tensa por causa da invasão do espaço urbano por elementos estranhos à orientação arquitetônica e a artística dos órgãos públicos. Com o tempo, a prática do grafite foi evoluindo dos rabiscos para representações estéticas e visuais da vida cotidiana dos guetos. O poder público passou então a disponibilizar espaços específicos para essa arte e a punir as simples pichações com leis que dificultavam o acesso ao *Jet* (aerosol destinado a tal prática). Apesar dos percalços, a prática teve prosseguimento, figurando agora em camisetas e capas de discos de *rap*, consolidando a sua presença no *hip hop*.

Em Fortaleza, a cultura *hip hop* estabeleceu-se primeiramente através dos dançarinos de *break*. Estes jovens costumavam freqüentar os chamados “bailes”

³⁴ Remeto o leitor ao meu trabalho de monografia (FRAGOSO, 2008) descrito em poucas linhas no capítulo I deste texto, onde reflito sobre o modo como a violência urbana é representada nas letras de rap, de um dos grupos representativos da música rap nacional: o Racionais MC's.

³⁵ De acordo com Lima (2006), a origem dos movimentos da dança é bastante controversa. Algumas fontes afirmam que ela foi inspirada no *funk* de James Brown; outros afirmam que os movimentos foram inspirados nas armas utilizadas no Vietnã; existem ainda informações de que os filmes de artes marciais da década de 70 tiveram influência e até a capoeira brasileira também é colocada como referência.

organizados na periferia da cidade. Em meados da década de 80, começaram a surgir os primeiros *b.boys* e *rappers* fortalezenses.

É complicado falar de movimento hip hop né, assim, porque quando comecei fazer hip hop que era um dos elementos que era a dança, não existia o movimento hip hop, pelo que se conceitua movimento hip hop, não tínhamos consciência, o que tinha era o break, era a dança, a gente conhecia como break, isso em 88, e não existia nenhum outro elemento do hip hop, nem o grafite, nem o rap, aí, com o passar do tempo, no início da década de noventa, eu acho que é que começam a surgir outros elemento, a pintura, a música, né. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

A ausência de “consciência”, constada por Moesio, à época do surgimento do hip hop relacionava-se ao fato de que a cultura hip hop era somente diversão e entretenimento. Não havia rap ou grafite, apenas a dança break, executada nos chamados “bailes” pelos primeiros *hip hoppers* de Fortaleza. Com o tempo é que foram aparecendo os outros elementos e o aspecto “político”, “consciente” do *hip hop*, foi ganhando relevo. Para isso ocorrer foi imprescindível também a divulgação feita pelos meios de comunicação, principalmente as rádios, que começaram a colocar programas com temática *funk* e/ou *hip hop*.

Eu não lembro bem que período direito, mas acho que 91 ou foi 92, tinha um programa na acho que era Jangadeiro, o cara que fazia o programa era Robson Lassert, negão aí, canta numa banda eu acho que de música romântica, pagode, não lembro bem também, fez um sucesso na Europa aí, e ele fazia um programa de pancadão, que era o *boom* da época, que era o *funk* Brasil, e aí o nome do programa era os “Embalos da volta”, ele começou a colocar umas músicas locais de rap, aí foi onde vei o Negro da Dora, uma galera que fazia música no Ceará que era Titio e Cachorrão, começou a rolar na rádio, surgiu o primeiro grupo de rap do Ceará, né, Titio e Cachorrão, né, e assim, acho que o *flip* foi quem primeiro que se aventurou, *flip jay*, a fazer grafite, aqui também no Ceará, com isso, né, surge, acaba dando perna ao hip hop, o que se conceitua como hip hop que é quando anda junto a música, a dança e a pintura. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

Já no início da década de 80, surgiram os primeiros dançarinos de *break*, que freqüentavam os primeiros bailes *funk*. A dança ocorria nos bailes promovidos nas periferias de Fortaleza em diversos bairros (Conjunto Ceará, Serrinha, dentre outros), sempre aos fins de semana. Nesses locais, os jovens ensaiavam os seus primeiros passos da dança *break* e muitos outros jovens que freqüentavam os bailes também começaram da dançar depois de ver os “movimentos” executados pelos dançarinos.

Mas só em 88 eu me mudei, foi que eu fui num baile, (...) não lembro qual era, mais em que eu vi a galera dançando, eu não conhecia ninguém, nenhum dos cara, ninguém, os cara dançando, metendo os *powermove*, os moinho e eu cara que negócio pirado meu irmão, aí eu peguei bicho, é esse bagui aí, é isso que eu to procurando, aí cheguei em casa no outro dia e fiquei pensando e aí fui tentar fazer, eu lembro que a primeira coisa que fui tentar fazer foi o relógio com chapa, como dizia na época, pegava aquelas chapa de raio x aí fui tentar fazer. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

Para Moesio, um dos meus interlocutores nesta pesquisa, o seu primeiro contato com a cultura hip hop se deu ainda muito jovem, entre nove e onze anos. Ele afirma que no momento em que viu algumas pessoas dançando “*pop*” se identificou imediatamente. Mas também as “festinhas” e encontros nas casas de amigos foram muito importantes para o seu interesse pelo *hip hop*. Era um momento em que a cultura hip hop norte-americana, por meio da mídia, começava a atrair o interesse dos jovens da periferia. Nos encontros e nas festas, os jovens se reuniam e esboçavam a prática dos elementos artísticos.

Meu contato primeiro com o hip hop foi nos bailes, né nos bailes, na verdade acho que foi 85, 86, não lembro bem, lembro duma viagem com meu pai e tinha uma galera dançando pop na rodoviária e aí eu automático, foi automático, a identidade com a vagabundagem foi automática, (risos) na hora que eu vi eu me identifiquei, acho que eu tinha uns 9, dez pra 11 anos, e aí foi automático, na hora que eu vi o *style* da galera, os Black power, aqueles óculos fininho, cheio de cor, as luvas e tal, aquela coisa toda, mas assim eu não comecei, só fiquei achando massa, né, aí também teve a onda do Michael Jackson que invadiu o mundo, e aí a gente, eu freqüentava muita festinha de casa, né, e tinha uma galera aqui, tinha uma música da Cindy Law, que tinha uma espécie de *scracth* em que a galera quando dançava, um cara chamava o japa, num sei nem se esse cara tá mais vivo, né a gente fazia umas festinha em casa, e ele fazia uma onda né, bem na hora do *scracth*, mas como *scratch*, mas dava um som parecido, não era um *scracth*, mas dava um som criado com uma certa mixagem, depois, e aí assim a gente, eu já fui me identificando mais e mais, né, mais eu vivia como um qualquer jovem pré-adolescente ou adolescente, que tem a sua formação cultural, era uma chuva de cultura norte-americana, cultura estrangeira, né, cultura hollywoodiana. **(Entrevista com Moesio, 19.03.2010)**

Mas o que se conceitua hoje como “movimento hip hop” somente se inicia quando do surgimento do MH2O (Movimento hip hop organizado). Conforme Damasceno (1997), foram nesses bailes que surgiram os primeiros *b.boys* que fundaram o MH2O. A origem desta organização de *hip hop* deu-se com a fusão entre dançarinos de *break* egressos das ruas e dos bailes *funk* e de integrantes do movimento estudantil que cantavam rap³⁶. Depois da vinculação de *break* ao *hip hop*, os integrantes do movimento passaram a criticar a relação entre o *funk* e o *break* por causa da despolitização das letras de *funk*.

Também para Bezerra (1999), o primeiro elemento do *hip hop* a aparecer na cidade de Fortaleza foi o *break*. No início, ele estava ligado ao espaço dos bailes *funk*, realizados nas periferias de Fortaleza por “equipes de som” das principais rádios e grupos empresariais de comunicação da cidade. Os primeiros dançarinos de *break* aparecem no contexto destes bailes. No começo, eram apenas

³⁶ A relação entre o estilo musical *funk* e o *hip hop* são bastante tensas. Para Damasceno (1997), a música *funk* é considerada pelos membros do *hip hop* como despolitizada e sem “conteúdo”. As letras das músicas geralmente são mais relacionadas ao cotidiano e a sensualidade.

manifestações individuais, mas depois surgiram as primeiras “gangues” de *break* que, inclusive, foram importantes na formação do MH2O ³⁷. Além dos espaços dos bailes, as ruas e as praças da cidade também aglutinavam dançarinos e o lugar de concentração principal na cidade era o bairro do Conjunto Ceará.

O Movimento Hip Hop Organizado do Ceará foi fundado no ano de 1990 na cidade de Fortaleza, no bairro do Conjunto Ceará. Para Damasceno (1997), a sua proposta de origem era uma associação de cantores de *rap* que tinham como objetivo divulgar sua música e buscar espaços para apresentações. Depois, essa associação inicial passa também a congregar dançarinos de *break* e grafiteiros. Esse processo de articulação dos praticantes da cultura *hip hop* em organização provocou a sua aliança com setores do movimento estudantil. Essa aliança tornou o MH2O não apenas numa associação de produtores culturais, mas também numa organização ou movimento social e político.

Desta forma, a trajetória do MH2O é marcada por esta influência e, à medida em que se estrutura e atua, manifestam-se tensões dentro da entidade, divergências, oriundas do tratamento dado ora a questões típicas do universo cultural e do *hip hop*, ora a questões típicas do universo político, de forças, tendências e partidos. (DAMASCENO, 1997, p.10).

Para Damasceno (1997) bem como para Bezerra (1999), essa união entre dançarinos de *break*, freqüentadores das ruas e dos bailes, com jovens pertencentes ao movimento estudantil expressa a assim chamada “sutil diferença” entre o *hip hop* cearense e o brasileiro. Para os autores, o surgimento do MH2O deu-se no contexto dos bailes *funk* e das rodas de *break*, realizadas nas ruas e nas praças dos bairros populares. Mas a “sutil diferença” do MH2O é a articulação que houve entre o pessoal (dançarinos) das ruas e bailes e jovens egressos do movimento estudantil.

Esta viria a ser a principal diferenciação do *hip hop* na cidade de Fortaleza. Enquanto no Brasil e no resto do mundo, a tendência era a da manifestação pura e simples, e as associações feitas eram estabelecidas dentro dos canais de participação da indústria fonográfica, dos *media*, e do casamento de tendências manifestas na música, e em suas mais distintas variações. Nesta cidade, a associação feita tem uma tessitura social e política propriamente dita. Dois setores

³⁷ “Gangues” era a nomeação antiga para grupos de dançarinos de *break*. Hoje, a denominação mais corrente é “equipe” ou “*crew*” (palavra inglesa que significa grupo).

distintos e com perspectivas próprias se juntam para encaminhar o “movimento”: O Movimento estudantil e a A Sabedoria de rua. (DAMASCENO, 1997, p.125).

De acordo com Bezerra (1999), esse caráter peculiar do *hip hop* cearense do MH2O permitiu, nos primeiros anos da década de 90, a reunião nesta organização de vários grupos dispersos de grafiteiros e *b.boys* atuantes em muitos bairros da cidade, ocasionando o processo de formação das chamadas “posses” do movimento.

O MH2O é considerado a referência do *hip hop* cearense na primeira metade dos anos 90, aglutinando dentro de si *hip hoppers* vinculados ao “*saber das ruas*” e integrantes do movimento estudantil³⁸. No entanto tal junção entre os praticantes do estilo não se deu de maneira harmônica. A contradição presente desde a fundação da organização, conforme Bezerra (1999), é entre um *hip hop* militante e uma estética de protesto³⁹.

A quebra de hegemonia que ocorreu a partir da segunda metade da década de 90, com a saída contínua e progressiva de vários grupos de *break*, *rap* e grafite do MH2O, teria como uma das principais razões, segundo Bezerra (1999), essa polêmica entre um estilo de *hip hop* de “protesto”, inserido nos *mass media*, e um *hip hop* militante, distanciado do mercado fonográfico e crítico das elites políticas. O primeiro deseja praticar esse estilo tendo em vista principalmente o lazer, mas também a sua inserção nos meios de comunicação de massa. O segundo visa à utilização da arte tão somente como uma forma de intervenção política e comunitária.

A Força Hip Hop é um desses grupos dissidentes do MH2O que saíram logo na segunda metade da década de noventa. Os motivos para a saída, segundo me disseram algumas lideranças, diz respeito justamente a um forte processo de politização interna, ocorrido devido à uma institucionalização excessiva do movimento que provocou o afastamento das lideranças em relação à base,

³⁸ Os membros do MH2O provenientes do movimento estudantil tinham uma visão mais politizada da atuação do movimento, principalmente junto a partidos políticos, movimentos sociais e outras organizações. Os membros vinculados à chamada “sabedoria de rua” preconizavam um contato maior do *hip hop* com o estilo das “ruas”, praticados pelos jovens pertencentes às gangues.

³⁹ Na verdade, não seria bem uma contradição porque é deveras difícil encontrar uma fronteira entre esses dois “tipos” de *hip hop*. O que ocorre é que nada impede de um grupo ou organização representativa do estilo possuir uma inserção no mercado e na mídia e ainda ter uma atuação de movimento social.

composta por praticantes do estilo. As atuais lideranças da Força Hip Hop eram críticas a esse movimento e acabaram sendo expulsas da organização, através de um “golpe institucional”, conforme me foi dito. Depois de dois anos ainda querendo a marca MH2O, os *hip hoppers* do São Francisco decidiram criar a sua própria e passam à denominação que têm atualmente.

2.2 Hip Hop: brincadeira, lazer e política.

De acordo com Lima (2006), o desenvolvimento do *hip hop*, no início, tinha como objetivo apenas o lazer, foi ao longo do tempo que a dimensão política foi se inserindo nas práticas culturais cotidianas. O interessante é que, mesmo sendo disseminada pela mídia de massas, o estilo cultural *hip hop* não foi recebido de maneira homogênea. De meados da década de 80 até o momento atual, os jovens praticantes do estilo cultural *hip hop* ganharam visibilidade, não apenas por causa da consolidação do estilo no mercado cultural de massas brasileiro, mas porque o estilo *hip hop* passou também a estar intimamente ligado às estratégias políticas locais de organização e luta por direitos sociais das populações jovens, moradoras dos bairros periféricos das grandes metrópoles brasileiras.

Aliado a uma prática dos elementos artísticos do *hip hop*, alguns jovens cada vez mais passaram a reivindicar uma “identidade”⁴⁰ de *hip hopper* que os colocava como verdadeiros porta-vozes dos anseios da população moradora das periferias urbanas. Além disso, houve no Brasil, nas principais capitais, a formação de organizações sociais que se utilizam da prática dos elementos artísticos do *hip hop* como forma de atuação comunitária entre os jovens pobres.

As trajetórias dos precursores do estilo mostram claramente, consoante Bezerra (1999), as interconexões entre a sociabilidade construída no “baile”, a troca

⁴⁰ Sobre as discussões sobre identidade no seio do *hip hop*, remeto ao trabalho crítico de Lages e Silva e Neves da Silva (2008). Neste artigo os autores argumentam que é preciso ter cuidado com as abordagens sobre o *hip hop* que priorizem a categoria de identidade em suas análises. A abordagem baseada numa “lógica identitária” poderia cair numa perspectiva pautada pelo entendimento “tácito”, não-refletido de que o estilo *hip hop* poderia proporcionar identificações “positivas” aos jovens pobres em situação de envolvimento com o crime ou as drogas. Sem deixar de lado a real pertinência destas abordagens, nestas, o jovem pobre pareceria ter apenas a opção de se tornar um *hip hopper* para se tornar “cidadão”, quando, na verdade, outras variáveis como estudo ou acesso ao trabalho teriam muito mais importância. Conforme os autores, essa “lógica identitária” seria a expressão acadêmica de um “paradigma preventivo” que veria a experiência no *hip hop* apenas como uma sublimação de uma suposta “potência violenta” manifestada na vivência dos jovens pobres.

de experiências nas ruas e o contato através dos *mass media*. Os espaços dos bailes e das ruas foram os cenários para o aparecimento do *hip hop* no contexto cultural da onda *Black* nos anos 70.

Além de enunciar um discurso crítico, a cultura *hip hop*, através de suas manifestações, também promove a organização comunitária e social como também a intervenção em espaços urbanos fora dos limites da periferia. Os integrantes do movimento *hip hop*, em sua maioria, jovens pobres, não se conformam com a realidade social e econômica da periferia e criam uma nova percepção sobre o que é pertencer à favela e também sobre o que é ser jovem. O *hip hop* estabelece então um meio de comunicação crítico destes jovens com o mundo em volta, possibilitando-os um sentido de pertença grupal e afirmação identitária. (LIMA, 2006)

Nesse sentido, a interpretação do *hip hop* como uma “novidade”, no que diz respeito aos outros movimentos culturais juvenis, estaria, de acordo com Bezerra (1999), ligado a sua vinculação com as experiências dos jovens das camadas populares. A trajetória dos primeiros *hip hoppers* mostra a sua vinculação com a periferia e a experiência da pobreza como base para o discurso crítico e político.

Ainda conforme Bezerra (1999), as elaborações que os *rappers*, por exemplo, dão às suas letras embasariam as interpretações do *hip hop* como um estilo e movimento da periferia, sendo os seus praticantes os “verdadeiros” porta-vozes desta parte da cidade ⁴¹. No entanto, a novidade também se mostraria não apenas do ponto de vista cultural, já que, no que concerne à arena política, essa vinculação do *hip hop* à periferia possibilitou uma re-significação do que seja um movimento político tradicional.

As reuniões das posses, o discurso dos *rappers*, os eventos promovidos nas periferias, envolvendo os quatro elementos do *hip hop*, etc. aglutinam um público juvenil, com o qual outros movimentos sociais e as políticas sociais dificilmente conseguem dialogar. Crianças, adolescentes e jovens adultos pobres se aproximam do *hip hop* através da dança, da pintura, da música como formas de lazer e diversão, mas que ao mesmo tempo falam de problemas e realidades que lhes são

⁴¹ Não seria demais enfatizar que essa “novidade” é uma construção própria dos membros do movimento *hip hop* e também de certas interpretações acadêmicas. Sabe-se que existem múltiplas periferias e diversos segmentos sociais que vivem nela, muitos nem ao menos reconhecem esse papel do movimento *hip hop*. No entanto, essa reivindicação de ser “porta-voz” já pode ser indício de um processo do “retorno do lugar” como base para a ação política.

comuns, com uma linguagem acessível e, porque não dizer, moderna. Uma arena política que não necessariamente passa pelas formas tradicionais de se fazer política, através de partidos políticos e sindicatos. Apresenta-se também como um importante canal de comunicação que já é utilizado como veículo de políticas públicas voltadas à população juvenil. (LIMA, 2006, p.174).

2.3 O Hip Hop na cidade: o estilo e a voz da periferia no espaço urbano.

O *hip hop* emergiu justamente no contexto das metrópoles pós-modernas marcadas por processos de reestruturações industriais e urbana, desemprego, violência e segregação espacial. Os seus elementos artísticos são produto de uma “hibridização”⁴² de ritmos e sonoridades dos locais de origem dos jovens migrantes (negros, latinos, jamaicanos) com as técnicas de produção musical moderna, mesclando uma sonoridade eletrônica com um modo de cantar e falar tradicional. O *hip hop* surgiu em primeiro lugar como forma de diversão destes jovens, mas depois passou a professar um discurso crítico e um estilo “rebelde” diante dos processos de exclusão e pobreza que afetava o segmento juvenil segregado na cidade. Depois dessa crítica do estilo, foi inevitável surgirem processos de territorialização política e cultural do movimento *hip hop* nas periferias.

Numa pesquisa realizada sobre as práticas de violência ensejada na atuação de gangues urbanas na cidade de Fortaleza, Diógenes (2008) observa que de certa forma, as práticas de roubos, arrastões, confrontos com a polícia e entre gangues, podem ser entendidas dentro de uma dinâmica da violência movida pelo signo do espetacular e marcada por uma luta dos grupos juvenis invisíveis e excluídos para ganharem alguma visibilidade no espaço público. A violência ensejada nas gangues remete a uma forma espetacular e panorâmica de atuação que se liga intimamente com a mediatização do público no decorrer da década de 90.

⁴² Conforme Hannerz (2008), a sociogênese deste conceito pode ser pensada a partir de novos fenômenos sócio-culturais que não poderiam mais ser explicados pelas antigas noções de “difusão”, “aculturação”, “transculturação” e “sincretismo”, que estavam em voga, no contexto sócio-político do colonialismo. A noção de “híbrido” evoca uma relação de troca cultural e mistura, não mais balizada por uma relação cultural hegemônica do “centro” que dissemina a cultura para a “periferia” que a reelabora. Os objetos culturais híbridos são formados por uma mistura de elementos culturais. Podem inclusive inverter o fluxo de disseminação da cultura e multiplicar as interinfluências culturais (em vez de uma relação centro-periferia, agora uma relação de vários centros e várias periferias culturais).

Diferente das gangues que lutam por uma visibilidade pública através das encenações de atos violentos, o *hip hop* se utiliza da arte para “conscientizar” os jovens pobres de sua condição de “excluídos” e os incentivar a lutarem por melhores condições de vida. O interessante, como percebe Diógenes (2008), é que os dois grupos juvenis, tanto os que participam de gangues como também os que se tornaram membros das organizações representativas de *hip hop* na cidade de Fortaleza, utilizam a referencia ao território como fundamento de suas práticas. A diferença entre os dois é que os integrantes do movimento *hip hop* não apenas referem-se à “área” específica em que atuam (posses), como acontece no caso das gangues, mas à “periferia” urbana em geral, como diz nas letras de um dos mais conhecidos grupos de música rap nacional: “periferia é periferia em qualquer lugar”.⁴³

Esse processo pode ser compreendido nos fenômenos das “posses”. Tomando a experiência na cidade de Fortaleza, vê-se que a partir de meados da década de 80, começam a aparecer as primeiras organizações de *hip hoppers* espalhadas nas periferias da cidade. Nesses locais, os praticantes do estilo poderiam unir a prática dos elementos artísticos com formas de atuação comunitária no âmbito local.

Os membros do movimento *hip hop* se utilizam do estigma de pertencerem ao espaço urbano periférico a fim de adentrarem no espaço urbano com uma legitimidade de “porta-vozes” das periferias urbanas em geral.

Para Domingues (1994), a conceituação em torno do que seria periferia urbana é um tanto confusa. Em linhas gerais, ela seria definida como uma área da cidade distante do centro urbano e que mantém com ele relações de dependência econômica, política e cultural, além de ser o palco onde se dão processos de marginalização, pobreza e criminalidade urbana. No entanto, conforme o autor, o que se observa é uma diversidade de “periferias”.

Nas mais diferentes metrópoles mundiais, não é possível discernir um modelo único de periferia. Por exemplo, em alguns lugares, a distância do centro é muito mais sociológica, fundada no estigma das populações, do que geográfica; em outros, o espaço urbano periférico condensa riqueza ao invés de condensar pobreza, agrega na verdade moradias de alto luxo; também existem casos de

⁴³ Racionais MC's. Música “Periferia é Periferia”. Disco “Sobrevivendo no Inferno”, 1997.

periferias planejadas pelo Poder público para suprir o déficit habitacional e realocar populações. Como se pode ver, não existe um consenso em torno do que seja uma noção de periferia urbana, mas algumas marcas que podem distingui-la. Tais marcas são a distância social produzida através do estigma imputado aos moradores e a relativa ausência do poder público na manutenção de serviços públicos essenciais. No entanto, mesmo isso, em muitos casos pode ser relativizado, levando em conta as diversidades internas das periferias urbanas dos grandes centros.

Desse modo, dada a diversidade inerente aos espaços urbanos periféricos, torna-se, na verdade, impossível conceber a “periferia” evocada pelos integrantes do *hip hop* como uma comunidade, um “lugar antropológico”⁴⁴ isolado que dá sentido às práticas culturais e legitima a atuação dos jovens integrantes das organizações de *hip hop* no espaço público. Essa visão “nativa” dos praticantes do estilo revela, porém, dois aspectos interessantes.

O “retorno do lugar”⁴⁵ e a “mediatização do público” são duas faces de uma mesma moeda, como nos fala Canclini (2003) acerca das mudanças ocorridas no modo de representação e apresentação política e cultural no espaço público da cidade:

A menor visibilidade das estruturas macrosociais, sua subordinação a circuitos não-materiais e diferidos de comunicação, que mediatizam as interações pessoais e grupais, é uma das causas pelas quais caiu a credibilidade dos movimentos sociais oni-compreensivos, como os partidos que concentravam o conjunto das demandas de trabalho e de representação cívica. A emergência de múltiplas exigências, ampliada em parte pelo crescimento de reivindicações culturais e relativas à qualidade de vida, suscita um espectro diversificado de **órgãos porta-vozes**: movimentos urbanos, étnicos, juvenis, feministas, de consumidores, ecológicos, etc. A mobilização social, do mesmo modo que a estrutura da cidade,

⁴⁴ Conforme Augè (1994), a antropologia sempre se deteve em suas análises na descrição da tessitura social que envolvia e situava a existência dos indivíduos em suas comunidades. Os “lugares antropológicos” (não apenas lugares geográficos, mas espaços humanos construídos) eram o palco de atuação dos agentes sociais mediados por toda uma rede de relações sociais e identitárias, sistemas simbólicos, configurações políticas e de status. Com o advento da supermodernidade, com o seu “excesso de espaço”, vive-se numa época de mudanças de escala, onde as distâncias entre os lugares se encurtam e também se sobrepõem. Essa dinâmica acabaria por transformar a tessitura sócio-espacial do “lugar”, relativizando o seu papel na vida dos indivíduos e dando margem para construção da idéia de “não-lugares”, instalações e espaços caracterizados pela impessoalidade e racionalidade.

⁴⁵ O “retorno do lugar” como base para a ação política e cultural, pois, como nos diz Harvey (1993), tais modos de luta política têm uma forte limitação diante dos poderes maiores sobre o espaço que o capital econômico possui. Conforme o autor, quanto mais a fragmentação dos espaços sociais e o fenômeno da compressão do tempo-espaço avança, mais o “sonho” do lugar avança como fundamento para a participação política.

fragmenta-se em processos cada vez mais difíceis de totalizar. (CANCLINI, 2003, p.288). (grifo nosso)

Aqui se ligam processos aparentemente díspares concorrentes na contemporaneidade que podem, por sua vez, possibilitar uma explicação sobre esse paradoxo que cerca o *hip hop*, estética cultural global consumida, como estilo cultural e movimento político-cultural.

A decadência das instituições que cuidavam da representação cívica na modernidade, aliada a um peso maior dos meios massivos de comunicação na organização do espaço público, conjuntamente à circularidade instantânea de produtos culturais que deslocalizam elementos culturais de seus lugares de origem, disseminando uma cultura global, culminaram na formação de “poderes locais populares”, os quais têm que lidar com uma importante questão: escapar à atomização e fragmentação social que resvala no silêncio da invisibilidade e lutar contra os processos políticos, culturais e econômicos que constituem o lado obscuro da moderna sociedade global.

O movimento político-cultural *hip hop* pode ser pensado então a partir dessa dinâmica de emergência de poderes locais populares que tomam a dimensão do “lugar” e do “estigma”⁴⁶, como uma de suas principais mediações simbólicas, para intervirem e aparecerem no espaço público da cidade.

Essa atuação no espaço público é também balizada por processos de territorialização e desterritorialização que seria interessante analisar⁴⁷. O dinamismo intrínseco dos processos de desterritorialização e reterritorialização entre os praticantes do *hip hop* é bastante visível. Em sua maior parte, os sujeitos que aderem ao estilo *hip hop* são jovens moradores das periferias urbanas, com pouco acesso à escola, fora do circuito formal do mercado de trabalho, estigmatizados como “vagabundos” por outros grupos sociais citadinos. São jovens que estão

⁴⁶ Segundo Goffman (1988), “estigma” seria um conjunto de características ou expectativas atribuídas, num processo de interação social, entre um indivíduo e outro. Num contexto de interação, os indivíduos portadores de expectativas positivas socialmente seriam “normais”; aqueles que portassem atributos “negativos” seriam estigmatizados. A perspectiva interacionista do autor prevê que os indivíduos manipulariam essas expectativas e atribuições como num teatro, escondendo ou enfatizando certas características de maneira a conseguir seus interesses e influenciar o próprio contexto de relação.

⁴⁷ A noção de territorialidade parece ser de grande importância para a compreensão dos jovens praticantes do *hip hop*. Mas não apenas tomando a expressão “território” num sentido geográfico específico, mas no sentido de “código-território” ressaltado por Perlongher (1995). Essa noção evoca uma territorialidade marginal, marcada pelo nomadismo, pelo itinerante, pelas linhas de fuga, mas que ao fugirem do espaço da ordem criam novos códigos, modos diferentes de ser social, sociabilidades minoritárias, produções alternativas de subjetividade social.

“desterritorializados” dos espaços sociais caracterizados dentro do domínio da “ordem social”. Mas que se reterritorializam através da criação de redes de sociabilidade, linguagem próprias e da tomada e/ou ocupação de espaços sociais urbanos, transformando-os em “posses”, espaços praticados. É um dinamismo que ocorre nos interstícios da vida social, uma desordem organizada ou um desordenamento criador de uma nova ordem.

O *hip hop* toma como mediação simbólica a periferia urbana e o seu modo de atuação registra-se basicamente em torno das chamadas “posses”. A “posse” é um território estabelecido, geralmente dentro de um bairro ou comunidade urbana periférica, onde os jovens membros e praticantes dos elementos culturais do *hip hop* podem se reunir, trocar experiências, praticar os movimentos da dança, ensaiar *raps* ou aprender os rudimentos da arte do grafite. Mas a “posse” não se esgota apenas numa reunião periódica de praticantes do estilo. No movimento *hip hop*, esse território também cumpre a função de possibilitar aos membros um espaço de participação política local.

É interessante notar também que não é apenas uma dimensão geográfica restrita que caracteriza o território “posse” dentro do movimento *hip hop*. Se for considerado o próprio significado do termo, percebe-se a amplitude simbólica que pode ensejar entre os membros do *hip hop*. Quando os membros do movimento conseguem, por exemplo, fazer um acordo com uma diretora de um colégio para realizar uma oficina de *hip hop* entre os alunos, ou ainda quando conseguem que um secretário de uma prefeitura ceda um espaço público, um ginásio ou uma quadra, para a prática do estilo, eles estão de certa maneira “tomando posse” do local público que antes lhes estaria vedado ou que, mais precisamente, não traria para eles visibilidade.

Nesse sentido, pode-se pensar com Certeau (2007), para quem o espaço racionalizado da sociedade contemporânea não é apenas disciplinado e modulado pelo poder, mas para além disso, também pode ser um espaço praticado e construído microbianamente. Pode-se pensar então que o processo de territorialização do movimento *hip hop* dá-se mediado simbolicamente pela “marca” de pertencer à periferia urbana e dinamicamente levado a efeito na tomada do espaço público através da criação das posses, espaços praticados que de certa forma re-escrevem o texto da cidade.

Os integrantes do movimento hip hop não recebem passivamente os produtos, valores e comportamentos perpassados pelos sistemas de domínio social, *mass media*, aparatos governamentais, etc. Esses indivíduos operam uma mutação microbiana nas regiões sombreadas ainda não disciplinadas pelos “saberes” hegemônicos. Eles são *bricolers*, artistas da prática que criam novas significações e usos para os produtos, saberes e comportamentos que lhes são repassados. Conforme Certeau (2007, p.46-47), a noção de “tática” expressa:

“...um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no vôo’ possibilidade de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (...), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’.”

No entanto, a dinâmica não acaba aqui. Pode-se pensar que da mesma maneira que o movimento *hip hop* ativa, no espaço urbano, um processo de territorialização urbana com vistas a uma maior visibilidade e participação no espaço público, este também é um estilo cultural juvenil deslocalizado, intimamente relacionado aos fluxos culturais advindos da globalização.

Conforme Barbero (2006), a dificuldade do pensamento filosófico e social do ocidente no que concerne à questão do espaço é pensar o entremeio, o limítrofe, distanciado do ideal de equidistância e equilíbrio. No entanto, há uma necessidade premente na contemporaneidade de pensar justamente esse espaço do entre, indeterminado no início e no fim. Mas não é apenas a dificuldade de delimitar fronteiras, mas também a multiespacialidade que caracteriza a sociedade global. O espaço virtual instantâneo da mídia e da internet se sobrepõe ao espaço físico dos tecidos urbanos e também ao espaço-corpo dos indivíduos e grupos.

Esse espaço é mediado e perpassado também pelos fluxos culturais e por um processo de hibridização continua dos referentes culturais. Conforme Hannerz (2008, s/p), a metáfora do “fluxo” tem uma centralidade na globalização, no momento em que as “comunidades são diásporas e as fronteiras na realidade não imobilizam, mas, curiosamente, são atravessadas”. Pensar a cultura a partir da

metáfora de “fluxo” requer que se considere duas dimensões básicas: o tempo e o espaço.

O fluxo da cultura no espaço refere-se à troca entre as diversas tradições culturais de elementos entre si. A problematização desta dimensão do fluxo da cultura na contemporaneidade é que já não se pode pensar num centro irradiador e difusor de cultura e uma periferia que recebe, interpreta, reelabora e novamente irradia. O fluxo cultural na época da instantaneidade da mídia de massas e da internet é policentrado e poliperiférico. A segunda dimensão relaciona-se ao fluxo da cultura no tempo. Apesar de a noção de fluxo ter sido elaborada para tentar entender os processos de mudança e transformação cultural, este processo era concebido de maneira linear, sem considerar ou as mudanças radicais de sentido ou as perdas que as reelaborações e reapropriações culturais sofriam.

Nesse sentido, também seria interessante pensar com Canclini (2003), para quem as coleções culturais na pós-modernidade sofrem um contínuo processo de descolecionamento e desterritorialização que, por sua vez, modulam a hibridização dos conteúdos culturais. O descolecionamento reflete o movimento de dissolvência das fronteiras entre o culto e o popular, entre o *folk* e o midiático. A desterritorialização expressa o desvinculamento das práticas culturais de certos grupos sociais específicos e a transformação destas práticas em modas, estilos apropriados e reelaborados por diversos grupos diferenciados em diversos locais do planeta.

A hibridação não ocorre do mesmo modo entre os diversos grupos, classes e indivíduos, mas de acordo com as potencialidades e possibilidades de cada grupo social. No entanto, a “reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos” (CANCLINI, 2003, p. 309).

O movimento *hip hop*, nesse sentido, sofre continuamente um processo de desterritorialização, manifestado justamente no processo de sua disseminação numa multiplicidade de espaços sociais através de um contínuo fluxo da cultura na sociedade global. De um ponto de vista local, pode-se perceber entre os membros do *hip hop*, na cidade de Fortaleza, por exemplo, uma necessidade contínua de, no dizer deles, “adaptar” os elementos artísticos, o estilo visual e corporal, as

referências ideológicas e valorativas “importadas” para a realidade social e cultural local.

Podem-se dar exemplos disso em vários aspectos. No caso das referências valorativas, o *hip hop* norte-americano tinha na raça o principal sinal diacrítico que positivava o estilo *hip hop* como cultura juvenil negra e latina. No Brasil, esse referente permaneceu forte, mas a ele foi acoplado o pertencimento às classes populares e às periferias urbanas. Em relação ao visual e ao corpóreo, pode-se perceber que as vestimentas diárias usadas pelos *hip hoppers* e massificadas através dos vídeos clipes e internet eram constituídas basicamente por jóias exuberantes, camisas largas e suéteres com imagens de times de basquete norte-americano, calças e bermudas grandes e frouxas de *skate-estreet*, tênis das marcas mundiais *Nike*, *Adidas*, e o boné. Em Fortaleza, por exemplo, esse visual foi modificado para se adaptar ao “clima” mais quente da região nordeste, substituindo as camisas largas por camisetas, os tênis de “marca” por chinelos de dedo, os times de basquete pelos de futebol local e muitas outras modificações.

Na realidade, essa “adaptação” parece ser uma estratégia local de diferenciação dos membros e praticantes do estilo *hip hop*, com o objetivo de se distinguir da homogeneidade do estilo passado através dos *mass media*. Entre os integrantes do movimento *hip hop* em Fortaleza e no *hip hop* brasileiro como um todo, existe uma distinção entre política/cultura. Quando, ao longo da década de noventa, o *hip hop* se massificou, atingindo públicos mais amplos da sociedade, os chamados “playboys”, estes também passaram a portar os signos corporais do *hip hop* e a praticar os seus elementos artísticos. Os *hip hoppers* que se intitulavam “porta-vozes” da periferia passaram então a modificar o estilo *hip hop*, de modo a enfatizar tanto a reelaboração local do estilo visual e das práticas culturais quanto o engajamento político como referentes centrais do *hip hopper* da periferia, em contraposição ao *hip hop* da cultura de massas global.



Foto 13 – Grafite da Força hip hop feito pelo b.boy Daniel A.D.I parede da frente da sede da Força hip Hop.



Foto 14 – Grafite com a palavra “paz” estilizada escrito na parede da frente da sede da Força hip hop. Também foi feito pelo b.boy Daniel A.D.I

CAPÍTULO III

Ritualidade e performance na experiência estético-política dos membros da Força Hip Hop.

Nesta parte desta exposição enfocaremos um campeonato de *b.girls* feito em comemoração ao dia internacional da mulher. Apesar de ser um “campeonato”, ou “batalha”, ele possui claras intenções políticas. Também foi uma grande festa para o grupo, um momento para brincadeiras e distrações. Mas foi uma legítima competição, com regras, jurados, platéia e vencedor no final. Esse é momento propício para apresentar também as principais noções que embasam este trabalho, a saber, *experiência*, *performance* e estética. Neste capítulo, será apresentado como um evento político, executado com o intuito de mobilizar a juventude feminina para se conscientizar de seus direitos, e também um momento de festa, convivialidade e competitividade. Nesse sentido, a estética vivida por meio da Batalha 8º de Março pode ser considerada como a expressão dos anseios e vivências encarnados na experiência social desses jovens.

3.1 A batalha das *b.girls*.

Um mês antes, eles já estavam planejando algum tipo de atividade política e artística para este dia. Na realidade, todas as datas de significado coletivo são momentos para eles fazerem algum tipo de atividade. Sejam elas de caráter apenas político ou também cultural.

Decidiram então por fazer um “campeonato de *b.girls*”. Fizeram contatos com outros grupos de *hip hop* para participarem do evento, trazendo suas representantes dançarinas. De manhã cedo, no domingo, dia 7 de março, arrumaram todo o material necessário, caixas de som, duratex⁴⁸, DVD's, microfones. À tarde aconteceu o evento, sendo este “apresentado” por duas *rappers*: Nega Ana e Mc Bebel, integrantes do grupo de rap feminino “Cumades do rap”, ligado à Força Hip Hop.

⁴⁸ É uma chapa de fibra de madeira que eles utilizam coladas ao chão para ficar mais fácil a execução dos passos da dança. Funciona quase como um tatame sobre o qual ficam os dançarinos.

Antes, porém, seria interessante começar por um esclarecimento sobre os momentos em que a experiência estética com os elementos artísticos do *hip hop* plasma-se em expressões estéticas e, dessa forma, em intensa vivência grupal. Esse esquema foi feito levando em conta a dança *break*, mas penso que poderia ser adaptado para os outros elementos artísticos, tais como o rap e o grafite. Para os *b.boys* e *b.girls* da Força Hip Hop, existem, penso, quatro momentos específicos em que a experiência se transfigura em expressão.

O primeiro deles é chamado de “apresentação” de *break*. Na apresentação, o aspecto, geralmente, mais importante é a visibilidade. Mostrar-se é o significado principal deste momento. Ele é realizado, geralmente, em eventos políticos, a exemplo das “rodas de *break*, nas praças, para a campanha contra a redução da maioria penal”, ou então em simples comemorações, como a gincana de um colégio na comunidade local, ou ainda uma festa religiosa na Igreja. A “roda” e a “apresentação” são quase a mesma coisa, sendo distinguidas levemente pelo caráter mais lúdico da “roda”.

O próximo momento é a “roda” de *break*. Geralmente ela ocorre nos “treinos” como uma ferramenta para a evolução do *b.boy* em sua dança. Mas a maioria das vezes a “roda” é simplesmente uma brincadeira em que os *b.boys*, em círculo, se revezam, dançando ao som de uma música rítmica, sem qualquer intenção, apenas pela sensação de divertimento.

O “racha” é outro momento. Neste, o que interessa é mostrar ao outro que se dança mais e melhor. Seja individualmente ou em grupo, o intuito é se mostrar como superior, que “se responde” mais⁴⁹. No “racha”, não há regras explícitas, formais, nem muito menos jurados ou qualquer sistema de avaliação, tudo fica por conta dos próprios participantes (tanto os que estão “rachando”, quanto aqueles que apenas assistem) que aprovam ou desaprovam cada dançarino. O racha também pode ser usado como uma ferramenta de aprendizado, mas, geralmente nos treinos, eles fazem mais a “roda” de *break*.

O “campeonato”, ou “batalha”, é um tanto diferente, porque tem regras pré-determinadas e um júri que se encarrega da avaliação dos dançarinos. No campeonato, existe formalmente começo, meio e fim, sendo mais padronizado. Sendo assim, não é objetivo do *b.boy* ou da *b.girl* ser simplesmente melhor que seu

⁴⁹ “Se responder” significa fazer algo melhor ou com mais perícia, provar que é bom, que sabe fazer melhor alguma coisa.

opponente, ele deve ter estratégia, quase como em um ringue, deve saber como, quando e onde executar seus movimentos de dança com o objetivo de ganhar, de conseguir ser melhor avaliado pelos jurados.

Na realidade, cada um desses “momentos” da expressividade da dança *break* não deve ser entendido de maneira radicalmente separada. Isso pelo fato de que a competitividade, o senso de vitória, a brincadeira, o aprendizado e a convivialidade estão presentes em cada um desses momentos. Apenas, em certos momentos, algum aspecto ganha um pouco mais de relevância do que outro, mas todos permanecem presentes.

No dia do campeonato, a sede da Força Hip hop estava lotada de pessoas, em sua maioria, jovens entre 15 e 19 anos. Um barulho enorme de gente conversando, indo de lá para cá. A empolgação com a música, com o ritmo, com os gritos e gestos era intensa. Isso foi o que me pareceu àquele momento. Quando havia pausas entre uma batalha e outra, as atenções mudavam, falava-se de outras coisas, as lideranças, sobre o andamento do evento; os jovens, sobre quem dançou melhor ou pior, quem surpreendeu, quem ficou com quem, quem namora com quem, etc. Mas, quando as “batalhas” começavam, as atenções eram todas para elas, as dançarinas no ringue.

Muitos jovens em círculo, falando alto, gesticulando, vibrando no ritmo da música, e duas dançarinas no centro do tatame desafiando uma à outra. O ritual do *break* é quase como se fosse uma luta marcial - um ringue, dois lutadores, os jurados e a platéia. A diferença é que tem a música tocando e tudo acaba se transformando em festa. Cada um desses elementos de uma “batalha” é importante.

Esse ritual-festa começa com os organizadores do evento apresentando as organizações participantes, o nome do campeonato (Batalha 8º de março) e as *b.girls*. Depois são chamados, para três cadeiras situadas no centro e na lateral do tatame, os jurados. Cada um dos membros da corte julgadora deve entrar no tatame, executar uns passos de dança e sentar em sua cadeira. Isso é como um atestado de conhecimento, todos sabem ali o conhecimento e experiência de cada jurado, mas ele deve mostrar isso com o corpo.

Depois de apresentados os jurados, posicionam-se as *b.girls* para o primeiro embate. As regras do campeonato são simples, confrontos diretos, eliminatórios, até

sobrar apenas os dois finalistas, como numa competição desportiva. O *Dj* solta a música e uma dançarina vai ao centro do tatame, a galera vibra, ela faz inicialmente passos de *top rock*, depois desce ao chão e inicia os movimentos de *footwork*, depois começam a fazer os movimentos de *freeze*, depois, são executados os *powermoves* e *combo tricks*, por fim, a *b.girl* levanta, olha para a adversária e a incita com algum gesto. Depois vai à outra e a mesma seqüência de movimentos é executada⁵⁰.

É claro que isso depende muito da habilidade da *b.girl* e também da estratégia de dança. O *break* não é apenas dançar, o *b.boy* ou *b.girl* deve também ter paciência e fazer apenas os movimentos necessários para derrubar o adversário. Não convém mostrar tudo que se sabe nas primeiras batalhas. Às vezes, basta apenas um movimento inigualado pelo adversário para decidir um confronto. Outra coisa que conta bastante é a dança ou estilo de dança. O dançarino deve dançar bastante e de preferência na batida da música, isso também impressiona os jurados e a platéia.

A platéia tem uma importante função neste jogo-dança-luta. A vibração vinda da platéia exerce muito impacto nos jurados e, no caso de lá, não vi nenhuma batalha (a não ser a última) em que platéia e jurados não estivessem sintonizados na escolha do vencedor. Existe um gesto de aprovação muito característico dos *hip hoppers* que é balançar a mão estendida no alto de cima para baixo seguidas vezes gritando “wow!”. Quando isso acontece, pode ter certeza que alguém foi aprovado.

É interessante notar que não existe (ou pelo menos não teve) um sistema de pontuação na avaliação pelos jurados. Depois da apresentação, cada jurado escolhe a sua *b.girl* e aquela que tiver mais votos vence. Pode dar empate, quando os jurados escolhem os dois ou se negam a escolher. Nesse caso, acontece mais 1 minuto de dança para definir o vencedor. O julgamento é, portanto, bastante

⁵⁰ Essas são palavras que eles utilizavam com freqüência nas discussões entre eles. *Top rock* é propriamente a dança, executada em pé, no ritmo da música e permeada de gestos de “style”. “Style” designa uma forma de dançar, um “jeito” específico de cada dançarino executar a dança, o seu modo singular de fazê-lo. Mais que isso, o “style” se compõe de todo um gestual. Como a dança *break* é bastante competitiva, o “style” serve para o dançarino se afirmar diante do outro que dança à sua frente. Parece ser um tipo de linguagem não-verbal que comunica ao outro o seu estado de emoções e intenções. *Footwork* é a dança que eles fazem, quase como deitados, apoiados nas mãos e movimentando os pés. *Powermoves* são acrobacias e “mortais” executados pelos dançarinos para impressionarem o adversário. *Tricks* ou *Tricks combo* são movimentos de contorcionismo geralmente feitos no chão. Por fim, existem os *freeze*, os quais se referem ao “congelamento” de uma acrobacia ao final de sua execução, algo que dá um efeito de parar o tempo, na dança, para depois recomeçá-la.

subjetivo e por isso pode dar margens a contestações, algo não muito raro em campeonatos de *break*.

Os dançarinos não são apenas encarregados de executar a dança. Um bom dançarino sabe insultar o adversário com estilo e sabe também criar ânimo na platéia. São um pouco animadores, além de lutadores e jogadores. 1) Eles são dançarinos, porque devem dançar de acordo com o ritmo da música a realizar passos codificados reconhecidos por outros; 2) são animadores, porque devem expressar “estilo”, saber como se comunicar com a platéia através dos gingados do seu corpo; 3) são lutadores, porque eles se engajam numa “batalha” tendo como objetivo superar o adversário, deixando-o “desmoralizado”; 4) são também jogadores, porque se utilizam de estratégia, quais passos executar, quantos deles (o grau de dificuldade varia de acordo com o júri e, principalmente, com a habilidade do oponente).

Ao final de cada batalha, depois da decisão sobre o vencedor, os competidores se cumprimentam como amigos e deixam o ringue. Essa seqüência se repete exaustivamente até a batalha final, onde as duas *b.girls* finalistas devem realizar o melhor de seus movimentos. A final é o momento em que devem surgir os movimentos mais espetaculares, inclusive alguns que não foram mostrados nos outros confrontos. Entre uma série de batalhas e outras, existem intervalos, breves pausas na tensão. É o momento de formação de subgrupos de jovens e de alguns da platéia mostrarem seus movimentos no tatame, diante de outros. A música continua tocando e a algazarra é grande.

Depois veio show de *rap*. Nega Ana, Mc Bebel e Dona Kilza formam as “Cumades do rap”, grupo de rap feminino atrelado à Força Hip Hop⁵¹. Elas cantaram duas músicas também logo após o final da competição de *break*. A performance da música rap é um tanto diferente do *break*. No *rap*, a linguagem corporal está intimamente ligada com o “dom” da palavra. As cantoras têm uma performance agressiva, movimentos com os braços cortando o ar, tórax arqueado para frente e levemente inchado como quem quisesse ocupar o máximo de espaço. A voz deve ser forte e cadenciada, tal como se propaga um discurso, porém ritmado pela batida.

⁵¹ Formado há mais ou menos três anos atrás, “as cumades do rap” é um grupo de rap feminino ligado à Força Hip Hop. Todos as integrantes são mulheres. O grupo já teve várias formações. Na maioria dos eventos políticos, ou não, que a Força Hip Hop participa, as “cumades do rap” se apresentam. O grupo foi criado com o intuito de mostrar que existe música rap feminina, mesmo no ambiente predominantemente masculino do Hip Hop.

Tudo no *rap* parece inspirar o profetismo, a mensagem revelada, a verdade sendo dita. Apesar dessas palavras serem usadas no universo religioso, nota-se, na performance musical do rap, uma necessidade de ocupar o espaço do palco com o corpo para professar um discurso ácido. As MC's são como animadoras, mas também estão ali para denunciar, exaltar, afirmar. A performance do *rapper* é dura, ela não dança, apenas balança o corpo e gesticula.

Depois da apresentação das “Cumades”, a música ficou tocando e os participantes da festa ficaram a namorar, ficar, conversar e também dançar, nesse local a dança não para. Houve, por fim a premiação das *b.girls* vencedoras e os acordos e conversas entre as diversas lideranças dos grupos que participaram do evento. Parece que foram quatro organizações de *hip hop* que participaram. A conexão P3 de Maracanaú, o grupo Expressão de Rua, o Enxame e a Força Hip Hop. Também houve a participação de um rapaz, representante de um programa de rádio da FM 92 chamado “fazbarulho” e de um site do mesmo nome. Eles realizaram filmagens e entrevistas com as coordenadoras do evento, a Ana e a Bebel⁵².

Essa festa que aconteceu, na verdade, no domingo, um dia antes do dia internacional da mulher, pode ser compreendida como um momento ímpar de confraternização grupal. Interessante que não foi um evento com grande visibilidade institucional ou política, nem muito menos com participação massiva do movimento *hip hop* de Fortaleza ou do restante do Estado do Ceará. Foi um evento para eles mesmos, feito inclusive na comunidade, na sede do grupo. Os grupos de *hip hop* que participaram tinham ou têm com a Força Hip Hop algum tipo de relacionamento ou parceria. Quer dizer, foi um evento programado e realizado para eles próprios conseguirem enxergar como é trabalhar em grupo, viver num grupo, ser um grupo.

Isso é o que pode dizer a real amplitude e significado desta “atividade”, evento de *hip hop* para eles próprios. O que penso estar expresso na Batalha das *b.girls*, bem como em diversos outros momentos, é a experiência de estar-junto, de fazer parte de um grupo. A performance artística permite a experiência coletiva emergir das entranhas da vida social.

A efervescência que presenciei, penso que poderia ser compreendida por meios das pistas dadas por Turner, manifestadas nas suas idéias sobre

⁵² Esses grupos são todos de outras organizações parceiras da Força Hip Hop, aqui em Fortaleza, caso do “Enxame” e também do interior do estado.

*communitas*⁵³. Esta seria uma ligação social básica, espontânea que surgiria nos momentos em que a sociedade estivesse reajustando suas ordens de status e relações interpessoais e intergrupais, num momento específico de suspensão dos papéis e do status da estrutura.

Entre as sociedades tribais analisadas por Turner (1974) havia momentos, geralmente, grandes rituais, festas, guerras, em que a sociedade entrava num momento de suspensão dos relacionamentos sociais estruturais chamado de “liminaridade”. Nesse momento emergia uma forma de relacionamento social básico, não-estruturado, espontâneo, generalizado, antiestrutural e igualitário. Essa ligação social fundamental espontânea e efêmera era *communitas*.

Talvez seja audacioso demais interpretar esse fenômeno representado pela batalha 8° de março como um momento de *communitas*, no sentido descrito classicamente por Turner (1974). No entanto, é isso que realmente quero afirmar aqui, apesar de algumas ressalvas.

A primeira e mais óbvia de todas é a distância espacial, temporal e cultural entre as duas experiências (a descrita por Turner e esta apresentada aqui). O contexto de investigação do autor referia-se a uma sociedade tribal não-moderna; no caso aqui, o contexto social é outro, de um microgrupo urbano numa sociedade moderna industrializada⁵⁴.

⁵³ “Assistimos em tais ritos a um ‘momento situado dentro e fora do tempo’, dentro e fora da estrutura social profana que revela, embora efemeramente, certo reconhecimento (no símbolo, quando não mesmo na linguagem) de um vínculo social generalizado que deixou de existir, e contudo simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais. (...) é como se houvesse neste caso dois modelos principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e freqüentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, mas com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um “*comitatus*” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais.” (TURNER, 1974, p.118-119)

⁵⁴ Para entender mais profundamente isso é preciso adentrar mais profundamente na suspeita do antropólogo Victor Turner em relação à modernidade. Conforme Dawsey (2005), no princípio era o ritual. Este serviria como um dispositivo reparador, retificador, regenerador da ordem social. No modelo dramático-processual de Turner, o estado de liminaridade e a emergência do sentimento de *communitas* revelaria o momento em que, por meio de um conjunto específico de práticas simbólicas, a sociedade, tensionada por uma crise interna e com o percurso cotidiano normal da vida social em suspensão, poderia se ver, refletir sobre si própria, colocando todas as posições sociais em xeque, deslocando todos os papéis e prestígios. Para Turner (2008) a modernidade industrial fragmentou os gêneros de ação simbólica, notadamente os rituais, numa miríade de gêneros optativos, jogos, teatro, espetáculos, eventos, encontros, que não possuem mais o papel de regeneradores da ordem social. São atividades minoritárias, intersticiais, veiculadas em domínios menos valorizados da vida contemporânea, fora da esfera moderna privilegiada do trabalho e da economia, mais ligados à brincadeira e ao lazer.

De outro modo, também, pode-se dizer que os processos de mudança social analisados por Turner (1974) eram globais, no sentido de se referirem a momentos generalizados no contexto daquela sociedade. No caso aqui, a Batalha 8° de março, foi um evento minoritário, restrito de um pequeno grupo no interior de uma sociedade e que não envolveu diretamente nenhum processo de transformação global das relações sociais.

Como disse acima, a Batalha das *b.girls* foi um evento restrito ao universo da Força hip Hop, mesmo que tenham vindo outros grupos de *hip hop* de Fortaleza, este evento, tal como o observei, não teve maiores repercussões públicas, ficando limitado ao espaço local. E isso não foi algo isolado, eles costumam realizar esses eventos com o intuito de movimentar o pessoal, instigar cada vez mais as pessoas à prática dos elementos do *hip hop* no local⁵⁵. Nesse sentido, um ou dois dias depois do evento da Batalha das *b.girls*, escutei um dos rapazes, um rapper, dizer que a “Força” estava “bombando”⁵⁶ devido ao sucesso que foi o campeonato das meninas.

Penso que esse evento que presenciei, bem como vários outros, tem expressas características liminóides e conseguem de um modo ou de outro plasmar uma experiência coletiva⁵⁷. Como mesmo disse Moesio, um dos meus interlocutores lá: “um grupo não existe sem um evento”.

A batalha 8° de março, o campeonato das *b.girls*, poderia ser encarado como um ritual? Para responder isso faz-se necessário entender primeiro o que seria ritual e por que o interesse atual da antropologia por essa temática. De acordo com Terrin

⁵⁵ Inclusive fizeram um minicampeonato de *b.boys* com os rapazes mais novos, que ainda estão iniciando na prática. Esse campeonato dos “pivete” teve ainda a premiação de camisa grafitadas para a equipe ganhadora.

⁵⁶ “Bombar” ou “Bombando” quer dizer que algo vai muito bem ou está dando certo.

⁵⁷ Turner (1982) cria um conceito, este derivado da sua noção inicial de liminaridade: o liminóide. Os gêneros de ação simbólica liminóides são característicos da modernidade, em geral individualizados e optativos, apesar de aparecerem com roupagem coletiva, manifestados em atividades de lazer, entretenimento e espetáculo, além de serem produzidos por grupos específicos, inseridos num mercado de consumo cultural, mas que também podem ser veículos simbólicos de contestação social, apropriados por grupos subalternos e socialmente minoritários. Além do fato de que os dramas e as práticas culturais são acontecimentos à parte do todo social, outra diferença diz respeito à escolha do agente. Nas sociedades modernas, o agente tem a possibilidade de escolher se deseja ou não executar determinada prática cultural. A questão do indivíduo é tão relevante que referente às práticas artísticas tem-se a figura do criador, *virtouse*, do *expert*. A semelhança entre a liminaridade e o liminóide diz respeito justamente à criatividade e reflexividade, conjuntamente com a saída temporária do cotidiano. Dessa forma a noção de liminóide permite compreender os aspectos simbólicos das sociedades modernas. No entanto, para completar a passagem do estudo da experiência liminar para a liminóide, Turner, conforme Alves da Silva (2005), deslocou-se de uma teoria dos dramas sociais para a teoria da performance.

(2004), a antropologia dos últimos anos vem destacando o estudo dos ritos como ação dramática e o ritual como performance⁵⁸.

Pode-se perceber o evento da Batalha das *b.girls* como uma ação dramática, marcada pela linguagem do ato, performativa, do dizer através do agir. Um exemplo disso foi o momento inicial do evento em que houve a apresentação dos jurados. Cada um deles deveria testificar, através da execução de alguns passos de dança, a sua experiência no *break* e a sua legitimidade como julgador.

Mas os exemplos poderiam se proliferar. Um deles refere-se a uma das dançarinas que treinava *break* na Força há pouco menos de um ano e que o grupo não confiava muito que fosse representá-lo bem na competição. O fato é que a menina surpreendeu a todos com uma ótima atuação, e todos ficavam falando sobre a superação da *b.girl* Botelo, como ela havia mostrado a “força feminina”.

Outro diz respeito à própria interação entre platéia, jurados e dançarinos. Quando alguma *b.girl* fazia um “movimento” inigualado, espetacular, de alto grau de dificuldade, vários da platéia começavam a balançar as mãos estendidas no alto e gritavam Wow! Dificilmente, os jurados iam de encontro a uma aprovação massiva da platéia.

A maior parte do público presente nesta exibição poderia ser considerado “integral”⁵⁹, no entanto, havia algumas pessoas (em sua maioria jovens), moradores da comunidade, que também assistiam ao evento. Essa dinâmica de “ser visto” parece ser bastante importante para eles. Pois se, de um lado, o público “integral” faz parte do processo de avaliação da performance das dançarinas, o público “acidental” intensifica a experiência de visibilidade.

As próprias dançarinas também se comunicam entre si, com os jurados e com a platéia através da expressão corporal. O entendimento tácito neste evento não era

⁵⁸ “nesses últimos dois decênios, de fato houve reais possibilidades de se compreender o ritual em relação à ação dramática e ao teatro, de modo especial através da teoria dos Speech-acts (atos lingüísticos). Tratava-se de entrar em contato com o mundo lingüístico particular, que permitia entender a ‘factualidade’ da linguagem. Era uma linguagem que se adaptava egregiamente ao rito e que, portanto, destacaria o momento comunicativo e performático da linguagem ritual... (TERRIN, 2004, p.316.317)

⁵⁹ A performance torna-se um fato comunicativo na interação com a platéia, que pode oscilar do estranhamento à surpresa. É nesse momento que a performance constitui-se como evento social, caracterizada por uma interpretabilidade e narrabilidade. Alves da Silva (2005), apoiando-se nas reflexões de Schechner, dramaturgo e antropólogo, distingue dois públicos da performance. Os integrais e os acidentais. Os públicos integrais são aqueles que possuem algum tipo de conhecimento prévio ou participam do mesmo mundo de vida dos *performers*.

dado mediante conversas, mas por meios dos “movimentos” da dança e do *style* das dançarinas. Como foi dito antes, elas eram animadoras, jogadoras e lutadoras ao mesmo tempo e cumpriam cada um destes papéis específicos através da performance corporal.

O barulho era imenso, não havia interesse pelas letras das músicas tocadas no ambiente, apenas a “batida”⁶⁰, o ritmo, é que contava para todos naquele lugar. A algazarra também era grande, o que tornava as conversas apenas um adendo aos gestos e não o contrário. Essa “semântica mais ampla do que a lingüística” estava ali presente na expressão corporal, no rítimo das músicas, nas brincadeiras dos jovens que ali se faziam presentes como atores e expectadores.

Nesse momento de interregno da vida cotidiana, nesta festa, o mais importante era participar, seja como platéia, jurado, dançarino, expectador - todos estavam concentrados com o evento que ali se realizava.

A performance das dançarinas pode ser entendida como uma ação realizada na sua totalidade expressiva e comunicativa, distinta das ações comuns da vida cotidiana e se constituindo num nível simbólico que pode servir como espelho de uma cultura. Na performance, se evidencia o deslocamento do cotidiano para um momento de reflexividade. A marca distintiva da performance também é a sua intensidade, pois, no momento de sua atualização, ocorre um fenômeno de imersão total ou “fluxo”.

Mas talvez um dos aspectos mais proeminentes na Batalha 8º de Março tenha sido a dimensão lúdica, diga-se de passagem, inseparável do aspecto político do evento. Na verdade, era tudo isso, uma séria brincadeira humana, na tradução livre que faço de um título de um dos livros de Victor Turner⁶¹. Nesse sentido, é possível pensar que o rito não é apenas instrumental, mas assume uma dimensão também lúdica. Nessa visão, o instrumental não deve ser visto em oposição ao simbólico, mas numa relação de contigüidade. O rito é dúplice entre o instrumental e o lúdico e o simbólico e o pragmático.

⁶⁰ A “Batida” é uma palavra utilizada por eles quando se referem propriamente ao ritmo da música. As músicas que são utilizadas para dançar break são bastante rítmicas, nesse sentido, permeadas por recursos musicais eletrônicos.

⁶¹ O título do livro é, em inglês, “*From ritual to theatre: the human seriousness of play*”. Consta na bibliografia, Turner (1982).

3.2. A experiência e suas expressões: a performance das dançarinas.

Falou-se muito anteriormente sobre “experiência”. Mas ainda não foi definido o que se entende por “experiência” neste trabalho. A conceituação seguirá aqui o entendimento de Turner (1982), em sua “antropologia da experiência”. Como também se falou muito aqui em performance, da mesma maneira, pode-se dizer que, seguindo na trilha deixada por Turner (1982; 1986), a antropologia da performance compõe uma parte da antropologia da experiência. Isto porque a toda experiência equivale uma expressão, e somente através desta é acessível ao observador a experiência coletiva de um povo⁶².

O interesse da antropologia é a descrição, ou talvez, cada vez mais, o diálogo com o outro. Nesse sentido o apelo à “experiência” alheia é um dos fundamentos da compreensão antropológica da vida humana. E experiência aqui remete à diferença, pois tentar compreender e interpretar uma experiência representa também dar visibilidade a uma experiência singular de um grupo, de um povo. No entanto é preciso ter em conta que:

Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência. A experiência, de acordo com essa definição, torna-se, não a origem de nossa explicação, não a evidência autorizada (porque vista ou sentida) que fundamenta o conhecimento, mas sim aquilo que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento. Pensar a experiência dessa forma é historicizá-la (sic), assim como as identidades que ela produz. (SCOTT, 1999, p.27).

Ao colocar o objetivo de compreender como a experiência estética dos *hip hoppers* da Força Hip Hop enseja uma vivência grupal intensa, mediada pela performance dos elementos artísticos, deve-se levar em consideração que o objetivo aqui é encarar a experiência coletiva dos *b.boys*, *b.girls*, *rappers* e grafiteiros, tendo em vista sua condição de jovens pobres, moradores da periferia urbana de Fortaleza.

⁶² Conforme Bruner (1986), a formulação da antropologia da experiência deve-se ao antropólogo Victor Turner. Num segundo momento de sua carreira, após a criação da abordagem dramático-processual para a compreensão de eventos sociais críticos, Turner se rebelou contra o estrutural-funcionalismo ortodoxo da escola britânica de antropologia. A sua antropologia da experiência é imediatamente inspirada na filosofia idealista e hermenêutica do alemão Wilhelm Dilthey (1833-1891) com seu conceito de “experiência vivida” “*erlebnis*”. Para este filósofo a realidade somente existe para nós nos fatos da consciência, dados por uma experiência interna, mediada pela cultura da qual o sujeito participa. O corolário disso é que nunca teremos acesso total à experiência de outrem, mas apenas pode-se interpretar tal experiência por meio de suas objetificações, representações e performances, quer dizer, por meio de suas “expressões”. A experiência assim vem por meio de imagens e expressões, não é equivalente a um mero comportamento, sendo ação e reflexão.

Não é sem razão que eles realizam esses eventos, campeonatos, “rachas”, apresentações e rodas de *break*. A batalha das *b.bgirls* parece ser justamente um dos momentos em que um grupo social minoritário, liminóide, cria um sentimento de fazer parte, de ser um grupo, de criar uma identidade⁶³.

A experiência então produz identidades, mas do mesmo modo que identificação é algo que não termina, fragmentada e continuamente trabalhada discursivamente, a experiência também assim deve ser encarada. Conforme Scott (1999), a experiência é a união da subjetividade, ou dos processos de subjetivação, com a objetividade social e histórica, é o amálgama do estrutural e do psicológico, a ligação entre as identificações sociais dos indivíduos e suas condições sociais de existência.

A experiência foi dividida por Turner e Bruner (1986) em dois tipos: a “mera experiência” e “uma experiência”. A articulação intersubjetiva entre as meras experiências individuais é que forma “uma experiência” cujo caráter é coletivo. Mas apenas torna-se efetivamente “uma experiência coletiva” por meio da criação de “expressões”. Nesse sentido, pode-se dizer que a relação entre experiência e expressão é dialógica e dialética. Por isso é necessário fazer uma distinção crítica entre realidade, experiência e expressão, sendo a primeira o dado, o empírico e o factual; a segunda referindo à realidade presente na consciência; e a terceira sendo a experiência articulada intersubjetivamente. Desse ponto de vista, as “expressões” seriam a base do entendimento da maneira como os outros compreendem a si próprios. A expressão seria uma unidade de experiência estruturada passível de interpretação.

Nesta perspectiva, uma expressão não é um texto isolado, estático. Em vez disso, envolve sempre uma atividade processual, uma forma do verbo, uma ação enraizada em uma situação social com pessoas reais em uma cultura particular, em uma determinada época histórica. Um ritual deve ser promulgado, um mito recitado, uma narrativa contada, um romance lido, um drama atuado, todos estes decretos, recitais, narrativas, leituras e performances são o que tornam o texto transformativo e nos permitem reviver a herança da nossa cultura. As expressões são constitutivas e formativas, e não textos abstratos, mas uma atividade que atualiza o texto. É neste sentido que os textos devem ser atuados para serem vividos, o que é constitutivo da

⁶³ Mas falar em identidade é complicado, pois do mesmo modo que a noção de experiência deve ser tomada contextualmente, a categoria de identidade também. Conforme Hall (2000) o conceito de identidade vem passando ou passou por uma severa crítica no momento mesmo que sua utilização foi mais intensa e os discursos em torno dele se avolumaram mais. Houve uma radical desconstrução e crítica antiessencialista das perspectivas unitárias e fixas da identidade e subjetividade. O pós-modernismo evoca então a existência de um “eu” performativo. A identidade ou propriamente a identificação, é uma construção, um processo que jamais termina. Ela é uma articulação, constituída em torno do reconhecimento de alguma característica comum, mas sempre alojada na contingência e sujeita a fragmentações e a um contínuo trabalho discursivo para a demarcação de fronteiras.

sua produção. Lidamos aqui com textos atuados, reconhecendo que a antropologia da performance é parte da antropologia da experiência. (TURNER e BRUNNER, 1986, p.7).⁶⁴

A expressão seria, nessa perspectiva, a atuação, a performance, o texto em ato que permite atualizar a experiência de um grupo, de uma cultura. Conforme Turner e Bruner (1986, p.35), a etimologia da palavra experiência evoca o risco, aventura, a passagem. Em sua origem, experimentar estaria próximo de se aventurar em algum lugar de passagem, não uma simples viagem a um lugar conhecido, mas um aventurar-se ao desconhecido, a elaboração ativa de um conhecimento através da experimentação.

Tal etimologia permite descrever a diferença entre a “experiência estruturada”, ou estrutura de experiência, e uma simples e passiva experiência. A primeira seria efetivamente uma elaboração transformadora, delimitada no espaço e no tempo, processual, porque dividida em etapas e estágios, mas apenas existente a partir da ruptura com o fluxo normal da vida cotidiana, sendo isso sua característica fundamental.

Nesse sentido, é possível pensar que o evento da batalha das *b.girls* poderia bem representar esse momento em que a experiência estética dos *hip hoppers* da Força Hip Hop torna-se uma “expressão”. Não apenas neste evento em questão, também em muitos outros que eles organizam e vivenciam por lá. São momentos em que a atualidade do presente, manifestada na performance, evoca o sentimento de ser um grupo. Isso num momento em que o fluxo normal da vida cotidiana é de certa maneira colocado em suspensão.

A performance⁶⁵ das dançarinas nesta Batalha 8º de março, pode ser entendida a partir de um misto de mimetismo e re-elaboração. Isto porque, ela não é

⁶⁴ In this perspective an expression is never an isolated, static text. Instead, it always involves a processual activity, a verb form, an action rooted in a social situation with real persons in a particular culture in a given historical era. A ritual must be enacted, a myth recited, a narrative told, a novel read, a drama performed, for these enactments, recitals, telling, readings, and performances, are what make the text transformative and enable us to reexperience our culture's heritage. Expressions are constitutive and shaping, nota as abstract texts but in the activity the actualizes the text. It is in this sense that texts must be performed to be experienced, and what is constitutive is in the production. We deal here with performed texts, recognizing the anthropology of performance is part of the anthropology of experience.

⁶⁵ De acordo com Turner (1982) é preciso citar a influência de Richard Schechner para a transposição das análises dos dramas sociais para o contexto das performances culturais. A análise dos dramas sociais poderia então ser relacionada com uma abordagem da performance na medida em que, nas situações de crises sociais (combates, ritos de passagem, etc.), os atores mostram uns aos outros o que fazem na frente de um público que também participa. Goffman foi outro autor que pautou suas análises a partir de uma linguagem teatral-cenográfica. No modelo dramático de Goffman, toda

simplesmente uma atuação, mas a realização da experiência de um determinado grupo em determinado momento.

É visível na batalha das *b.girls* vários aspectos que corroboram isso. Em primeiro lugar, a forma do campeonato das meninas não foi criada internamente por eles, mas advém claramente dos modelos veiculados nas mídias às quais eles têm acesso. Esses modelos, estilos de dança, dançarinos famosos, estilos de competição e indumentária são importantes não apenas em momentos de festa, como essa, mas, sobretudo, são fundamentais para a construção do estilo de vida de cada *hip Hopper*.

Na esteira desse modo de pensar que preza pelo performativo, pode-se citar aqui as idéias do filósofo italiano Mario Perniola (2000). O pensamento ritual⁶⁶ seria então uma maneira de pensar atenta aos fenômenos performativos.

Não é necessário sermos grandes viajantes para perceber que o mundo contemporâneo oferece um panorama no qual está dissolvida a rígida contraposição entre sagrado e profano, entre simbólico e pragmático, entre selvagem e racional. Assistimos, de um lado, ao surgimento de comportamentos tribais nas metrópoles e, de outro, ao profundo impacto da racionalidade tecnológica e econômica nas situações menos desenvolvidas. Tudo isso dá lugar a misturas inéditas e surpreendentes de arcaísmo e modernidade, de passado e futuro, para cuja compreensão as categorias habituais se mostram totalmente inadequadas. (PERNIOLA, 2000, p.24)

Para lidar com essas novas situações sociais emergentes, nesse cenário de profundas mudanças sociais e tecnológicas nas sociedades contemporâneas, o autor cria três noções que acredita estarem distantes da maneira de pensar tradicional da antropologia. São os conceitos de “trânsito”, “simulacro” e “rito sem mito”.

interação social se dá como se fosse num palco. As pessoas se preparam nos bastidores, encarnam papéis, improvisam, usam máscaras, manipulam suas identidades no desempenho de suas rotinas na vida cotidiana. A diferença de Turner em relação a Goffman, por exemplo, refere-se ao fato de que para ele a vida social é um palco, cheio de pequenos e repetitivos atos rituais que mantêm o *status quo* dos indivíduos em suas interações cotidianas. Para Turner (1982), o drama social somente surge no momento das crises, pois se a vida social é um teatro, os dramas sociais seriam então um metateatro, caracterizado por um intenso processo espetacular-perfomático de reflexividade, levado a efeito por um conjunto de "atos simbólicos". Se na performance os sujeitos mostram aos outros o que estão fazendo, como quer Schechner, esse “fazer” pode ser então considerado com uma forma de comunicação metalinguística sobre a realidade social ordinária. Uma meta-ação que espelha a vida social e tenta lidar com os conflitos que nela emergem. Se o homem é um animal sábio, um animal que se autoconstrói através dos símbolos, então se pode dizer que ele é também um *homo performans*, no sentido de que ele é um animal que se autorrealiza, que se revela a si mesmo. A reflexividade pode se dar na apresentação/encenação/participação no espetáculo em que a distinção ego/alter promove o jogo de espelhos social.

⁶⁶ Para este autor cada vez mais adentramos numa época marcada pelo pensamento ritual, em contraposição ao pensamento projetivo da modernidade. Uma maior atenção às ações, performances, comportamentos do que aos estados mentais.

A noção de “trânsito” evoca a experiência da dilatação do presente, da simultaneidade. Não existem mais raízes as quais se apegar nem no espaço nem no tempo. O trânsito possui dinamismo e é contrário à centralização, estando em permanente fuga, deslocamento e transição.

O “simulacro” emancipa a cópia de sua relação com o original. Em uma época em que não se sabe mais o que é cópia ou o que original, a noção de simulacro evoca a intensa circulação de imagens, comportamentos, estilos de vida, pelos meios de comunicação de massa e o intenso mimetismo que impera na contemporaneidade, tornando o sincretismo a marca da cultura.

Por fim, o conceito de “rito sem mito” evoca a performatividade, mas não apenas em seu aspecto de comportamentos repetitivos rituais. O rito sem mito é também um rito desenraizado, circulado pelo globo, um comportamento sem referência de origem que se espalha por diversos grupos, povos e segmentos sociais, sendo continuamente atuado, mas sem nenhuma justificativa, moral, ética, sem nenhum fundamento.

Os três conceitos se aproximam da perspectiva da antropologia da experiência que aqui foi esboçada. A noção de trânsito evoca a “presença”. O conceito de “uma experiência” em Turner e Bruner (1986) define o presente como o momento no qual o passado e o futuro são condensados. A experiência é a atualização do passado e a elaboração do futuro na base de um alargamento do presente.

3.3 Convivialidade e experiência estética.

Já no início deste trabalho foi dito que a hipótese de compreensão da experiência estética dos *b.boys*, *rappers* e grafiteiros da Força Hip Hop requeria uma articulação entre antropologia e estética. Para realizar isso, pode-se começar pela própria noção de experiência no que ela tem de relação com a dimensão estética.

Porque o mundo real, aquele em que vivemos, é uma combinação de movimento e ponto culminante, de quebras e reuniões, a experiência de um ser vivo é capaz de qualidade estética. O ser vivo recorrentemente perde e restabelece o equilíbrio com seu entorno. O momento da passagem da perturbação em harmonia é o de intensidade da vida⁶⁷. (TURNER, 1986, P.39).

⁶⁷ Because the actual world, that in which we live, is a combination of movement and culmination, of breaks and reunions, the experience of a living creature is capable of aesthetic quality. The live being recurrently loses and re-establishes equilibrium with his surroundings. The moment of passage from disturbance into harmony is that of intensest life.

A experiência se realiza através das suas expressões entendidas como performance. Essa ligação fundamental somente pode ser compreendida se for “estética”, quer dizer, se o efeito estético for considerado. Nesse sentido, a vida social é estética. O vivido é estético no sentido de que é através do efeito estético, proporcionado pela expressividade das práticas sócio-culturais, que a experiência coletiva se realiza e se efetiva.

A experiência somente emerge quando é possível comunicá-la. Se for considerado, a partir de Turner (1986), que existe uma íntima conexão entre experiência e forma estética, então se pode admitir que a comunicação se dá por meio do efeito estético. Nesse sentido talvez seja importante citar aqui a concepção de arte elaborada por Calabrese (1987), para quem existe uma íntima relação entre arte e comunicação.

Uma qualidade intrínseca a certas obras de arte produzidas pela inteligência humana, em geral constituídas apenas de materiais visuais, que manifeste um efeito estético, leve a um juízo de valor sobre cada obra, seu agrupamento ou sobre seus autores e que dependa de técnicas específicas ou modalidades de produção da própria obra. (CALABRESE, 1987, p.15)

Conforme Calabrese (1987), a obra de arte deve ser entendida sob dois aspectos: uma qualidade existente nas obras em si mesmas e o efeito destas sobre um público específico. Isto quer dizer que a arte deve ser entendida de um ponto de vista técnico, isto é, de suas técnicas de produção e execução; mas também do ponto de vista do efeito estético, quer dizer, de fruição, catarse ou prazer que uma obra artística pode provocar.

Mas se arte é comunicação, deve-se então definir o que seja efetivamente o que seria este conceito. Para Calabrese (1987), a comunicação seria o processo de transmissão da informação por meio de uma mensagem de um emissor para um receptor, sendo que os interlocutores compartilham um código, e a mensagem é transportada mediante um suporte físico ou canal. Como se pode notar, a comunicação é então um processo social complexo no qual intervêm diferentes fatores, a natureza e a relação entre interlocutores, a natureza da mensagem e do canal. No entanto, a comunicação é muito mais que mera transmissão de informações, trata-se na verdade de processos de significação.

A semiótica considera todos os fenômenos culturais como fenômenos de comunicação. Mas não apenas isso: considera-os também como processos de significação. De fato, um processo comunicativo é, como já se disse, uma simples passagem de um sinal de uma fonte, através de um emissor, ao longo de um canal, para um destinatário; esta condição, porém, decreta simplesmente que o sinal provoca, no destinatário, uma reação como resposta a um estímulo e não que o sinal

tenha o poder de significar algo; quando a comunicação acontece através de máquinas, por exemplo, ocorre comunicação porque existe a passagem de sinais de uma máquina a outra; a segunda reage a tais sinais, mas não existe significação. Quando, ao contrário, o destinatário é um ser humano (não importa que a fonte o seja, é suficiente que emita mensagens construídas segundo regras conhecidas pelo destinatário humano), estamos na presença de um processo de significação que requer uma interpretação do próprio destinatário. (CALABRESE, 1987, p.16).

Nesse sentido, tal abordagem parece muito semelhante com a descrita por Geertz (1989, p.4), quando este advoga por um conceito de cultura definido então como “essencialmente semiótico”, ou como uma “teia de significados” que os homens constroem e nas quais se enredam. A cultura seria um código público compartilhado pelos seres humanos que dão sentido as suas vidas.

Há ainda outro ponto a explorar nessa abordagem e diz respeito à arte enquanto linguagem. Para Calabrese (1987), a arte deve ser compreendida de um ponto de vista comunicacional, a partir de processos de significação e interpretação que se sobressaem da atividade de produção artística e de sua recepção. Dessa forma, não se propõe aqui argumentar em torno do “belo”, mas compreender o “como” da expressividade artística. Indagar como os objetos artísticos são produzidos e como seria o efeito estético provocado, em suma, compreender os processos de significação atuantes nas expressões artísticas.

Essa abordagem sobre a experiência dos *b.boys* e *b.girls* da Força hip Hop permite compreender dois aspectos: primeiro, o modo como constroem e executam suas as práticas dos elementos artísticos, quer dizer como constroem sua performance. Em seguida, isso permite entender como a performance artística medeia a vivência grupal dos jovens, a qual penso que se efetive fundamentada no sentimento estético. Penso que a batalha das *b.bgirls*, descrita neste capítulo, mostra justamente essa interconexão entre a performance artística e a vivência grupal estética que torna compreensível a experiência coletiva dos integrantes da Força Hip Hop.

Mas o que se entende por convivialidade e qual a relação entre viver em um grupo e estética? Mafesoli (2005) constata uma mudança nos ares da época, um re-direcionamento dos ventos do pensamento social em direção da compreensão da sociedade de um ponto de vista estético, tendo em vista a eficácia de uma sociabilidade emocional.

O indivíduo perdeu a sua estabilidade de ser único, indivisível e autossustentável. Liberto das amarras da autonomia, ele agora se joga na massa,

movido por uma pulsão de estar-junto, ele se sente ator num ambiente de emoções, o indivíduo adere, participa do que Mafesoli (2005) chama de tribos. O tempo da História com “H” maiúsculo transforma-se na época dos acontecimentos, das histórias locais, das trilhas abertas pela exploração e experiência da vida cotidiana. É presente instante, alargado, vivido, que se impõe na arte da vida.

É a “potência subterrânea” da participação emocional, da fusão das consciências, que mobiliza o contemporâneo, segundo Mafesoli (2005, p.16). Há um vislumbre da emergência de uma cultura do sentimento que é organizada conforme uma (des)harmonia conflitiva, atritiva de múltiplas tribos e grupos.

Se queremos compreender a nossa época, definir os contornos da socialidade (re)nascente, é preciso admitir que o indivíduo e o individualismo, teórico ou metodológico, base de sua racionalização, não fazem mais sentido. Já mostrei a fragilidade da identidade e, ao contrário, a multiplicação das identificações sucessivas que uma mesma pessoa (*persona*) podia ter. Não é inútil desenvolver as razões antropológicas, religiosas, políticas, estéticas, que permitiram, em culturas e momentos bastante diversos, a manifestação de entidades alternativas ao indivíduo. Pode ser a massa, a comunidade, a tribo ou o clã, pouco importa o termo empregado, pois a realidade designada é intangível; trata-se de um estar-junto grupal que privilegia o todo em relação aos seus diversos componentes. Signos precursores, como a cultura dos sentimentos, a importância do afetual ou do emocional, aparecem enquanto elementos que tornam essa “grupalidade” especialmente pertinente. Outros, a exemplo da prevalência do objeto ou da imagem, fazem dessa hipótese algo bastante prospectivo. (MAFESOLI, 2005, p.153)

O sujeito não é mais o centro a partir do qual orbita explicação acerca do social. Para Mafesoli (2005), é a referência ao Barroco que é pertinente para caracterizar a cultura contemporânea.⁶⁸ O Barroco evoca o estado de êxtase advindo da prevalescência do “nós” sobre o indivíduo. É o primado do grupo, da tribo, visível nos êxtases musicais, consumistas e esportivos da atualidade. O indivíduo não vale mais tanto por si próprio, mas pelo grupo ao qual adere.

Compreendamos pois o barroco como metáfora do plural, da cultura do sentimento, da exacerbação dos sentidos, da eflorescência das imagens. Voltarei a falar disso, mas é certo que a estética em geral e a estética barroca em particular enfatizam a força coletiva da emoção, em todos os domínios. (MAFESOLI, 2005, p.159)

Tendo em vista isso que foi dito, conforme Mafesoli (2005), a dimensão estética ganha relevo na contemporaneidade. A estética extrapola o domínio das belas artes e contamina a vida cotidiana. O seu significado, remontando à etimologia do termo, refere-se à experiência de emoções comuns, a paixão grupal. A estética

⁶⁸ Estilo artístico do século XVII na Europa, caracterizado pela profusão de imagens e signos contrastantes. Ao invés da harmonia do racionalismo humanista anterior, da beleza e simetria das formas exteriores, o estilo Barroco preza pela emoção, êxtase, conflito e pelo acirramento das contradições interiores.

designaria a “copresença” sem projetos ou objetivos, o simples prazer de viver junto. Fenômenos tais como o erotismo da existência, a fruição lúdica, a ênfase no qualitativo, a epifanização do corpo, a circulação das imagens seriam característicos dessa intensa vontade de arte no contemporâneo.

O desenvolvimento tecnológico cada vez mais acelera e amplifica essa dimensão estético-social da existência. Com a virtualização da existência humana⁶⁹, a experiência de estar-junto foi amplificada e transfigurada no ciberespaço e, com isso, “a experiência da ligação”, descrita por Mafesoli (2005, p.188) pelo nome de “tribo”.

A própria cidade torna-se o palco do atrito e do dinamismo das tribos, microgrupos, gangues, galeras.⁷⁰ Para Mafesoli (2005), esses são grupos miméticos que divagam no espaço público e somente se reconhecem em relação com o outro, a partir do atrito com o outro, sob o olhar de outrem. Isso parece ser então a emergência de uma “sociedade fractal”, de uma sociedade fragmentada, mas ao mesmo tempo entretecida por meio do atrito das paixões grupais.

Através disso se instaura uma nova estilística da existência que é preciso compreender no sentido profundo do termo: o estilo sendo, no caso, a marca de uma época, a ambiência global, na qual cada um se banha, e que o torna tributário dos outros. É isso mesmo que relativiza o indivíduo e o individualismo teórico de sua legitimação. Assim, o cuidado de si, a relação consigo mesmo, significa ao mesmo tempo a saturação de uma ordem social puramente racional e mecânica e uma “arte de viver”, a qual, por força das coisas, exprime-se num quadro comunitário de hegemonia emocional e orgânica. Trata-se de um processo recorrente nas histórias humanas que tende a valorizar o que propus chamar de “narcisismo de grupo”. Este hipertrofia o sentimento coletivo e resulta nessas emoções exacerbadas que podem ser as efervescências tribais (levantamentos de grupos de periferia, por exemplo), as reivindicações étnicas, os diversos corporativismos ou clanismos. (MAFESOLI, 2005, p.203).

É esse estilo de vida, essa “estilística da existência”, que penso estar presente entre os integrantes da Força Hip Hop e que aparece com maior intensidade nos momentos de efervescência grupal e performance coletiva, como foi a Batalha 8º de Março das b.girls. Nesse dia foi possível perceber a intensidade que se reveste o estilo *hip hop* quando se vincula diretamente com a vida destes jovens.

O estilo aqui é tomado a partir de dois significados: como um código social que define a pertença, ou não, de determinada pessoa a determinada corrente

⁶⁹ Nesse sentido ver o conceito de virtualização exposto por Levy (1996). O fenômeno das comunidades virtuais seria o melhor exemplo dessa amplificação do estar-junto mediada pelas novas tecnologias.

⁷⁰ O trabalho de Diógenes (2008) sobre a dinâmica das ações das gangues, galeras e grupos de hip hop no espaço da cidade é esclarecedor nesse sentido.

artística, moda ou até mesmo ideologia, código esse que se manifesta na indumentária, na linguagem, nas marcas corporais; como um estilo de vida que demonstra a identificação do indivíduo com certa maneira de viver, de compreender a si próprio como fazendo parte de um grupo.

O evento da Batalha 8 de março parece ser um momento-chave para caracterizar justamente a transformação da “mera experiência” dos jovens *hip hoppers* em “uma experiência” ativa, criativa e plasmada em expressões. O evento realizado com intenção de mobilização política também se tornou um espetáculo, momento de confraternização e festa, separado das circunstâncias normais da vida e fundamental para a constituição de um sentimento de união no grupo.

Além disso, a festa de 8° de março faz parte um circuito de rodas, apresentações, rachas e eventos que eles organizam. Em todos esses momentos, os jovens *hip hoppers* podem apresentar o que aprenderam, trocar experiências e conhecer outros praticantes, mostrar aos outros o estilo de vida que escolheram. Esses eventos são importantes para fortalecerem o sentimento de união e identificação grupal, além de possibilitarem aos praticantes a vivência de artistas.

Mas a estética produzida e vivenciada por eles é a estética do vivido. Por meio da expressividade dessas manifestações, das quais fez parte a Batalha 8° de março, é que os jovens, membros da Força Hip Hop, perfazem a sua estilística da existência, aliada a uma intensa convivência com o outro.



Foto 15 – Cenas do campeonato de b.girls. A apresentação ocorreu no dia 7 de março em homenagem ao dia internacional da mulher.



Foto 16 – A competição foi organizada por confrontos eliminatórios individuais.



Foto 18 – O corpo de jurados do campeonato.



Foto 17 – A premiação das três primeiras colocadas.

CAPÍTULO IV

Tornando-se *hip hopper*: a construção do estilo próprio.

O imaginário social acerca do ser jovem impõe certas imagens estereotipadas que impedem uma compreensão do que seja a experiência juvenil em si mesma. A juventude pode ser vista como uma condição transitória, mera passagem para a vida adulta. Ou, então, o jovem pode ser visto romanticamente como um contestador social, um revolucionário, sendo a juventude vista, nesse caso, como um período de intensa liberdade e experimentação. Mas, também, o período juvenil da vida pode ser entendido como um momento de crise psicológica e social. Para Dayrell (2003), é preciso questionar e superar essas imagens e começar a compreender a experiência juvenil em si mesma, a partir de sua própria vivência, e entender o jovem como um sujeito social que singularmente constrói um **modo de ser jovem**. Esse modo de ser juvenil aparece manifesto na sociabilidade e convivência construída por eles no cotidiano dos treinos de *break*, “ensaios” de rap e “oficinas” de grafite. Esse capítulo destina-se a descrição da construção do estilo próprio desses jovens, sua linguagem, suas escolhas no que diz respeito a vestimentas e adereços, seu modo de aprender e fazer arte, sua convivialidade.

4.1 Os treinos de *break*: aprender e ser com o outro.

Nesta pesquisa, busca-se, então, a compreensão desse modo de ser jovem que parece ser mediado simbolicamente pela performance artística do hip hop. Esse modo de ser juvenil pode ser compreendido por meio da experiência estética que enseja, expressa ou possibilita uma intensa vivência grupal que se manifesta diretamente na busca coletiva por “estilo”, conformando uma “estilística da existência”.

Essa busca coletiva do estilo se manifesta primeiramente nos momentos nos quais, cotidianamente, eles ensaiam a prática dos elementos artísticos e constroem suas opções e preferências. Os “*b.boys* e *b.girls* da Força” têm vários momentos de aprendizado, prática e construção dos elementos artísticos do *hip hop*. Existem os

“treinos”, “ensaios” e “oficinas”. Essas palavras designam respectivamente os momentos de aprendizado da dança *break*, da música rap e da pintura grafite.

Mas antes de adentrar na descrição desses momentos, seria interessante avaliar o que leva um jovem a querer aprender o *break*, o rap ou o grafite. Sempre que perguntava por que eles haviam começado a dançar, respondiam-me que um “amigo” os tinha trazido até lá.

Tiago: tá certo. Aí, como é que você aprendeu a dançar? Alguém o ensinou a dançar, ou, ou você aprendeu sozinho? Como é que foi esse processo?

Pipoca: no começo foi, como eu já disse, né? foi o Lucas veio me chamando. Então no começo foi ele quem me ensinou a dançar. Como meu, meu estilo de dança, meu estilo de dança é o *Power move*, que são movimentos de força, então, na época eu só tinha ele que fazia isso aqui, né? então eu me dediquei mais aquilo. Então foi no começo ele quem me ensinou, os primeiros movimentos, os primeiros, as primeiras, os primeiros passos, né? aí daí por diante, eu fui aprendendo com os outros, fui pedindo dicas aqui, dicas de outra pessoa, dicas de um acolá que era melhor do que eu, ou melhor que qualquer um. Então fui indo, né? de treino em treino, como tem muitos treinos por aqui em Fortaleza, saí de treino em treino, treinando e aprendendo com todo mundo. Foi assim. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

Note-se que o “amigo” é apenas alguém que dá os primeiros “toques”, as primeiras instruções e incentivos, mas o processo de aprendizado se faz através do contato com vários outros, pedindo dicas aqui e acolá. Também há uma perambulação entre os treinos de outros grupos para aprender mais com outros dançarinos e para criar relações de sociabilidade. Pode-se dizer que esse é o motivo inicial de querer aprender os elementos artísticos do *hip hop*: fazer parte de um grupo.

Presenciei um dia a iniciação entre um *b.boy* novo que estava começando e um *b.boy* mais experiente que o estava ensinando alguns passos básicos. Passo a passo, o jovem mais velho ensina alguns movimentos básicos de *top rock* e *footwork* para o menino que ainda estava bem no início de sua “carreira” de *b.boy*. O principal dos treinos, pareceu-me, era fazer o menino “sentir” a música, acompanhar o ritmo e a batida para proceder a dança. Repetiram diversas vezes os mesmos movimentos até o menino pegar e começar a executá-los.

Isso parece ser a prática corriqueira da transferência dos conhecimentos entre eles. No início o dançarino se interessa pelo *break*, geralmente por meio de algum amigo que começou a dançar, depois encontra um grupo e daí alguém (que pode ser o próprio amigo que o incentivou) ensina o básico, o estilo de dança e alguns passos, depois ele vai construindo a sua dança através dos treinos

cotidianos, pedindo conselhos a um e a outro, através de DVD's e da internet, se tiver recursos para isso. O interessante é que todo esse processo ocorre de maneira oral e informal, não existe um professor de *break*, os mais velhos e experientes ensinam aos mais novos e todos eles tentam conseguir todos os recursos para se aperfeiçoar.

Tiago: E como é que você aprendeu a dançar? Me diga o nome da pessoa que te ensinou e como é o processo de aprendizado?

Nemo: No caso assim, no começo, a pessoa que me trouxe pra dançar, no caso trouxe pra grafitar foi o Cauã, muito show gosto do cara. Tipo assim, ele me trouxe pra grafitar mas acabei gostando do *break*, o mesmo rapaz que ia me ensinar a grafitar foi quem me ensinou a dançar *break*, o nome dele é Robson mais conhecido como Robim, é um cara show de bola, muito cabeça, isso aí foi muito show. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Parece sempre existir entre eles algo como um sentimento de gratidão para com a pessoa que lhes mostrou a dança e ensinou os primeiros passos. Apesar disso, o processo de aprendizado da dança não se faz mediado por uma relação de professor e aluno. Mesmo que haja alguém que ensine os primeiros passos, os *b.boys* e *b.girls* aprendem trocando experiências uns com os outros sem uma distinção formal entre aquele que sabe e o mero aprendiz. Todos são ao mesmo tempo, professores e aprendizes.

Tiago: Como é que tu aprendeu, tu aprendeu sozinho, alguém ensinou, como é que foi esse processo de aprendizado?

Daniel a.d.i: Aqui onde a gente treina não tem um professor mais vários professores, aqui não tem um que ensina, por que o pessoal que treinava aqui das antigas pararam, foram parando, sobrou o Moésio, mais o Moésio ele ensina, mas não tem como mostrar, não ficou ninguém da antiga. Só o Robinho, que passou a geração pro Lucas, aí Lucas passou pra outro, pra outro, quando chegava alguém aqui que aprendeu o top rock vai lá no Lucas que ele ensina, que aprender o foot work? Vai lá no Robinho que ele ensina, que aprender o freeze vai lá no outro que ensina, que aprender Power move, vai lá no outro que ele ensina, aqui não tem só um professor, são vários. **(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)**

Por meio de uma “adesividade” é que eles aprendem e constroem seu estilo de vida. Fazem isso sempre pela mediação com o outro, de tal forma que o processo de aprendizagem não é meramente uma busca individual, mas acima de tudo um percurso coletivo, baseado na troca contínua de experiência e na formação de redes de amizade. Isso para Mafesoli (2005, p.163) é a “qualidade fundamental do estar-junto”. E é esse estar-junto que parece ser a motivação inicial de um jovem iniciar a prática dos elementos artísticos do *hip hop*.

Essa tendência à adesividade, cujas conseqüências sociológicas são imediatamente visíveis, enraíza-se profundamente na natureza humana; talvez fosse melhor dizer natureza animal ou, simplesmente, domínio “mundano”. É o que Heidegger chama de “*on*”. Assim, no seu jargão: “o *Dasein* é primeiramente “*on*”. Ou

seja, o “eu” não é inicialmente ele mesmo, mas o é através dos outros e segundo as modalidades do “On”, conforme a vontade do “On”; é a partir deste que sou dado a mim mesmo. Ou ainda: “Enquanto “On”, vivo sob a influência discreta dos outros: cada um é o outro e ninguém é ele mesmo. (MAFESOLI, 2005, p.162-163).

No entanto, além de ser uma busca coletiva baseada no “estar-junto”, o aprendizado da dança envolve também a construção de um estilo singular de cada *b.boy* e *b.girl*. Não existe contradição nenhuma em ser indivíduo e fazer parte do grupo, na medida em que ser um indivíduo passa pela mediação do grupo no qual ele se situa.

Tiago: É em relação a esse aprendizado eu percebo aqui que, por exemplo, não existem professores, né, vocês...

Nemo: A gente auto se ajuda sabe, é a melhor forma de se aprender é isso, porque se você ficar sempre ouvindo só uma pessoa te ensinar você vai acabar praticamente dançando igual a ela, você vai ser uma cópia, entendeu, então é bom você sempre pegar um pouquinho ali, um pouquinho aqui, e sempre ouvir a galera que dá certo. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Essa “tática”⁷¹ que eles fazem no aprendizado, de acordo com o que disse *b.boy* Nemo, serve para que o indivíduo não se reduza, por causa do mimetismo, a uma simples “cópia” do outro. Trocando experiências com vários outros ele ganha a liberdade de autodefinir o seu próprio jeito de dançar.

Tiago: é... eu percebi aqui, que, não tem professor, né? pelo menos assim, não uma pessoa que seja considerado como tal. Parece pra mim que todos vocês são professores e alunos ao mesmo tempo.

Pipoca: pois é, é isso mesmo! Então aqui não, não tem professor mesmo, não. Então aqui, é um aprende com todos, e todos aprende com um. Então se eu sei o movimento, e aquela pessoa tá querendo aprender, eu vou lá, e ensino do mesmo jeito que chegou um na minha frente e veio me ensinar, né? então eu vou lá, “não, cara, é assim, e faz assim, assim, assim que tu tá fazendo errado” então é desse jeito, eu aprendo com um, ele aprende com outro, eu vou e aprendo com outro, vou e aprendo com outro, e assim por diante. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

Mas não é porque o aprendizado é grupal, sem distinção entre quem ensina e quem aprende, que seja menos rigoroso. Em um dos dias em que estive lá, observei um menino que estava executando passos de *footwork* de maneira apressada e afobada, outro rapaz que estava observando falou rispidamente, repreendendo o garoto, que ele fizesse mais devagar, que bonito era fazer os passos de maneira lenta. O menino então começou a fazer os passos em câmera lenta, o outro então falou: “mas não tão lento assim”, e fez uma cara de desaprovação. Eu abri um sorriso e ele também não amenizou comigo. Não é porque não existe professor que o aprendizado não seja rigoroso. Acho que acaba sendo mais rigoroso ainda, porque

⁷¹ No sentido por De Certeau (2007).

em vez de uma pessoa lhe dizendo que está errado e olhando feio para a sua dança, são todas as que estão no ambiente.

Os grupos de *break* são formados por amigos, muitos deles se conhecem desde a infância; outros, na escola e também freqüentando locais de outros grupos que praticam a dança. Quando se forma um grupo, porém, é importante para eles nomeá-lo. Isso acaba por distinguir um simples grupo de amigos ou conhecidos que tem um interesse comum de estar juntos de uma “equipe” ou “*crew*” de dançarinos de *break*. Essas palavras são utilizadas por eles para designarem justamente os grupos de dançarinos.

Tiago: É eu acho que pelo que percebi todo b.boy tem um apelido, tu tem o teu e como é que tu escolheu?

Daniel a.d.i.: Meu nome de b.boy é Daniel A.D.I, que é o nome do meu grupo, ai só fui botar a siglas.

Tiago: E A.D.I o que significa?

Daniel a.d.i.: Ato de Impacto.

Tiago: Como vocês criaram esse nome?

Daniel a.d.i.: Criamos no Pici, fizemos uma apresentação lá, ai arrumamos um espaço lá, a gente lá tava precisando montar um grupo, ai pensamos no nome ai saiu ato de impacto, do Pici veio pra cá, daqui foi pra Barra, tem duas pessoas no Mucuripe, duas pessoas, três pessoas divididas entre Padre Andrade e o Jardim Iracema e tem um ali perto do sindicato dos bancários.

Tiago: Foi tu que deu esse nome?

Daniel a.d.i.: Não, foi todos nós juntos, criamos o nome tipo assim entramos em acordo, todo mundo deu o nome, a gente fez a votação pra escolher o melhor nome.

Tiago: E porque esse nome ato de impacto?

Daniel a.d.i.: É porque a gente precisava de um nome que tivesse força, impacto, uma coisa que tem impacto tipo você fala ai você nem precisou nem dançar, mais o pessoal fica impressionado por causa do nome do grupo, ato de impacto, a gente ta fazendo uma boa coisa que causa impacto na sociedade. **(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)**

A distinção realizada pela nomeação do grupo parece servir justamente para criar um sentimento, ou percepção, de unidade comum entre eles quando fazem apresentações pela cidade. Por exemplo, os *b.boys* que entrevistei – Daniel A.D.I, Nemo e Pipoca - todos eles fazem parte da A.D.I (Ato de Impacto), equipe formada dentro da Força Hip Hop. Como Daniel disse, o nome foi escolhido coletivamente, por votação. O próprio nome da “equipe”, ou “*crew*”, já dá uma idéia da necessidade de distinguir-se como grupo, isto porque, conforme o próprio Daniel, o objetivo não era simplesmente dançar *break*, eles não queriam ser só mais uma equipe de *break*, mas desejavam impactar a sociedade com algo positivo.

Mas além do grupo possuir um nome, cada *b.boy*, por sua vez, tem um apelido, um codinome. A prática de colocar um apelido parece ter o mesmo sentido de pôr o nome num grupo, sair do anonimato.

Tiago: é... todo b.boy tem um apelido, ou um nome, né? Qual o seu, e o que levou a escolhê-lo?

Pipoca: é, como eu já disse meu nome é Rafael, então, eu não escolhi, eles me deram esse apelido, né? Então é, meu apelido é “Pipoca”, né? É por causa dos cabelos enrolados, né? Encaracolado que eu tenho. E foi daí que surgiu, então, daqui, acho que a maioria, nenhum me chama de “Rafael”, me chama mais pelo apelido “Pipoca”, né? É só “Pipoca”, “Pipoca”, então...

Tiago: esse apelido surgiu antes de tu dançar, ou veio depois da dança?

Pipoca: hum surgiu... depois que eu comecei a dançar! Depois que eu comecei a dançar foi que surgiu o apelido.

Tiago: esse é o teu nome de b.boy, né?

Pipoca: é! Que é o nome de b.boy, que todo b.boy, assim, pelo o que todo mundo acha, né? A regra do break né? cada um tem que ter seu apelido. Então, eu não escolhi o meu, eles me deram por si próprios, eles acharam que era esse, então foi esse que eles me deram. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

No entanto, além de permitir ao *b.boy* uma identificação própria dele, o apelido faz parte da própria dinâmica grupal. Existem duas possibilidades entre eles: ou o *b.boy* decide por si mesmo o seu apelido, ou são os próprios colegas e amigos que decidem por ele. Mas, mesmo no caso do Daniel A.D.I, percebe-se que a referência do apelido é o grupo. Receber um apelido entre eles é ser aceito e reconhecido pelo grupo.

Tiago: Todo b.boy tem um apelido. Queria saber, qual é o teu apelido?E o que te levou a escolher o teu apelido?

Nemo: Cara, na verdade. Antes me nomeavam como Cadu, eu não me nomeava, era apelido de pequeno que minha mãe sempre desde de pequeno me chamou cadu, só que um fato ocorreu no break que eu quebrei o braço, aí a galera no tempo tinha saído o “Procurando Nemo” e o peixinho tem uma nadadeira meio deficiente. Por eu ter quebrado o braço, feito cirurgia e ter ficado com o braço menos favorável para o break do que o outro, aí a galera começou a me apelidar de Nemo aí eu gostei ate hoje só b.boy Nemo. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Por fim pode-se dizer que um dos aspectos importantes na construção do estilo próprio de cada *b.boy* e de seu grupo é o apelido ou nome. Eles costumam desenhar ou grafitar o apelido ou nome do grupo em camisetas, cadernos. O nome é o cartão de visita do *b.boy*, através dele é que ele pode se tornar conhecido e reconhecido no universo dos dançarinos.

4.2 A linguagem dos treinos: como aprender fazendo.

Conforme Pais (2006, p.7), há duas maneiras de encarar a experiência juvenil: ou por meio do entendimento das instâncias socializadoras que permitem a passagem da juventude à vida adulta, ou então por meio da busca pela performatividade e expressividade da experiência juvenil. A segunda abordagem – a

qual se pretende nesta pesquisa - busca o entendimento das “culturas juvenis performativas”.

Em suma é importante desvendar as sensibilidades performativas das culturas juvenis em vez de nos aprisionarmos a modelos prescritivos com os quais os jovens já não se identificam. Por exemplo, o hip hop é um claro exemplo de cultura performativa. Desde logo, nas *mesclagens criativas de música* (sobretudo através de rap, *djing*, *beat Box*, funk), nas *performances corporais* (*break dance*, *smurf*, *double dutch*), no grafitismo (através dos *tag* ou *Graf*), no *street basket* (com ganchos, *fade ways to the back*). (PAIS, 2006, p.13).

É na busca por sensações múltiplas, revestida numa lógica de intensa experimentação, que as sensibilidades juvenis são criadas na atualidade. Nesse sentido, pode-se dizer que um desses momentos de experimentação intensa dos jovens da Força Hip Hop são os “treinos” de break.

Depois de um tempo observando os “treinos” de *break* (pois é assim que eles denominam), os “movimentos”⁷² começam a vir em “câmera lenta”, cada passo da dança mapeado em etapas, um primeiro, depois o outro, o modo como posicionar e impulsionar o corpo no chão, a posição da mão, a dobra do cotovelo, o ritmo marcado dos pés, todo o gestual da dança⁷³.

Esse gestual do *break* é marcado pelo que eles chamam de “insultos”. Como a dança é executada um contra o outro, todo o gestual da dança tenta expressar que o dançarino tem mais “*style*” que o outro, quer dizer, possui maior gingado e malandragem. Insultar através dos gestos é instigar o adversário, mostrar a ele que não é de nada ou que é melhor do ele. No entanto, além desse gestual agressivo, o *break* também comporta um gestual de aprovação, um balançar de mãos com os braços estendidos, gritando *wow!* significa que o movimento do *b.boy* foi perfeito, tal

⁷² Essa palavra é muito utilizada por eles em referência aos passos de break. Na verdade, ela possui dois sentidos: um mais geral, referente aos passos da dança; e outra mais específica, relacionada apenas às acrobacias.

⁷³ Uma vez conversando com um dos *b.boys*, perguntei o que era *top rock footwork*, *powermove*, *freeze*, *tricks combo*, *style*, palavras que eles utilizavam com frequência nas discussões entre eles. *Top rock* é propriamente a dança, executada em pé, no ritmo da música e permeada de gestos de “*style*”. “*Style*” designa uma forma de dançar, um “jeito” específico de cada dançarino executar a dança, o seu modo singular de fazê-lo. Mais que isso, o “*style*” se compõe de todo um gestual. Como a dança break é bastante competitiva, o “*style*” serve para o dançarino se afirmar diante do outro que dança à sua frente. Parece ser um tipo de linguagem não verbal que comunica ao outro o seu estado de emoções e intenções. *Footwork* é a dança que eles fazem quase como deitados, apoiados nas mãos e movimentando os pés. *Powermoves* são acrobacias e “mortais”, executados pelos dançarinos para impressionarem o adversário. *Tricks* ou *Tricks combo* são movimentos de contorcionismo geralmente feitos no chão. Por fim, existem os *freeze*, os quais se referem ao “congelamento” de uma acrobacia ao final de sua execução, algo que dá um efeito de parar o tempo na dança para depois recomeçá-la.

gesto pode inclusive ser efetuado pelo adversário em tom de reconhecimento ao oponente.

O *break* pode ser compreendido como um texto corporal. Cada dançarino reconhece os sinais corporais emitidos pelos outros e reage a eles de maneira também codificada. Tal como observado por Diógenes (2008, p.190) na dinâmica das gangues, a identificação se dá por meio dos sinais corporais, “foi através das entrevistas com as gangues que se pôde perceber a importância do corpo como texto, como escrita, e também como registro de identidade”. Isso também pode ser observado no contexto dos dançarinos de *break*, não tanto no caso de marcas corporais explícitas, como tatuagens, mas em relação à maneira de se comunicarem, seja na execução da dança ou mesmo quando estão apenas conversando, o corpo é tratado como um dos canais por onde a mensagem passa de interlocutor para outro.

Isto, por exemplo, pode ser visto nas várias execuções de *top rock* que eles faziam nos treinos. Os passos de *top rock*, seja a “base”, sejam as variações, sejam os movimentos combinados são codificados, isto porque são reconhecidos por todos. Se você faz um passo do jeito errado, um *b.boy*, com um mínimo de conhecimento da dança, sabe que está errado. O verdadeiro aprendizado é você conseguir memorizar a seqüência e o repertório de passos e realizá-los na “batida” da música o tempo todo⁷⁴.

Mas além do código coletivo, o *top rock* também tem o seu lado individual. Cada dançarino tem o seu “*style*”, cada um deve desenvolver o seu, essa outra parte da dança refere-se aos movimentos dos braços e do corpo, o “gingado”. Se o dançarino executa os passos direito dentro da “batida”, mas não desenvolve um “*style*”, ele não empolga na hora da apresentação. Se ele é capaz de executar os passos dentro do ritmo, ele faz parte dos dançarinos, mas se ele faz isso com “*style*” ele é um *b.boy* de verdade. Isto porque o dançarino não dança apenas para si, mas faz isso também para o público.

Tiago: me diz só uma coisa, o que que tu me explica um pouco sobre essa coisa de *style*? O que é *style*?

⁷⁴ As palavras “base” e “batida” referenciam dois aspectos importantes do break. A “base” diz respeito ao modo específico de posicionar os pés ou o corpo, no início de qualquer passo ou movimento da dança, e pode ser encarada como o fundamento da dança, a primeira coisa que se aprende antes de tudo. A “batida” refere-se ao ritmo da música.

Pipoca: style é quan... é assim, você dança, fazendo é... um estilo tipo: ruim, legal, tal, bota a mão no queixo, assim por diante. Então isso que é o style. Aí você vai e faz um movimento e “pá”, mão na cabeça; faz outro movimento, mão no queixo; noutro movimento, mão na cintura. E assim por diante. Isso é o que é chamado style. (Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)

Pode-se perceber que o “*style*” seria uma forma de comunicação do *b.boy*, uma maneira dele expressar, com o corpo, suas intenções para o outro. Sempre que perguntava sobre esses elementos da dança, eles me respondiam fazendo os movimentos para exemplificar. No *break* existe uma linguagem específica só para os entendidos, e o processo de explicação dos movimentos não se dá apenas através da fala, mas, sobretudo, da performance corporal. Desse modo, não é apenas na performance do *break* que a comunicação corporal é importante, mas em todo o processo de aprendizado da dança.

Para traduzir essa experiência deles, parece-me que é imprescindível falar do “corpo”. Quando estão “treinando” na sede ou em outros locais, sempre a comunicação entre eles envolve o corpo e o gestual. Na troca de experiências deles, a explicação dos movimentos somente se faz pelos gestos e pelas repetições incessantes dos mesmos movimentos.

Conforme Breton (2006) a condição corporal do homem não se resume apenas aos aspectos anatômico-fisiológicos. O corpo é construído social e culturalmente. Cada cultura cria formas diferentes corporeidade, sendo que o corpo pode inclusive assumir significados e valores distintivos de um grupo, além de ser um veículo simbólico ⁷⁵.

O corpo é um vetor de significados da relação entre os seres humanos e destes com o mundo que os cerca. Para Breton (2006) a existência é corporal. Todas as ações da vida cotidiana envolvem a corporeidade, pois existir é mover-se no espaço e no tempo, transformar o meio em que se vive, atribuir significados, e tudo isso somente pode ser feito através da mediação cultural. Por meio da corporeidade, o homem faz a extensão de sua experiência corporal.

A expressão corporal é socialmente modulável, mesmo sendo vivida de acordo com o estilo particular do indivíduo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a

⁷⁵ A corporeidade é uma descoberta recente dos estudos antropológicos e sociológicos, pois até há algumas décadas atrás, o corpo era apenas tratado sob o aspecto biológico e fisiológico, o qual inclusive estava na base de certas compreensões racializadas da espécie humana. Diferente é o momento atual em que se preconiza a corporeidade como socialmente construída e veículo de manifestação dos valores e significados culturais.

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. Não há nada de natural no gesto ou na sensação. (BRETON, 2006, p.9)

Entre eles, a experiência corporal tanto os distingue como grupo, como também é um veículo importante de comunicação entre eles, fundamental para o aprendizado, e fonte de expressão simbólica dos valores significados associada à sua própria prática artística.

A aprendizagem envolve duas dimensões básicas, a oral e a corporal. Para realizar os passos ou movimentos, eles conversam entre si, falam como “virar” e sustentar o corpo, como posicionar as mãos, impulsionar as pernas ou realizar o “*style*” de dança. Mas parece não ser possível, mesmo para alguém que já tenha experiência como dançarino, entender qualquer coisa dita sem um gestual imitativo do movimento, ou mesmo que a pessoa que estiver instruindo realize o próprio movimento com o intuito de mostrá-lo. Eles falam e fazem, é sempre assim.

O aprendizado das “técnicas corporais”⁷⁶ é fundamental na experiência do *b.boy* e/ou *b.girl*. Eles fazem isso através da constante repetição dos movimentos e do processo de mostrar uns aos outros o progresso obtido. É através do aprendizado dos movimentos da dança que é fabricado o corpo do dançarino e é por meio disso que ele se torna um membro do grupo.

Os treinos de *break* são uma algazarra só, é uma desordem organizada. Têm a música tocando o tempo todo numa caixa de som acoplada a um aparelho de DVD, e os *b.boys* e *b.girls* espalhados na sala, treinando passos de *top rock*, outros fazendo *powermoves*, outros ainda apenas conversando, correndo de um lado para outro, sentados ou entrando e saindo da sala⁷⁷.

Essa troca de experiências deles, sem professores, mediada pelo grupo, pode ser possível também de ser pensada a partir da noção de “socialização”, conforme

⁷⁶ Conforme Mauss (2003), as técnicas corporais, tais como, andar, comer, correr, dormir, etc., são movimentos aprendidos socialmente e refletem não só o caráter eminentemente cultural e não biológico da maioria dos movimentos corporais como também pode possibilitar formas simbólicas de diferenciação cultural entre grupos e sociedades. Se é verdade que existem culturas diferentes, também pode ser verdade que em cada cultura, os indivíduos usam o corpo de maneira diferente.

⁷⁷ A sonoridade da dança se faz notar pelas músicas tocadas, que são bastante rítmicas e eivadas de efeitos sonoros eletrônicos, *scratches*, *back to back*, *samples* (*Scratch* é o som “arranhado” provocado pela fricção da agulha com o vinil, dando um arranjo percursivo às canções. Os *samples* são fragmentos de melodias de outras músicas que servem como pano de fundo das canções. *Back to back* é a repetição de trecho da canção). Os vocais são sempre em inglês, mas para eles não parece querer dizer alguma coisa, o importante na dança é a “batida”, se ela instigar então a dança acontece.

Berger e Luckman (2002)⁷⁸. É nos espaços dos treinos que eles constroem um sentido de pertença ao grupo, ao mesmo tempo em que aprendem os rudimentos da prática da dança, bem como da música ou da pintura. Os “treinos” parecem muito com uma “brincadeira”, mas é através dela que eles se constituem tanto como membros do grupo como também como dançarinos, ou *rappers*, ou grafiteiros individuais.

No entanto, apesar de ser algo como que uma “brincadeira”, os “treinos” possuem certa ordem interna. Existe uma leve divisão espacial, num canto da sala ficam aqueles que querem apenas “ensaiar” sozinhos, treinar alguns passos. Esse é o espaço dos aprendizes e iniciantes. Na maior parte da sala, aqueles que já estão mais experientes fazem um círculo e ficam mostrando os passos uns para os outros. Essa divisão parece ser bastante respeitada por eles, pois em todos os dias em que estive observando os treinos, a mesma disposição espacial ocorreu.

Quando falei para um deles que iria começar os treinos de *break*, alguns deles até brincaram falando sobre um grupo de rapazes meio “gordinhos” que dançavam lá no local há algum tempo. Disseram-me que eles emagreceram rápido, apenas com os movimentos da dança, sem acrobacias. Essas brincadeiras com o “*b.boy novo*”⁷⁹ revelam, na verdade, que eles valorizam bastante um corpo forte e magro. E a grande maioria deles tem um corpo assim, muito devido à intensidade dos treinos.

Eu cheguei nesse dia, 29 de Março de 2010, pronto para ter minha primeira experiência com o *break*. Meio que sem jeito falei para um dos rapazes que havia trazido os tênis e perguntei timidamente a ele se poderia me dar uns toques sobre a dança, ele prontamente disse que sim. Eu sorri e disse que ia calçar os tênis, ele então falou: “vai lá”.

⁷⁸ De acordo com Berger e Luckman (2002), a socialização seria o processo através do qual o indivíduo interioriza as normas, valores e crenças, tornando-se um membro específico da sociedade. Através dessa interiorização, o indivíduo humano assumiria o mundo social objetivo com um alto grau de inevitabilidade em sua vida cotidiana. A realidade social, os valores, atitudes e papéis sociais internalizados assumiriam certa solidez em sua subjetividade. Entretanto, para os autores, a socialização nunca seria totalmente completa e não ocorreria do mesmo modo em todos os grupos e classes sociais. Tanto na socialização primária como também na secundária, o processo nunca se completaria. A sociedade e o indivíduos estariam sempre numa dinâmica de construção social e subjetiva.

⁷⁹ Esse foi o nome que me deram no meu primeiro dia como aprendiz de dançarino de *break*. O *b.boy* Daniel A.D.I falou a seguinte frase para mim logo no início: “o primeiro dia de um “*b.boy novo*” é o *top rock*”.

Sentei-me na cadeira e fui calçar os meus tênis, lentamente e cheio de timidez e vergonha. Carregado de medo, pois nunca dancei na vida, muito menos *break*, fiquei paralisado na cadeira, esperando que alguém me chamasse para treinar. Foi nessa hora que chegou um dos *b.boys* e me disse: “e aí cara, vai?” Eu respondi que sim e levantei-me da cadeira.

Ele então falou: “o primeiro dia de um *b.boy* novo é o *top rock*”. O primeiro dia se resume em aprender as bases da dança *break*, tentar pegar o ritmo e repetir incansavelmente ou até suas pernas agüentarem os movimentos basilares da dança. A “base” expressa o ponto inicial do *break*. É o movimento inicial de qualquer outro movimento, todos eles, quando dançam o *top rock* ou o *footwork*, fazem algum passo da “base” para logo depois executar outro.

Ele me ensinou três ou quatro “bases”, mas na verdade somente consegui assimilar uma ou duas no máximo. Todo desengonçado, repetia inicialmente os movimentos que ele executava passo a passo. Um, dois, um, dois e por aí adiante, repetindo.

Depois de me passar as “bases”, ele me deixou sozinho praticando, fui para o canto da sala, o lugar destinado aos aprendizes, como falei anteriormente. Repetia e repetia apenas duas das “bases”. Depois de um tempo, chegou outro *b.boy* (não o que me chamou de “*b.boy* novo”), que me ensinou outro movimento da dança, outra “base” do *break*, um pouco mais elaborada e cansativa também.

Uma coisa interessante é que não se dança se não for ao ritmo da música. Algo óbvio, mas muito importante para o aprendiz de dançarino. Saber “pegar” a “batida” da música é fundamental, pois é a partir desse momento que se consegue assimilar a “marcação” e executar os passos sincronizados com a música.

Chega então outro *b.boy* (o terceiro) e me ensina algumas coisas também. Dessa vez, centradas não mais na “base”, mas no “style” da dança. O *break* envolve também uma encenação. A construção do “style” envolve o gestual e o gingado do corpo. Além de dançar, você tem que levantar os braços, pegar na camisa, ajeitar o boné, entortar as mãos, cruzar os braços, colocar a mão no queixo olhando para frente, colocar a mão nos órgãos genitais, fazer uma cara cerrada e tudo isso, gingando o corpo, impulsionando-o para frente, insultando o adversário.

Por fim, já pelas seis da tarde (comecei às três e meia), estava cansado, mas veio mais um *b.boy* me ensinar outros passos. Mostrou-me uma série de passos e repetiu comigo várias e várias vezes. Já estava cansado e estava na hora de ir embora, fui trocar de camisa e saímos do local.

Quando íamos subindo a rua que leva até a parada de ônibus, comentei com eles que estava “morrendo de fome”, aí eles disseram que era só o começo, que dançar *break* nesse caso era que nem droga, vicia e emagrece. Depois eles me disseram que na próxima vez iriam me ensinar o *footwork* e que eu ia sair “quebrado” de lá. Quando cheguei à parada de ônibus, nos despedimos, e eu peguei o ônibus de volta para casa.

Na verdade parece ser um sacrifício dançar *break*. É uma dança que leva o seu corpo ao limite da força, resistência e flexibilidade. O risco de contusões e machucados é constante. Inclusive um dos *b.boys* me mostrou a cicatriz que tem em seu cotovelo devido a uma fratura exposta que teve dançando *break*. O mais interessante é que eles tomam isso como natural. Eles treinam num ambiente não muito seguro, a maioria deles treina sem equipamentos de proteção e muitos não se alongam direito antes da prática. Isso provavelmente faz que eles assumam as contusões como algo natural. Isso os leva a interpretar, penso eu, como um sacrifício necessário ao corpo para que ele atinja a forma necessária. Do mesmo modo que várias culturas assumiram o auto-flagelamento, o sacrifício como forma de purificação do espírito, eles assumem as contusões como uma passagem natural para o corpo adquirir forma.

Tiago: humrum, e sobre essa questão dos machucados, tu já se contundi alguma vez?

Pipoca: num, já me contundi no ombro, nas mãos, e alguns arranhões no corpo. Só.

Tiago: e porque que tu acha que isso acontece?

Pipoca: acontece, assim, por falta de... de alongamentos, né? E é sempre assim mesmo, a, o meu foi por que eu fui, é... afoito demais pra aprender uma coisa que num tava no meu tempo de aprender. Então quando eu fui fazer um movimento, meu ombro deslocou, e quase veio fazer a fusão com o outro braço, né? Então foi porque eu fui afoito demais, né? Numa hora que não era pra mim ser. Então foi assim.
(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)

É muito difícil para eles saberem qual a hora certa de tentar realizar um movimento acrobático novo ou uma nova manobra de flexibilidade. Como já foi dito, eles aprendem muito mais pela troca de experiências, por meio da vivência grupal, não existem instrutores, então acaba sendo a intuição de cada *b.boy* a responsável pelo aprendizado de novos movimentos da dança. Sendo assim, como também não

há muitos equipamentos de segurança no local, os machucados acabam sempre ocorrendo.

Tiago: Eu queria volta a história das contusões, quantas vezes tu já teve alguma contusão dançando break?

Daniel a.d.i: Todos os dedos da mão são deslocados, três do pé, fora os hematomas, é tirar o braço do lugar, machucar a cabeça, abrir corte.

Tiago: E mais mesmo assim tu continua?

Daniel a.d.i: É a vontade de aprender.

(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)

Nota-se, por exemplo, que isso é visto inclusive com muita naturalidade, pois para dançar *break*, contundir-se é apenas o começo. Houve um episódio em que estava conversando com um dos *b.boys*, quando chegou outro rapaz que estava treinando com os joelhos, as costelas e os braços todos vermelhos de pancadas e arranhões. Eles disseram é “assim mesmo, depois piora”. Já me disseram isso várias vezes quando se referem ao maltrato que o corpo sofre para adquirir a habilidade necessária para executar os movimentos da dança. No *top rock*, você força por demais as panturrilhas e a sua capacidade respiratória; no *footwork* é a sua força nos braços e ombros e a flexibilidade que são levadas ao extremo; nos *power moves*, as articulações é que mais sofrem.

Tiago: Tipo assim, essas histórias das contusões, você ver outros *b.boys* se contundindo? Isso faz parte da prática?

Nemo: Na verdade, não faz parte da prática. Porque tipo assim, é pra isso que existe o treino no caso.No break hoje ainda não é considerado dança,infelizmente o break ainda não é considerado dança.Ai tipo assim,Por exemplo ginástica olímpica pode até comparar eles tem todo um preparo físico,uma forma de alimentação,um treinador.Já a gente não,a gente treina assistindo um DVD e tenta fazer e isso acarreta a gente ter contusões por que a gente não sabe bem a técnica que a gente vai usar pra fazer aquilo,então a gente tem que aprender na marra e isso acontece,é normal.

(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)

O *break* se aprende na “marra”, quer dizer com sacrifício, força de vontade, diante de toda a adversidade, por isso eles afirmam que seja “normal” ou “natural” eles sofrerem contusões no decorrer dos treinos. Ademais, Eles parecem tratar as cicatrizes como certo orgulho, eles levam muito na brincadeira.

Alguns *b.boys* - que tiveram fraturas sérias em seus membros superiores - contam rindo muito da jornada deles nos hospitais, contam como tomaram anestesia e ficaram “chapados”, porém escutando as “marretadas” do médico colocando os pinos no braço. As contusões não são motivo para parar de dançar, pois os dois que vi que já tinham tido contusões sérias não pararam, e ainda mesmo em recuperação continuam a dançar imprudentemente.

4.3 Workshop: vamos ver um vídeo?

Presenciei um momento também muito importante na aprendizagem do dançarino. Assistir vídeos, seja na internet ou por meio de DVDs gravados, é algo essencial na construção da prática da dança. Eles chamam essa prática de “*workshop*”, algo fundamental para o dançarino que precisa desenvolver seu estilo e aprender novos passos. Fazem isso tanto sozinhos, em casa, como também em grupo.

Tiago: tá certo, e... você acessa a internet freqüentemente, como é que faz pra conseguir CDs e DVDs do mundo, do break, né?

Pipoca: agora é, é um pouco difícil o acesso na internet. A não ser que seja preciso mesmo é que eu vou, né? assim, de vez em quando, uma vez no mês, eu tô indo na internet, eu vou numa lan-house pra acessar a internet. Então, pra conseguir DVDs, CDs, eu...peço a galera, alguém que tem, peço pra copiar, né? Tanto cd, como DVD. Se alguém mais lá na frente tem um DVD que eu não tenha, peço emprestado, ou então pego, dou o dinheiro pra ele copiar pra mim, e assim por diante também.

Tiago: o que quê tu acha que, que ajuda o cd e DVD de break pra aprender a dançar?

Pipoca: ajuda em... em você olhar, você olha aquilo, tipo: “ah, gostei desse movimento”, se dedicar pra aprender ele. Aí então você vai lá, assisti, aí você vai, chega aqui e vai treinando o movimento que você viu lá no DVD. O estilo legal, e tal, se você vê um *style* legal, aí você vai olha pro *style*, né? Vai é... analisando o *style*, e vai depois pondo em prática. Tanto, tanto num treino, como num campeonato, né? É assim. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

A principal função do DVD e dos CD, além dos vídeos que eles veem ou capturam da internet, é possibilitar referências para a prática da dança. Os modelos que eles veem nas mídias são reelaborados, como por exemplo, no “*style*” ou no “*movimento*” de algum *b.boy* que eles achem interessante.

Por isso se pode dizer que a prática do *break* lá na Força Hip Hop bem que poderia ser compreendida como virtualizada, de acordo com as idéias de Levy (2009), no sentido de que a prática está em contínua problematização, justamente por causa da profusão dos modelos veiculados pelas mídias de massa⁸⁰. São a partir de tais modelos que os movimentos e o *style* da dança são sempre renovados e reelaborados. Tornando o *b.boy* um dançarino sempre a se aperfeiçoar.

⁸⁰ A noção de virtualização foi criada por Levy (2009) para dar conta de um processo de amplificação e modificação das condições sociais, culturais e econômicas advindas da revolução comunicacional da era da informática e da telemática. O virtual estaria oposto ao atual e, nesse sentido, haveria um movimento constate nessa época de virtualização, quer dizer, de transformação contínua das práticas sócias de uma existência estável no tempo e no espaço (atual) para um estado de indeterminação constante (virtual).

Tiago: E a internet, tu tem acesso à internet, qual o papel tem isso na tua aprendizagem?

Daniel a.d.i.: Tenho, a internet é uma forma tipo como se fosse um livro, como você tivesse estudando, você quer aprender alguma coisa nova, quer vê como é que tá o nível do pessoal lá fora, pra você aumentar o seu próprio nível, quer aprender um passo, você vai lá na internet e procura, quer se informar de campeonato, a gente vai procurar na internet, a gente usa como forma de conhecimento e aprendizado também. **(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)**

Nesse sentido, convém observar com Alves da Silva (2005), para quem a “performance” possui “fases”. Ela é dividida em “treinamento”, *workshops* (oficinas), ensaios, aquecimentos, performance propriamente dita, esfriamento, e por fim, desdobramento. As quatro primeiras seriam pré-liminares, a performance seria o momento liminar e as duas últimas seriam pós-liminares.

Entre eles se observa isso marcadamente. Eles distinguem entre “treinos”, “*workshops*” (como eles mesmos chamam). Os “treinos” são momentos de repetição incessante dos movimentos com a usual comunicação corporal e oral. São momentos em que eles desejam realizar um movimento em conjunto. Os *workshops* são momentos em que assistem juntos às apresentações dos *b.boys* famosos nos campeonatos mundiais de *break* (sejam individual ou por equipe), gravados em DVDs.

Quando cheguei à “sede”, estavam todos sentados e deitados no chão em frente a um aparelho de televisão ligado a um DVD, assistindo um campeonato com famosas equipes de *break* do mundo. Tinham equipes do Brasil (*all-star*), da Coréia (*gamblerz*), da Rússia (*Top 9*), dos EUA (*Super crew*), e muitas outras que não lembro agora. Cheguei lá, cumprimentei os rapazes, puxei a cadeira e comecei a assistir também.

Parece que eles já haviam assistido esse DVD diversas vezes, pois já conheciam todas as equipes, seus integrantes e o estilo de dança de cada um, sabiam até quais movimentos cada dançarino ia fazer tão longo eles apareciam no vídeo, sabiam também qual equipe iria ganhar o campeonato. Por isso, acho que a intenção ali não era a mesma que assistir uma partida de futebol e torcer para um time específico. Na verdade, penso que o intento ali era observar o “estilo” de cada *b.boy*, os movimentos e passos executados. Não poucas vezes escutei um deles falar, “isso a gente pode fazer”, “eu vou tentar fazer isso aí”. Eles vibravam com os movimentos que alguns dos *b.boys* faziam, demonstrações impressionantes de força e /ou flexibilidade que os levavam (os expectadores) aos aplausos e aos gritos.

Cada um deles se identificava com o “*style*” de um dos dançarinos da televisão e dizia “eu queria dançar pelo menos dez por cento do que esse cara dança”. No meio do vídeo também eram travadas discussões sobre outros vídeos (nos quais apareciam os mesmos personagens e outros mais), sobre qual *b.boy* havia ganho, sobre quem evoluíra mais, etc. Essas discussões também se prolongavam sobre os campeonatos daqui e sobre as habilidades deles próprios. O que se percebe é que na discussão ocorre como se fosse uma luta de quem está mais por dentro do assunto.

Depois de terminado o DVD, começaram os treinos de *break*, eles se espalharam pelo salão e começaram a ensaiar os passos, provavelmente motivados pelos movimentos que viram na televisão.

Moesio, uma das lideranças da Força Hip Hop, um dos pioneiros do *break* no São Francisco, começou então a me falar sobre como era à época dele. Ele disse que era difícil ver o *break*, a não ser nos bailes, pois somente tinha vídeo-cassete quem tinha condições e, na televisão aberta, o *break* quase não era visto. Hoje em dia isso é diferente por causa dos DVDs e da internet, pois qualquer um pode assistir a um vídeo ou apresentação e “copiar” os movimentos. É claro que as novas mídias não substituíram a interação nas ruas, apenas incrementaram mais a troca de informações e experiências. Eles não apenas compartilham movimentos ou estilos de dança, mas agora tem CDs e DVDs para trocar, emprestar e discutir, o que parece contribuir muito para a formação de um dançarino.

Daniel a.d.i: É um de nós tem o DVD, passa pra todo mundo tirar cópia, é porque aqui na associação não tem internet, mais assim que tiver internet, todo campeonato de break eu pegava e botava no youtube, que o pessoal hoje em dia se tranca demais com DVD ou eles vendem ou não emprestam, não fazem nada disso, que eles não gostam de compartilhar, eles se trancam com seu material.

Tiago: E que tu acha, qual é a motivação deles se trancarem?

Daniel a.d.i: É medo de o pessoal evoluir, porque pessoal assim que vende DVD, eles têm medo que o pessoal assistindo evoluam eles, esse é meu pensamento.
(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)

Apesar de ser um aspecto importante da prática do *break*, conseguir um DVD com um campeonato profissional de *break* é difícil, até porque seria necessária uma boa conexão com a internet durante um bom tempo para “baixar”. Por isso eles costumam comprar esses DVD’s em vários locais, geralmente em treinos e eventos. Depois que alguém compra, outro pede para fazer uma cópia e assim por diante.

Mas mesmo assim, Daniel A.D.I fala “que o pessoal às vezes se ‘tranca’ com os DVD’s”, quer dizer, os esconde para não disponibilizar para ninguém⁸¹.

Mais à frente será visto como a relação entre a competitividade inerente à dança se conflita com a necessidade de compartilhar. Mas por enquanto, pode-se dizer que da mesma maneira que existe a troca de adereços entre eles, a troca de experiências no que diz respeito à dança e à construção do estilo pessoal, também há uma troca em relação aos vídeos e músicas necessárias para a dança.

Outro aspecto relacionado à prática cotidiana do *break* diz respeito à intensa presença da “imagem” no cotidiano. Fui decidido na verdade a fazer fotos do local. Fotografei tudo, desde a dinâmica dos treinos, até os grafites no caderno e nas paredes. Um aspecto interessante é que eles não deram muita atenção para o que eu estava fazendo, tirando fotos de todo mundo lá. Alguns inclusive pediam para eu filmar um “movimento”, enquanto outros me instruíam quanto à melhor maneira de fotografar os “movimentos”, e um deles até se exibia para câmera. Quando conseguia captar algum movimento legal, mostrava para eles e eles prestavam bastante atenção, eles gostam muito de se ver⁸².

Ademais, tirar fotos e fazer vídeos caseiros não é prática incomum entre eles, várias vezes até presencie isso, quando eles me mostravam as fotos que haviam tirado, consertando o telhado da sede, ou ainda quando ensaiavam movimentos diante de uma câmera fotográfica que estava à mão. Algo comum também são os vídeos nos celulares, alguns provavelmente capturados da internet, outros ainda gravados por eles mesmos.

É uma cultura extremamente mediada pelo “áudio-visual”. Música e vídeo fazem parte do cotidiano deles. Mesmo com poucos recursos para individualmente comprar uma máquina fotográfica ou ter um celular com câmera embutida, eles sempre dão um jeito, arranjam emprestados e compartilham imagens nos celulares, etc. Isso é algo que parece estar muito ligado à característica de nossa própria

⁸¹ “Se trançar” significa guardar uma coisa somente para si. Pode ser um objeto que o indivíduo não goste de compartilhar ou algum tipo de conhecimento que ele não deseje que outros saibam, de todas essas formas ele estará “se trancando”.

⁸² Existe sim uma técnica nativa de fotografar os passos da dança. O *b.boy* Nemo foi um dos que me ensinaram. O indivíduo que estiver fotografando somente deve apertar o botão da máquina para tirar a foto poucos segundos antes do movimento ou passo da dança ser executado. O fotógrafo deve antecipar o *b.boy* na foto devido à diferença de segundos entre apertar o botão e a imagem ser captada pela câmera. Essa prática de fotografar o movimento pressupõe um mínimo de conhecimento por parte do fotógrafo, pois ele deve saber quais os movimentos corporais que precedem um movimento ou acrobacia no *break* para ser bem sucedido na fotografia.

sociedade. A facilidade com que se consegue acessar vídeos na internet ou fazer os seus próprios vídeos e fotos através das câmeras digitais ou celulares parece intensificar a experiência da “virtualidade”.

4.4 Rap e grafite: ensaios e oficinas

Eles possuem palavras diferenciadas para cada elemento artístico. No caso do *rap*, por exemplo, eles usam, ao invés de treino, a palavra “ensaio”. Isto parece que eles, em relação à prática do *rap*, querem enfatizar a experiência de ser artista; no caso do *break*, a experiência é de ser um esportista. Várias vezes me falaram sobre a idéia sempre presente no meio deles de “institucionalizar” o *break* como esporte, profissionalizando-o. Em relação ao grafite eles usam a palavra “oficina”, talvez querendo com isso afirmar a dimensão de uma fabricação dos desenhos. O grafite também enseja certa imagem de artista.

O processo de constituição do *rapper* envolve também a troca de experiências. A feitura das letras e o aprendizado do canto são feitos em conjunto, geralmente com a participação de alguém com “experiência” que ensine o modo como pegar no microfone, a maneira de falar e gesticular e, o mais importante, a fazer “rimas”.

O rap, pelas suas características, envolve a transmissão de uma mensagem através da constituição de um “discurso”. Isso exige do *rapper*, ao contrário do dançarino que deve repetir movimentos corporais, a construção de um texto em que ele seja capaz de expressar o seu “pensamento”, descrever uma realidade, contar uma história.

Estamos aqui falando de jovens que tem pouca escolaridade, então de certa maneira pode-se perceber que fazer uma “rima” envolve uma dimensão educacional, para além das fronteiras da educação formal. Aprender a fazer *raps* é também aprender as orientações políticas da organização, refletir sobre sua própria história e estabelecer uma visão crítica sobre a realidade a sua volta.

Do *rap* para o grafite. No dia 12 de Março de 2010 presenciei a feitura de um grafite. Quando cheguei, os rapazes estavam grafitando as paredes. Tinham feito dois grafites. Um na parede externa da casa e o outro do lado de dentro, na sala de

entrada. O grafite feito do lado externo era o nome Força Hip Hop estilizado, nas cores vermelho, preto, azul e amarelo. O que foi feito do lado de dentro da casa, na parede direita da sala, era a inscrição do nome *B.boy*, também todo estilizado, nas cores azul e preto. Ao lado do nome ainda havia um desenho de um dançarino. Na verdade, dois grafites passaram a figurar nessa parede: um já existente, que representa as *b.girls*, e outro que acabara de ser feito, representando os *b.boys*.

Sobre o modo como foram feitos, disseram-me que o grafite fora feito com tinta a óleo, utilizando-se do compressor de tinta, não o *Jet*⁸³. Essa técnica de pintura é conhecida por eles como aerografia, pois é diferente do grafite clássico, feito com *Jet*, por ser uma técnica mais barata e também, segundo eles, mais fácil de aprender e fazer.

Se eles pudessem (tivessem mais recursos) fariam com o *Jet*. Uma vez escutei uma conversa entre eles sobre se a aerografia poderia ou não ser considerada grafite. Para uns, sim; para outros; não, pois a aerografia tem um caráter mais artesanal, enquanto que o grafite com *Jet* remete sempre às “ruas” e às pichações. Quer dizer, ambas são formas de arte, mas uma enfatiza o artista no atelier, e a outra dá a idéia do artista de rua.

O grafite também tem a sua performance. Existe todo um processo de aprendizado, tal como no *rap* e no *break*, em que conta a dimensão oral e a visual. O saber-fazer é adquirido primeiro no olhar e depois na comunicação com os que estão mais evoluídos na prática. Não é demais enfatizar que lá não existe uma relação formalizada de professor e aluno. A diferença de *status* na prática é dada pelos mais experientes e pelos menos experientes. É a troca de conhecimentos entre eles que permite a disseminação do saber prático das artes *hip hop*.

Outro aspecto interessante é que todo grafite, pelo menos lá, é uma atividade feita em grupo. Existe o pintor e existe também os que ficam só olhando, outros que dão palpite e, por fim, outros que ajudam ou no traçado ou no preenchimento. O traçado é mais complicado, geralmente fica a cargo dos mais experientes, e o preenchimento pode ser feito pelos que estão aprendendo.

⁸³ Jet é como é conhecido a lata de tinta spray, utilizada para pinturas de metais, principalmente. A pintura com compressor, apesar de ser mais barata tem a limitação de não poder ser feita em todos os lugares, mas apenas naqueles que dispõem de energia elétrica. Isso parece ser um dos motivos pelos quais eles a desvalorizam um pouco, devido ao fato de não poderem acessar todos os espaços para a prática do grafite.

O grafite também, tal como o *break* e o *rap*, tem uma dimensão pública, claro que as artes têm uma dimensão pública na “apresentação” ou exposição nos museus. Mas o que o diferencia é que ele não é feito no atelier do artista (mesmo que a aerografia relembre essa dimensão). O grafite é executado nos muros e fachadas. Os desenhos demarcam um grupo e o colocam também em visibilidade. Pintar com grafite os locais onde eles se encontram parece ser o mesmo que dizer: “nós estamos aqui”, ou “nós estivemos aqui”.

Além dessa dimensão de grupo existe também um aspecto individual. O grafite é a única arte do *hip hop* que possui um aspecto mais profissionalizante além do artístico. Quem sabe executar o grafite sabe também pintar faixas, cartazes e elaborar desenhos para camisetas e bonés. Diferente dos outros elementos, o grafite deixa margem para o aprendizado de uma “profissão”, além ou aquém da pura dimensão artística. É na verdade dúbia essa posição do grafite, ao mesmo tempo em que parece ser uma forma de demarcação do espaço onde se encontra essa coletividade, cada grafiteiro “assina” o seu nome ou codinome em seus desenhos.

4.5 Construção do estilo próprio.

Quando se fala em estilo aqui, tem-se em mente uma série de significados, todos eles, porém, relacionados com que foi dito anteriormente acerca da “estilística da existência”. O estilo, encarado dessa forma, não se refere apenas a um conjunto de marcas que define um grupo, ou uma corrente artística. Tais “marcas” manifestadas na indumentária, no modo de falar, nas inscrições corporais, na gestualidade, nas preferências musicais, no gosto em geral, são apenas os indícios superficiais do “estilo”, pois esse deve ser considerado aqui muito mais como um modo de ser, uma construção de uma maneira de ser/atuar no mundo.

Sendo assim, pode-se dizer que a vivência grupal dos jovens pertencentes à Força envolvem também uma performance de construção desse estilo de vida. Deve-se considerar a maneira como eles constroem sua maneira de se vestir, os seus gostos musicais, como conseguem os adereços e materiais necessários à prática dos elementos artísticos. Mas também deve-se levar em conta o modo pelo qual a construção desse estilo revela como é constituído também o grupo. Isto

porque o “estilo” não é algo meramente individual, a sua singularidade é mediada pela experiência coletiva.

Pipoca: Meu estilo é como...qualquer um, né? que goste de dançar, roupas folgadas, né? O boné, essas coisas assim, como qualquer um que passe por aí, né? que goste de rap, né? Agora música, assim, eu não tenho preferência não. Eu escuto todo tipo de música, mas tem uns tipos de músicas que eu não, não escuto de jeito nenhum. Que eu não gosto. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

Em geral eles se vestem ou preferem se vestir com roupas folgadas, calças largas, camisas grandes e frouxas, boné, chinelos de dedo ou tênis quando estão dançando. Essa seria a forma mais usual de alguém que escute *rap* ou pratique *hip hop*.

Tiago: Quais as roupas e vestimentas, equipamentos ou materiais que são necessários, ou fazem parte da prática do break?

Pipoca: tipo assim, como eu já disse, eu gosto muito de roupas largas, né?mas tem gente que gosta mais de roupas mais,é... mais acochadas, né? É aqui nos braços. Pra mim tanto faz. E sim... tem uns que acham melhor folgado do que apertado, tem uns que acham melhor apertado que folgado. Então é, material é bom ter sempre um cotoveleira , é uma joelheira, uma munhequeira, uma toca que é pra proteger, né? Que tem muitos movimentos que machucam quando você tá aprendendo, tanto no ombro, tanto nos cotovelos, na testas. E assim, né? Esses são, é... os materiais, né? de equipamentos pra aprender. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

A troca de experiências e o processo de bricolagem parecem ser fundamentais na construção individual do estilo de cada *b.boy*. Essa construção evidentemente não se faz senão por meio da mediação do grupo, dos outros, seja por comparação ou por mimetismo.

Os materiais da dança, aos adereços necessários à prática do break, são as cotoveleiras, joelheiras, “munhequeira”, touca. Mas não devem ser encarados apenas como vinculados diretamente à execução da dança. Esses materiais são efetivamente itens de estilo para os *b.boys*, eles dançam com eles, também podem dançar sem eles, mas os usam no dia a dia de seus encontros, treinos e eventos. Algo que eles nunca falam, mas que qualquer um que veja um treino de *break* observa são as mochilas, indispensáveis também na prática do *break*, não apenas para guardar adereços ou roupas.

Tiago: E que tu gosta de fazer mais fora à dança? Como é que tu gosta de se vestir?Que tipo de filme tu gosta?Qual o estilo musical que tu prefere?

Daniel a.d.i: Prefiro rap, rock nacional, alguns rap internacionais. É eu gosto de me vestir mais estilo hip hop mesmo, boné aba reta, uma blusa frouxa, um short com grafite, uma figura muito simbólica do hip hop e o meu passatempo depois do break é o grafite, que eu faço grafite agora.

Tiago: Quais são as figuras simbólicas do hip hop?

Daniel a.d.i: Um espray, uma picape de DJ, um bonequim dançando break ou o próprio nome hip hop estilizado. **(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)**

Daniel A.D.I também fala sobre os grafites feitos nos bermudões, calças e camisas com figuras simbólicas do *hip hop*. Eles apreciam muito esses grafites feitos nas roupas, algo que incrementa ainda mais a estilização da indumentária, além de permitir que eles próprios possam fazer os desenhos nas suas vestimentas.

Em relação ao gosto musical, em geral a maioria deles prefere músicas pop-rock nacional, rap nacional e rap internacional. Alguns estilos musicais entre eles não são muito bem visto tais como a swingueira, o forró e o funk⁸⁴. Por motivos diferentes, penso, os dois primeiros por uma questão de diferença na maneira como as pessoas que gostam destes se colocam diante do mundo. Os *b.boys* preferem um estilo mais *underground*, quer dizer, rebelde, suburbano e contestador. É bem verdade que a música *funk* poderia se enquadrar nessa alcunha “*underground*”, porém eles não apreciam muito o *funk*, por causa da vinculação da música com as rixas entre torcidas de futebol, gangues, e por causa do forte apelo sexual do *funk*.

Tiago: É assim quais as roupas, as vestimentas, os equipamentos, os materiais que são necessários pra dançar e pra fazer o estilo do b.boy?

Daniel a.d.i: Dependente de cada b.boy porque o break desse tem vários estilos, tem cara que dança old school, que aquelas roupas mais acochada, uma blusa mais social, um boné de daqueles caras que jogam golf, um sapato mais social, tem um estilo mais underground, que é a galera que gosta de se vestir com roupa larga, short largo, calça larga, um sapato, um tênis da hora, um bonezão, um bandaner, uma toca, essas coisas, tem a galera que gosta de se vestir como seu próprio estilo, cria seu próprio estilo, bota tipo um colete por cima de uma blusa social, uma calça social, aqui tem vários estilos, equipamentos de proteção é galera que procura por que tem galera que tem o cotovelo mais sensível, ai usa cotoveleira, cara que não gosta de machucar o joelho usa joelheira, sempre de tênis pra não machucar o pé, uma blusa folgada pra procura treinar uma dança, fazer os movimentos melhor, se sentir mais confortável, se possível uma calça de tãtel, mais tem gente que prefere dançar com jeans, isso são vários estilos. **(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)**

Cada *b.boy* tem preferências particulares, no início não dá para perceber, mas depois se começa a notar uma diferença. Muitos dentre eles preferem o estilo *newschool*, quer dizer, da nova escola. A “*newschool*” é um estilo mais relacionado com a cultura pop e *hip hop* contemporânea, com roupas skate-street, calças largas, bonés, camisas largas. Outros *b.boys* e *b.girls* gostam mais da *oldschool* ou “velha escola”. Nesta, as influências musicais estão no *soul* e na *Black music* das décadas de 70, no pop da década de 80 e no *funk* de James Brown. A vestimenta é marcada por roupas mais acochadas e em alguns, por adereços vinculados ao estilo punk.

⁸⁴ Swingueira é um estilo musical derivado do pagode e do axé music baiano marcado por letras simples, com duplo sentido, de apelo geralmente sensual.

A pluralidade de estilos é visível entre eles e não parece significar uma ausência de identificação grupal. Na verdade, o *b.boy* constrói o seu estilo pessoal, mediado pelo grupo, quer dizer, o grupo possibilita uma série de variedades, o *b.boy* tem apenas que escolher entre vários aspectos para construir o seu próprio modo de ser. Existem alguns ícones que são comuns, “figuras simbólicas do *hip hop*”, mas a partir disso é a liberdade na construção individual do estilo que prepondera. Nesse sentido, pode-se dizer, conforme Portinari e Coutinho (2006), que a relação dos jovens com a moda é ambivalente, oscilando entre conformismo e experimentação. Os jovens se servem do sistema da moda sem se submerem totalmente⁸⁵.

Entre os “*b.boys* da Força”, pode-se perceber isso também, uma intensa experimentação dos signos, marcas e adereços que caracterizam a moda *hip hop*. Mesmo sem uma ruptura com o sistema de adereços, indumentária e corporeidade que faz parte do *hip hop*, os jovens *b.boys*, mediados pela convivência grupal, realizam cotidianamente um trabalho de construção expressiva em torno de si.

⁸⁵ Para Portinari e Coutinho (2006), ser jovem na cultura ocidental é muito mais que uma categoria ou identidade, ser jovem também pode ser entendido como um “estilo de vida”. Isso é interessante porque se relaciona com o imaginário social que vê na juventude uma época de intensas experimentações e liberdade. Apesar da imagem estereotipada que isso possa fazer da juventude, a autora argumenta que se for possível entender a juventude como estilo, então se deve atentar a um contínuo trabalho expressivo da construção juvenil de si através da moda. São duas idéias pertinentes para o caso aqui em questão. Em primeiro lugar, a moda é o conjunto, corpo, indumentária e adereços. Ela abrange a totalidade da imagem pessoal. Além disso, a moda não é apenas veiculada na mídia de massas e imposta de cima à baixo para as pessoas, a moda está na “rua”, ela também pode ser uma construção social e grupal.



Foto 18 – Cenas dos treinos de break. O b.boy pipoca ensaiando passos de *flaire*. Ele é especialista nesse tipo de movimento de *break*.



Foto 19 – Outro movimento realizado pelo b.boy pipoca, dessa vez um chair.



Foto 20 - Esse é o principal meio de transporte para os jovens que vem treinar na sede da Força Hip Hop, mas que moram longe, em outros bairros da cidade.



Foto 21 – Grafite desenhado na parede interna da sala dos treinos na sede da Força Hip hop.



Foto 22 – Enquanto um dos b.boys executa um passo no centro, os outros discutem, gesticulam, gritam. Isso constitui a rotina de aprendizado entre eles. Eles falam e fazem.



Foto 23 – O alongamento é importante antes de treinar break. Isso serve para evitar lesões e conseguir mais flexibilidade na hora de executar os movimentos. Mas sempre eles estão assim, conversando.



Foto 24 – Equipamento de som utilizado na sede para os treinos de break. Apenas um aparelho de DVD ligado a um amplificador de som.



Foto 25 - Cenas dos treinos de break. No centro alguns b.boys em formação semi-circular executando os passos. Outros apenas sentados, assistindo.



Foto 26 – Alguns grafites do portfólio do b.boy Daniel A.D.I. Eles aprendem grafites desenhando primeiro nos cadernos, somente depois é que fazem suas tentativas nas paredes.



Foto 27 - Outro grafite feito pelo b.boy Daniel A.D.I.



Foto 28 – O nome break estilizado.



Foto 29 – B.boy pipoca executando mais um dos seus powermoves, uma variação do flair com mais altura e envergadura.



Foto 30 – Dessa vez, pipoca executa um *back spin* ou giro de mão.

CAPÍTULO V

As expressões estéticas do *hip hop* e seus sentidos

As rodas e rachas de *break*, ao lado dos campeonatos e eventos constituem os momentos nos quais a construção do estilo efetuado nos treinos é cristalizado. Os “treinos”, “ensaios” e “oficinas” dos elementos artísticos do *hip hop* são apenas uma preparação para esses momentos-chave, onde a performance se transforma em expressão. Neste capítulo, serão apresentadas as interpretações dos sentidos da prática e expressividade dos jovens *b.boys* da Força *Hip Hop*. Os temas pontuados aqui serão o dinamismo das relações de sociabilidade, o conflito mediado pelo racha, a formação de redes de sociabilidade, as formas de reconhecimento grupal e o *hip hop* como forma de expressão do desejo de viver e participar, de ser alguém na sociedade e no espaço social urbano.

5.1 Rodas e rachas de *break* no Dragão do Mar

Neste momento faz-se necessário compreender o que parece ser o principal aspecto do *break* entre eles: os rachas e as rodas de *break*. Esses parecem ser os momentos mais relevantes da expressividade da dança, com exceção dos campeonatos. Isto porque nestes existe uma maior formalização, com um conjunto de regras estabelecidas e um corpo de jurados. Nas rodas e nos rachas, a espontaneidade, o lúdico e a competitividade são os aspectos principais, aliados a uma intensa experiência estética.

Um “racha” funciona mais ou menos assim: uma música alta, rítmica, duas equipes de *break*, com seus integrantes fazendo um círculo em cujo centro ficam os dançarinos. Geralmente um dançarino sai do limite do círculo e vai para o centro realizar alguns passos, enquanto os outros que permaneceram no círculo ficam incentivando, gritando, xingando, ridicularizando, aplaudindo, rindo, realizando gestos agressivos para os competidores, dependendo da manobra que foi executada. O dançarino que está no centro, quando termina os seus movimentos, faz gestos e expressões agressivas aos outros da equipe adversária ou a um dos dançarinos do círculo, desafiando-o a realizar o movimento que ele fez ou a fazê-lo

de forma mais perfeita. Cada um dos dançarinos se reveza nas duas funções várias vezes, de dançarino e espectador (palavras minhas).

O dançarino começa, geralmente, com alguns passos de dança, em pé (*top rock*), seguido por passos de *footwork*, logo após vêm os movimentos acrobáticos (*powermove*) e aéreos, cambalhotas, mortais e chutes, esses, por sua vez, quase sempre terminam com giros apoiados nas mãos, com o corpo erguido, ou então giros conjugados com passos de dança; por fim, a performance no centro termina com movimentos que testam a flexibilidade e a força do *b.boy.*, nesse caso, são contorcionismos (*combo tricks*) diversos de braços e pernas, como também flexões de braços e peitoral, geralmente, feitas com as contorções. Ao final da dança, todos os participantes das equipes se cumprimentam e se abraçam.

Os rachas de *break*, no início, aqui em Fortaleza, conforme me falou Moesio, ocorriam nos “bailes”. Eram, em sua maior parte, praticados por jovens que tinham problemas com crime e drogas e, talvez por isso, havia nas rodas e rachas muitas brigas e rivalidade entre as equipes. Ele me disse que era contra o “racha” de *break* desde o início, primeiro, por causa da violência que se seguia; depois, por causa da “competitividade” explícita que o “racha” incentiva entre as equipes. Ele me falou que, apesar de ser contra, teve que aceitar por causa de uma “essência biológica” de competitividade que os seres humanos têm. Mas, por outro lado, falou-me sobre a necessidade de “se mostrar” que tanto os dançarinos de *break* como os integrantes do *hip hop* têm. Ora, é notável no racha de *break* uma necessidade de se tornar “notado” através da execução dos movimentos; já a competitividade, para mim, parece estar ligada a uma afirmação masculina de ganho de respeito e de “moral”.

Mesmo eles estando ligados por relações de amizade sempre acabam acontecendo desavenças, intrigas, uns falam mal, outros ficam com raiva. Presenciei uma dessas brigas entre eles. Um dos *b.boys* protestou contra outro, dizendo que ele havia falado mal dele, dizendo que era um “otário”, gostava de humilhar os outros e que não dançava nada. Eles se estranharam lá, e eu pensei que haveria agressão física entre eles ali mesmo; no entanto, os outros que estavam lá disseram “resolve no *break*”, então eles decidiram rachar, três contra três, com cada um dos conflitantes de um lado do certame.

Eles se juntaram, começaram a dançar e os conflitos se amenizaram entre as brincadeiras. Depois de terminado o racha, os dois se cumprimentaram e parece

que por ali cessaram os conflitos. Depois, todos eles se juntaram, tiraram os times, como se fosse numa partida de futebol, e foram rachar novamente, dessa vez, os protagonistas da briga estavam na mesma equipe.

Ao que parece, as minhas suspeitas em relação ao *break* parecem ter sido confirmadas: esta forma de dança pode ser entendida não como um substituto dos conflitos, mas como uma forma de ritualização deles, com o intuito de se afirmar perante os outros como um grande homem, um exímio dançarino, como o mais forte, o mais ágil. No caso da briga entre os dois jovens, pude notar o aspecto do desafio que existe na dança. Um falou que o outro não era um bom dançarino, então os dois foram “resolver no *break*”.

Pipoca: pois é, o racha acaba servindo pra isso, pra que você não saia no tapa com ele, com a pessoa, né? É melhor dançar, é, disputar numa dança, do que disputar a socos e ponta-pés. Então sai muito melhor, por que com certeza, é... o cara que apanhou, não vai gostar, aí mais tarde como o mundo vê muitas... que ocorre, é... que ocorre por aí, né? aí mais tarde ele volta com uma arma, com uma faca e mata você, e aí o que vai adiantar? Então é melhor dançar, do que dá socos e ponta-pés.

Tiago: mas, mas tu acha que devia acabar com os rachas, ou deveria mudar?

Pipoca: não, acho que deveria ser diferente, né? Num to dizendo: “ah, tira o racha do *break*!”. Não, por que é uma coisa que também, que servi como divertimento de amigos, como eu já disse, né? de colegas, não só como daqui, mas como outros colegas de fora, que moram por outros cantos, né? então, acho que deveria, é, tipo... é... deveriam, eles deveriam botar na cabeça que num...tem precisão disso. Por que, nem sempre, né? eles vão conversar, nem sempre vão dialogar. Então, acho que é uma coisa que nem só um pode fazer, mas em que uma coisa que todos deveriam fazer era raciocinar sobre isso, pensar, mais. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

O “racha” é um dispositivo interessante no universo dos dançarinos de *break*. Longe de ser uma “sublimação” das brigas de gangues, ou coisa que o valha, o racha é, na verdade, um dispositivo acionado pelos *b.boys* para sanar ou mediar conflitos entre eles. “Resolver no *break*” possibilita-lhes amenizar a tensão entre os grupos e assim re-estabelecer o canal de diálogo. Se esse dispositivo é eficaz, isso vai depender muito da extensão do desacordo e das relações de amizade que existem, ou não, entre eles⁸⁶.

Na maioria das vezes, percebo que funciona até muito bem, no caso deles. A competição está no “sangue” do *b.boy*, manifestada através dos rachas e das batalhas, mas é justamente através das situações competitivas que as relações de lealdade, companheirismo e amizade podem se fortalecer ou se regenerar. Isso é

⁸⁶ Além disso, o racha também pode servir como um treinamento ou uma simples brincadeira entre amigos. A diferença apontada pelos *b.boys* é a existente entre brincar normalmente e “brincar de vera”. “Brincar de vera” significa levar a coisa a sério para além de uma mera diversão. Quando alguém começa a brincar mais seriamente, o racha se torna o dispositivo ritual de mediação de conflitos.

claro, se o conflito não for intenso o suficiente para gerar uma crise geral nas relações intra e intergrupais.

É tanto que, para eles, o “racha” é algo profundamente ambíguo. Se ele é importante para a mediação dos conflitos e para o alívio das tensões entre os grupos, a prática corriqueira dele pode até trazer mais problemas do que soluções, quer dizer, pode fazer com surjam cada vez mais conflitos, isso em decorrência da competitividade. Se me é permitido uma imagem, o “racha” seria uma faca de dois gumes: de um lado, fundamental para mediar conflitos; do outro, capaz de criá-los. Por isso é que esse dispositivo deve ser utilizado com muita parcimônia e cuidado.

O local mais importante para eles, no que diz respeito às rodas e rachas de break, parece ser o Dragão do Mar na praia de Iracema, ponto turístico na cidade de Fortaleza. Lá eles se reúnem todos os sábados, a partir das sete da noite, em baixo do Planetário, para praticarem a dança *break*. As rodas e rachas de *break*, no Dragão, têm já os seus oito anos, iniciadas à época do Governo Lúcio Alcântara⁸⁷.

Quando cheguei ao Dragão do Mar, ele já estava apinhado de gente, em sua maioria, rapazes jovens, mas havia também algumas meninas (a maioria parecia serem namoradas ou “ficantes” dos rapazes de lá, dançarinas mesmo só umas três). Para minha surpresa, também havia algumas pessoas de maior idade assistindo às apresentações. A platéia na verdade era formada por três tipos de pessoas: 1) integrantes das equipes de *break* e dançarinos, 2) pessoas ligadas a eles, 3) curiosos e pessoas de fora.

A organização do espaço é bastante simples. Ao lado direito do planetário, para quem olha de frente para o auditório do Dragão, ficam as caixas de som, um pequeno *lap top*, uma pick-up e o DJ que anima a festa. Em volta, fazendo um círculo, fica a platéia e, no centro, o espaço para cada *b.boy* se apresentar.

Logo que cheguei, encontrei os rapazes do São Francisco, a maioria deles sentados na primeira fila do círculo, esperando o show começar. Perguntei ao Daniel A.D.I se eles iriam rachar naquele dia, ele me disse que não, ou pelo menos até que alguém começasse a “falar besteira”, o que significa simplesmente se alguma

⁸⁷ O precursor disso foi o MH2O, com dois eventos realizados nos anos de 1998 e 1999. A organização estaria procurando criar, na cidade, um *point* de dançarinos que fosse “neutro”, pois nos bairros haveria restrições a alguns grupos. Escolheram, então, o Dragão, local que seria unanimemente aceito por todos os dançarinos da cidade. Com o tempo o MH2O teria abandonado o Dragão e este teria ficado a cargo do “Fórum de hip hop Cearense”, que até hoje organiza as rodas no local, sob a liderança do DJ Flip jay.

peessoa ou grupo começasse a instigá-los a dançar. Foi na verdade isso que aconteceu, quando um rapaz chegou para um deles, fez alguns gestos agressivos, falou algumas palavras e foi ao centro dançar. Eles logo se animaram, se levantaram e começaram a retrucar, agressivamente, com gestos e palavras, e o racha então começou.

É meio que uma brincadeira, uma algazarra que não chega, na verdade, a descambar na violência. Eles se empurram, insultam, gesticulam, ridicularizam o outro, depois um começa a dançar, faz alguns passos, executa alguns movimentos, xinga o outro e dá espaço; o que recebeu o desafio então vai para o centro e faz a mesma seqüência de atos. A platéia também participa desse jogo e funciona como se fosse um termômetro. Quando um *b.boy* insulta o outro, seus companheiros e os do adversário começam a rir e a gritar, os outros que estão na platéia acabam também participando, rindo, gritando, vaiando, gesticulando, tomando partido.

O gesto cabal de aprovação do racha é balançar a mão para cima e para baixo, gritando “wow”. Quando isso ocorre quer dizer que o *b.boy* executou ou acertou um movimento espetacular, deixando o adversário em má situação, ridicularizando-o ou desafiando a superá-lo. Eles vão se alternando um a um, mas não tão organizadamente. Há momentos de maior tensão em que vários deles vão ao centro, pulam, gritam, riem e fazem uma grande algazarra. Às vezes, é necessário que o Dj, tal como um juiz ou árbitro, intervenha, mande as pessoas “abrirem mais o círculo” de maneira a dar mais espaço para os dançarinos e para as pessoas que estão atrás verem. Ele também intervém para separar aqueles que se empolgam e pede para retornarem aos seus lugares no círculo, deixando apenas um *b.boy* se apresentar de cada vez.

Os gestos de insulto sem ordem de importância são: passar o dedo ou mão raspando a cara do outro, pegar nos órgãos genitais na frente do outro, olhar enviesado, fazer chacota com “*style*” do outro, geralmente fazendo uma paródia cômica, desafiar com palavras do tipo, “faz isso”, “tu só faz falar”, “cê não dança nada”, “vem aqui”. A cada desafio deve vir uma resposta, e o *b.boy* não pode ficar parado. Isso tudo é feito em grupo, a resposta não é apenas individual. Se alguém é insultado, ele deve responder; porém, muitas vezes, é o grupo que toma partido e começa a insultar também. Então o outro grupo começa a retrucar e, no final, tudo sempre acaba com um dos *b.boys* dançando no centro. É importante ressaltar, não

há violência, pode inclusive haver contato físico na hora mais animada, mas a rivalidade não parece levar às vias de fato.

Tiago: é... tu costuma freqüentar o Dragão do Mar?

Pipoca: é... costume, sim, freqüentar lá, mas é, de vez, é, faz um tempinho que eu não vou lá.

Tiago: e o que quê tu, o que quê tu, como é que, como. Assim, descreve o que quê tu faz lá, e diz o que quê é mais legal, e o que é mais chato.

Pipoca: olha, descrever lá? É uma, tipo, é um local, onde todos os b.boys, né? se encontram pra, tanto pra mostrar os seus movimentos, né? como pra conversar, né? e divulgar os campeonatos, e outros acontecimentos, né? que acontecem por aí perto deles, né? então assim, o que é legal lá, o mais legal, que quanto acaba a roda, a gente, é, conversa, e treina todos juntos. Então, o que é bom é isso, a união de todos ali, né? O que é bom é isso. O que é ruim? o que é ruim, ali no momento, é...tanto como tem união, como também tem a desunião, por que um não vai com a cara do outro, eles não e falam. Por que um é... dançou melhor que o outro, eles não se falam. Então, o ruim de, do break, é isso, né? por que eles não sabem reconhecer, se eles tão ali ou pra dançar e se divertir, ou se eles tão ali pra brigar, né? então, o ruim é isso, né? do, da de lá.

Tiago: eles fazem rachas pra, pra lhe darem com essas coisas aí?

Pipoca: fazem. Já aconteceu assim, muitos rachas, é, pra conforme isso, né? a gente tando aqui, a gente daqui, rachamos com a *perfect style* por causa de pequenos problemas que aconteceram com o grupo da gente, com o grupo deles. Com fofocas, né? coisas que não aconteceram. Então, foi uma coisa de momento, né? mas já tá tudo acertado, já conversamos sobre isso, né? e foi tudo resolvido.

(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)

Parece que quem chegou primeiro e começou a folia foi um dos integrantes da “*Perfect Style*”, uma das equipes de *break* de maior nome entre eles, pelo que tenho escutado. Já há algum tempo eles vinham dizendo que estavam com “tretas” com esse grupo, inclusive já haviam, diversas vezes, “rachado” com eles no Dragão e parece que esse foi um dos momentos. A mim me pareceu que por ser a *Perfect Style*, uma das principais equipes de Fortaleza, eles gostam muito de rachar com ela. Só o fato de serem desafiados por ela já lhes dá algum tipo de reconhecimento, bastante perigoso na verdade, pois eles devem demonstrar isso na prática. Isso pode até ser visto na atitude de Daniel A.D.I quando falou “ah, a *perfect* saiu, ficou sem graça”. Ora, só existe graça em desafiar e ser desafiado por um “igual”.

Depois que o racha terminou, iniciaram as apresentações de *poppers* e *lockers*. Fui logo para onde os rapazes estavam se encontrando.⁸⁸ Quando termina o *break*, acontece uma coisa extremamente interessante: formam-se microgrupos de *b.boys*, provavelmente amigos que vêm dos mesmos lugares de Fortaleza. Eles não param de dançar e ficam treinando movimentos por lá mesmo. Acontecem também as interações entre *b.boys* de diferentes equipes e regiões da cidade. Eles trocam

⁸⁸ Poppers e Locker são assim chamados os dançarinos de outros estilos de dança hip hop, o pop dance e o lock. São parecidos com o break com a diferença de que não se observa os “movimentos” acrobáticos e contorcionismos.

informações sobre acontecimento de eventos e treinos. Nesse momento, eles formam suas redes de contatos no mundo dos dançarinos, o que possibilita a eles mais acesso aos diferentes locais onde o *break* está sendo praticado na cidade. Esses contatos são fundamentais, já que, para ganhar “nome”, o *b.boy* precisa freqüentar outros locais.

Mas existe algo interessante também nessa dinâmica intergrupar. Na sede da Força Hip Hip, não apenas se apresentam os integrantes da equipe ADI, como também outros rapazes de localidades circunvizinhas que integram outras equipes e são amigos dos *b.boys* da Força. A equipe Resgate de Rua, por exemplo, treina com a Força Hip Hop, apesar de ter passado um tempo intrigada com os integrantes da ADI, ao ponto de chegarem a “rachar”. Outro fato interessante é que, quando estão na sua “área”, as duas equipes se diferenciam e chegam até mesmo a brigar entre si; mas, quando vão para o Dragão, elas agem conjuntamente, como se fossem uma só equipe, ou seja, quando se apresentam num local em que estão claramente diferenciadas dos outros grupos, agem como uma só equipe; mas quando estão entre si, na sua “área”⁸⁹, elas se diferenciam internamente.

Uma coisa que é interessante dizer. Tudo ali é espetáculo, os *b.boys*, a platéia, o local, a música. É um grande sóciodrama. O intuito do dançarino, ao participar da festa, é de se mostrar, e é nesse momento que eles encontram maior espaço de visibilidade, não apenas individual, mas, acima de tudo, grupar. Ser visto e ver compõe toda a dinâmica deste grande teatro. O aspecto cênico é tão aparente que, inclusive todos eles que se ridicularizavam, insultavam, depois de terminado tudo, eles se cumprimentam e se abraçam.

São dois turnos de *break* intercalados por um turno de *pop dance*. Está claro que a maior parte das pessoas ali presentes tem uma maior ligação com o *break*, pois o planetário se esvazia quando os *b.boys* deixam o local. Ainda depois de terminado tudo, quando o equipamento de som é desmontado, eles ainda fazem círculo e continuam com um epílogo de racha terminado tudo. Depois partem os grupos, cada um para seu destino, no caso dos rapazes da Força, me parece que eles ainda iriam dar uma passada na Praia de Iracema, antes de irem para casa.

⁸⁹ Gíria para bairro ou comunidade onde eles moram.

5.2 Ser um *b.boy*: significados da dança

O que é ser um *b.boy*? A definição mais óbvia seria a de que é simplesmente um dançarino de *break*, alguém que pratique a dança. Mas, além disso, parece fundamental que, além de simplesmente dançar *break*, um *b.boy* de verdade tem que participar de um grupo, vivenciar a dança no meio de outros *b.boys* e/ou *b.girls*, tem que compartilhar com outros indivíduos uma linguagem comum, interesses, expressões corporais, sentimentos e idéias.

Um *b.boy* parece não ser simplesmente um indivíduo que pratica uma dança, mas alguém que, por meio da participação de um grupo, passa a vivenciar um estilo de vida próprio. Desse modo, a singularidade de sua existência individual ganha sentido por meio da participação intensa no grupo. Na experiência dos *b.boys* e *b.girls* da Força Hip hop, pude notar justamente que é através do grupo que se vivencia o estilo *hip hop*.

Pipoca: oh, eu comecei há um ano e cinco meses, o que...me fez...é vir aqui treinar, foi através dos amigos, né? Eu já tinha visto na televisão alguns movimentos, só que não conhecia, achei legal, né? E queria aprender, só que eu não sabia onde tinha né? daí foi quando eu conheci, conheci não, é conheci, por assim dizer de novo, que eu tinha ido, como disse, pra São Paulo, e eu conheço os meninos daqui desde pequeninho, o Lucas, o Vitor, e assim os demais, e daí quanto eu voltei pra cá, me encontrei com eles, e eles tavam na calçada dançando, e aí eu perguntei, né? o que eles faziam e tal, eles disseram pra mim que tavam dançando *break*. Aí eu “ah, pois qualquer dia eu vou lá”. Aí eles me convidaram, foram me convidando, todo dia passavam na minha casa. Aí eu “ah”, tirei um dia e fui. Vim, comecei, e fiquei, né, até hoje. O que mais em chamou a atenção assim, foram os movimentos, que no começo eu queria só, simplesmente, só pra aprender por aprender, mas daí ,foi uma coisa eu me chamou muito a atenção, e como, e me ensinou muitas coisas, tanto aqui dentro, como aqui de dentro como lá pra fora, foi me ensinando coisas que erram pra vida toda, coisas que aqui no colégio mesmo eu aprendo. E por aí em diante, né?
(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)

Para os *b.boys* que entrevistei, é a amizade o principal fator que os leva a dançar ou praticar outros elementos do *hip hop*. Eles veem na televisão, internet ou em outros meios, os elementos do *hip hop*, acham interessante, começam a gostar; mas a experiência de praticante, a transformação da mera recepção passiva das formas artísticas do *hip hop* em produção ativa só acontece quando há reunião grupal.

Essas formas artísticas que se presenciam aqui, a dança, a pintura e a música, e o efeito estético que elas provocam ocorrem no devir da vida social, no cotidiano das interações sociais no interior de um grupo que, conforme Mafesoli (2005), pretende-se chamar de “tribo”.

É claro que se deve levar em conta que esse termo provoca, em muitos casos, alguma perplexidade. Mas é preciso dizer que não há nele qualquer referência, a não ser longínqua, à organização social das sociedades não modernas. A “tribo” não é uma sobrevivência de uma sociabilidade arcaica, ela é, conforme Mafesoli (2005), a manifestação de um desejo irreprimível de viver social, um estar-junto, uma potência social que emerge numa época paradoxal de intenso individualismo⁹⁰.

Pode-se pensar com Pais (2004), para quem o adjetivo “tribo” foi criado por uma parte da mídia, como uma “etiqueta” para categorizar a experiência de grupos juvenis considerados exóticos, desajustados e/ou potencialmente violentos. Surgiram assim as tribos *punk*, *red bangers*, *darks*, *skin head*, *red skin*, *hippie*, *rasta*, *graffiter*, EMO, b.boys, etc. São todos grupos juvenis etiquetados pela mídia sob o desígnio de “tribos urbanas”⁹¹.

Mas, além disso, com a noção de tribo deve-se atentar, antes de tudo, para a compreensão da diferença e dos sentidos que a experiência de fazer parte de um grupo tem para boa parte dos jovens.

Mas o interessante é descobrir que os sentidos também podem existir onde parece reinar a sua ausência. Só desse modo podemos renunciar às ocultações do poder das etiquetas com que as tribos são rotuladas. Quando muitos jovens, na sua gíria corrente, valorizam o que observam ou o que se passa falando em “granda cena”, sugerem que usam o espaço público para se colocarem em cena, não porque simplesmente existem, mas para que possam existir, isto é, para se fazerem crer que pertencem a um sedimento identitário. É por esta razão que as tribos podem ser tipificadas como exemplos de *communitas*, no sentido que Victor Turner lhe dava, isto é, como corpos de vínculos sociais que se produzem em condições de liminaridade, de indeterminação, de carência de referentes de quem vive entre as fases de “separação” e de “agregação” de um rito de passagem. (PAIS, 2004, p.17).

Participar de um grupo, ou mais propriamente dispor a existência individual numa “tribo”, parece gerar o efeito de tornar a existência juvenil mais visível, mais

⁹⁰ “Agarrar-se a esse arcaico “nós” não significa ser obscurantista, pois suas manifestações ganham amplitude cada vez maior e ele está presente na maioria das atitudes cotidianas, profissionais, políticas, étnicas, onde a “tribo”, o clã, a igreja, o grupo de amigos, em suma, a atração emocional desempenha papel primordial na constituição da sociedade pós-moderna”. (MAFESOLI, 2005, p.165).

⁹¹ Para Pais (2004), deve-se ter cuidado com a ambivalência da noção de tribo e ficar atento ao poder da alusão que tem este termo, para que não se transforme em mera ilusão. O significado etimológico do termo “tribo” refere-se a idéia de “atrito”, a mútua resistência dos corpos que entram em contato. Por isso é que a etiqueta tribo é colocada em muitos grupos juvenis, por causa das condutas contestatórias, rebeldes, desajustadas e/ou subversivas que muitas apresentam em suas trajetórias na cidade. Mas, além disso, com a noção de tribo, deve-se atentar antes de tudo para a compreensão da diferença e dos sentidos que a experiência de fazer parte de um grupo tem para boa parte dos jovens.

palpável, de possibilitar que esses jovens apareçam e se sintam produtores de sua própria vida no tecido urbano.

A participação numa tribo juvenil torna os jovens produtores, e não meros espectadores das sociedades midiáticas. É uma produção artística que é feita na base de um sentimento de pertença, mas também na criação de uma sensação coletiva de liberdade e experimentação grupal. A participação numa tribo não é, porém, uma maneira de se isolar do restante da sociedade num grupo diferente; ao contrário, parece ser uma criação de redes de sociabilidade e proximidade, uma amplificação do sentimento de estar-junto⁹².

No fragmento da entrevista que fiz com o *b.boy* Pipoca, citado acima, percebe-se desde logo que estar-junto é um dos aspectos mais importantes no *break*. Conhecer gente nova, estar com os amigos, freqüentar lugares, em suma, participar. Mas isso somente acontece mediante a expressividade da dança. É através dela que o sentimento de pertença e a construção de um estilo de vida são possíveis.

Pipoca: Com certeza! Ela me traz, tipo como já disse, a amizade, o valor da amizade. É... companhias que lá fora eu achava que era boa, era bom, e não era. E tipo, eram amizades falsas. E aqui dentro não, aqui é uma união só. Aqui é...se um tem problema, o outro vai e ajuda, o outro vem e conversa. Então, o que me traz, é...de saber que eles tudim tão ao meu lado, e eu posso tá do lado deles, quanto eles precisarem de mim. Então, é... como eu já disse, o valor da amizade, é, a união, a perseverança, e a força de vontade de nós tudim aqui dentro, é o que impulsiona a nós tá tudim a tarmos aqui ainda, e não a tá lá fora usando drogas, e outras coisas, né? Que poderiam, é, prejudicar muito na nossa vida. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

Parece ser significativo o fato de que eles sempre dizem que em vez de estar na rua, envolvendo-se com drogas ou violência, eles estão dançando *break*. Eles valorizam a dança, não apenas porque ela lhes possibilita ampliar o seu círculo de amizades e contatos, freqüentar locais que antes não iam. A dança também serve como um argumento, uma mostra de que eles não são jovens desajustados como o restante da sociedade os vê.

TIAGO: Agora vou passar para tuas experiências no break, tua história no break. Há quanto tempo tu dança break, porque tu começou, como tu começou e o que do break te chamou atenção?

⁹² “O que a metáfora da tribo sugere é a emergência de novas formações sociais que decorrem de algum tipo de reagrupamento entre quem, não obstante as suas diferenças, procura uma proximidade com os outros que, de alguma forma, lhe são semelhantes de acordo com o princípio “*qui se ressemble s’assemble*”. É pois, em formas de sociabilidade que devemos pensar quando falamos de tribos urbanas, sociabilidades que se orientam por normas auto-referenciais de natureza estética e ética e que assentam na produção de vínculos identitários”. (PAIS, 2004, p.18).

Daniel a.d.i: Vai completar dois anos falta três meses pra completar dois anos de break, com minha experiência um amigo meu me chamou disse que era legal, não tinha nada para fazer numa tarde, bora ver, cheguei aqui, o que mais me impressionou foi os caras girando no chão, fazendo essas coisas loucas girando de costas, foi que mais me impressionou no break.

TIAGO: E onde foi que tu viu o break pela primeira vez?

Daniel a.d.i: Foi aqui mesmo nesse prédio aqui no correio de São Francisco, na associação de moradores.

TIAGO: Tu acha que mudou alguma coisa na tua vida, depois que tu começou a dançar break?

Daniel a.d.i: Há mudou muito.

TIAGO: Em que sentido?

Daniel a.d.i: Que sentido de aprendizado, antes eu passava mais tempo sem fazer nada, aprontando, fazendo besteira, agora to mais tempo aqui no movimento também, dançando break. Ai comecei dançando, ai a galera aqui me chamou pra fazer parte do movimento da força hip hop, ai eu tô aqui.

TIAGO: E que tipo de besteira tu aprontava?

Daniel a.d.i: Brigava na rua, xingar os outros, coisas de miringa essas coisas, ir na rua quebrar as coisas.

TIAGO: Ai depois que tu começou a dançar break, tu parou de fazer essas coisas?

Daniel a.d.i: Parei que quando a gente dança break, a gente tem olhos só pra quilo, porque é muito bom, o cara aprender essas coisas, a sensação é muito boa, quando você aprende algum movimento, ai você esta sempre querendo aprender mais.

(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)

Eles sempre se referem à “impressão” que tiveram a primeira vez que presenciaram a dança *break*, como algo que compõe um dos motivos para começarem a dançar. Os “movimentos” (como eles chamam) do *break* impressionam, de certo modo, a quem os vê pela primeira vez. No dia em que cheguei lá, também fiquei um tanto impressionado. Perguntava-lhes como era possível alguém fazer aquelas acrobacias espetaculares que compõem alguns movimentos do *break*. Pipoca, um dos *b.boys*, uma vez até me disse que, a princípio, pensava que não conseguiria realizar alguns “movimentos”, por serem muito difíceis, mas hoje ele é um dos mais exímios dançarinos. Para ele, os treinos diários foram fundamentais para que conseguisse chegar a fazer coisas antes tidas como impossíveis⁹³.

Outro aspecto importante ao qual eles sempre fazem referência é o sentido associado à dança. Além de dançar *break* ser um momento propício à formação de redes de sociabilidade e amizade, é também um momento de mostrar para o restante da sociedade que estão fazendo uma atividade saudável e benéfica, ao invés de estarem se envolvendo com drogas e crimes. Assim, o *break* é também

⁹³ Os “Powermoves” são, como chamados entre eles, os movimentos que mais impressionam. Esses são as acrobacias da dança. São movimentos aéreos em que, às vezes, os *b.boys* tiram as mãos do chão, ou os pés, numa cambalhota. Alguns dos *powermoves* são: Flair, Chair, Moinho, Escovão, Loop, aeroloop, Cavalo, Giro de cabeça. Ver Anexos, glossário.

considerado como uma dança que possibilita a superação física e mental, ou o aperfeiçoamento do sujeito em relação ao corpo e à mente.

Tiago: Há quanto tempo tu dança break? Como é que tu começou? Por que e o que te chamou atenção da dança?

Nemo: Cara, o seguinte eu danço break há mais ou menos uns três anos e tipo assim... eu comecei com um brother meu, que ele já dançava aqui antes, o Cauã. Eu sou muito grato a ele por ele ter me apresentado o movimento, tipo assim... eu vim pra cá ser grafiteiro, ele me chamou, vamos grafitar, aprender a grafitar. Beleza, pode crê, só que eu cheguei aqui e vi a galera dançando break ,ai pô... eu quero isso daí, comecei e tô até hoje.

Tiago: O que te chamou atenção?

Nemo: O que me chamou atenção na dança, no começo, me chamou tipo é diferente o break, é diferente de outras danças, todo mundo dança forró, da swingueira, essas coisas. No break não, é mais underground, gostei mais do estilo.

Tiago: O que tu acha que mudou na tua vida, depois de tu começar a dançar?

Nemo: Cara, na verdade na minha vida mudou a questão física, com 13 anos eu pesava 83 quilos, ai era muito difícil pra mim e isso acarretava problemas de cansaço, respiração, mudou a minha vida nesse sentido e no sentido do meu modo de pensar, porque no começo era só bolar no chão, mais hoje não, eu penso em mais em transmite uma informação, eu penso com a cabeça diferente e acho que pouco jovem hoje em dia pense assim de mudá a vida não só a minha, mais passar o que eu aprendi para outra galera, tocar pra frente. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

O *break*, segundo eles, aperfeiçoa o sujeito, tanto do ponto de vista corporal, como também do ponto de vista mental. Incontáveis vezes eles discutiam comigo sobre como a dança faria emagrecer, de como a dançar traria autoestima, pela sensação de superação que o indivíduo tinha ao executar algum passo ou movimento novo.

Dessa forma, pode-se perceber que os significados associados à dança definem-se a partir de três pontos de vista. A dança alarga a experiência social e urbana destes jovens, à medida que possibilita a formação de círculos mais amplos de sociabilidade para cada um deles. Também promove a autovalorização, à medida que possibilita a inversão do estigma, sentido por eles, de serem jovens pobres. Por último, a dança promove o autoaperfeiçoamento físico e mental do indivíduo.

5.3 Ganhar “nome”, ser reconhecido

O racha parece ter um sentido importante no jogo das relações sociais entre os *b.boys*. Ao mesmo tempo em que permite lidar com as desavenças, “tretas”, entre eles, também incentiva a competitividade que, além de criar conflitos, impulsiona o *b.boy* a participare cada vez mais.

Além do racha de *break* tem-se também a “roda”, que é um momento mais leve, de brincadeira, mas que permite ao *b.boy* se mostrar ao outro, ser avaliado pelos outros que o circundam, aprender também com os outros que têm mais experiência, ou demonstram um desempenho superior na dança.

O terceiro momento é o campeonato, também chamado de “batalha”. A “batalha” seria o momento máximo de avaliação e auto-avaliação do *b.boy* em sua dança. O campeonato é mais formalizado, sendo quase uma competição desportiva. Mas não deixa de existir, nos campeonatos, também os aspectos da festa e da brincadeira, tão importantes no universo dos dançarinos de *break*.

Os campeonatos podem ser por equipes, ou “*crews*”, e individuais. Geralmente existe uma divisão interna de “estilos” de *break*. Os *b.boys* competem entre si em diferentes categorias: *powermove*, *up rock*, *freeze*, *tricks* e *b.boy* completo. Cada uma dessas categorias representa uma parte específica da dança, com movimentos particulares. Os *b.boys*, em sua maioria, se especializam em determinadas categorias, mas alguns chegam a ser *b.boys* completos, com bom desempenho em todos os aspectos do *break*.

Esses parecem ser os três momentos mais importantes para os *b.boys* em sua vivência grupal, através da performance do *break*. A relevância destes está intimamente vinculada com o que eles chamam de “ganhar nome”, quer dizer, aumentar o status no universo dos dançarinos, fazer-se reconhecido entre eles, ser respeitado e admirado como dançarino e também como pessoa.

Tiago: O que você sente quando tá dançando? Existe diferença quando você dança no racha, numa roda, ou num campeonato? E se existe, qual é essa diferença?

Pipoca: a diferenças quanto eu tô dançando no racha, ou numa roda, ou num campeonato. A de um racha, como eu já disse, ou pra defender alguma coisa, ou pra... como qualquer um *b.boy*, né? pra tá ali pra mostrar, ou seus movimentos pra qualquer um, né? ou então pra quebrar o movimento do seu adversário. E é uma adrenalina boa, uma coisa boa, né? que você tá ali se movimentando, dançando, vendo o tanto, o quanto você cresceu. Numa roda, eu tô ali simplesmente pra mim divertir, danço normal, faço meus movimentos normal, tanto como, tanto faz eu acertar, ou como eu errar, ou como eu cair no chão. Tanto faz, dali eu vou tirar, né? uma pessoa pra, tipo, se eu não sei o movimento, ele vai e faz, aí “ei cara, me ensina isso aí e tal”, a gente vai dialogar, se conhecer, vai treinar junto, vai brincar, vai conversar, e daí por diante. Agora num campeonato, no campeonato é diferente, por que...eu não sou muito de participar em campeonatos, não. Mas, no campeonato eu boto tudo meu em prática, né? boto tudo meu em prática, por que eu quero chegar até o fim, e como qualquer um, né? vencedor, quer vencer! Então eu tô ali pra, botar quente mesmo, né?! pra mostrar tudo que eu aprendi durante esse ano, esse tempo todo que eu tava treinando. Então, eu tô ali pra chegar até o fim e ser o vitorioso, né? é assim! **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010).**

No racha, o objetivo é “quebrar o movimento” do adversário. Esse termo significa que o *b.boy* conseguiu realizar um movimento qualquer de maneira mais evoluída que o seu adversário no “racha”. No *break*, o *b.boy* tem à disposição uma série de movimentos, mas ele faz, no decorrer da dança, a combinação que acha mais conveniente. “Quebrar movimento” parece ser então a palavra que designa o fato de que o *b.boy*, além de ter feito melhor o movimento do outro, consegue também evoluí-lo, conjugando com outros mais.

Tiago: o que é, o que é “quebrar o movimento”?

Pipoca: “quebra de movimento”: é quando um adversário manda o movimento pra você, né? E aí você é impulsionado a quebrar aquele movimento que ele fez, fazer um melhor e mais audacioso do que aquele movimento que ele fez. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

Na roda de *break* já é diferente, pois o objetivo é mostrar o que se aprendeu no decorrer dos treinos e também aprender com os outros alguma coisa nova. É apenas um divertimento, uma brincadeira, porém possibilita aos *b.boys* a socialização de seus conhecimentos e técnicas. Também é um momento de avaliação e auto-avaliação do *b.boy* sobre a sua dança.

Nemo: Cara existe, numa roda de break a questão é você, é como eu falei a questão é você dançar e sei lá só ouvir o wow! Da galera pra mim já ta bom, ouvir o wow! a galera batendo palma, isso aí já pra qualquer b.boy já uma vitória, isso numa roda de break, num racha quando você escuta um wow! Significa que você aloprou cara, significa que você foi superior, então o seu sentimento é de superioridade, sabe, em certos casos isso é até bom porque você se sente estimulado a cada vez mais, então tipo assim, o cara que ta do outro lado vê o cara que ta na sua frente arrebetando, você simplesmente fica pô vou dançar pra me passar esse cara. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

O problema é que na roda de *break* também há uma rivalidade latente, o que dá margem ao que é chamado entre eles de “racha na roda de *break*”, quer dizer, quando dois ou mais *b.boys* começam a se estranhar e partem para uma competição mais acirrada um com o outro ou grupo contra grupo.

Nemo: Pois é no caso, como eu ia falando, tipo, não é particularmente, tem pessoas que apoiam, mas eu não sou a favor, eu acho que quase todo b.boy antigo que tem uma cabeça já melhor, mais formada dentro do break, sabe que é chato um racha numa roda de break, porque causa rivalidade, isso não é bom, sabe cara, isso acaba tornando gangues, sei lá, isso é chato, eu já vi gente apanhar, gente bater em outras, por besteira, porque ta dançando, que era pra ser uma diversão, agora num campeonato não, num campeonato o racha no caso é um racha amigável, é tanto que faz parte da regra você antes e depois do racha você apertar a mão do cara que rachou com você, entendeu, isso favorece muito, se você não fizer isso você perde ponto, entendeu, então o meu sentimento é tipo quando eu to dançando numa roda de break eu quero me divertir, quando eu to dançando em um racha eu quero simplesmente mostrar que eu sei fazer, entendeu, mas eu num costume rachar na

questão de roda de break não, só em campeonato mesmo. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Apesar de a dança não envolver violência, às vezes, como um efeito colateral da intensa rivalidade, pode ocorrer algum tipo de briga, ou confronto, entre os *b.boys*, algo que eles rechaçam sempre. Se houver briga no *break*, a visão de que a dança pode ajudar aos jovens a não se envolverem com violência pode ser contestada. Isso para eles não é bom, porque é justamente o efeito contrário do que eles dizem que a dança traz para suas vidas.

Os rachas e as rodas são expressões espontâneas da experiência estética dos *b.boys*. As batalhas ou campeonatos já são momentos mais formalizados. O objetivo do *b.boy* na “roda” é simplesmente se mostrar; no racha, o objetivo é confrontar; no campeonato, o objetivo é vencer.

Tiago: Agora, qual a diferença entre roda de break, racha e o campeonato?

Nemo: Cara, é o seguinte roda de break, a gente pode colocar no sentido de diversão, roda de break a gente só tá lá, pô, vamos dançar, vamos se divertir, o bom é dançar, já era todo mundo é amigo. Agora, aí vem a parte da questão do racha e do campeonato, tipo assim, o campeonato também há rachas. Só que um racha, sempre acontece um racha dentro de uma roda de break, aí vem a rivalidade pela questão de tipo existem vários estilos dentro do break, Power movie, Power tricks, Tricks combo, o Style, Up rock. aí tipo assim, tem sempre um cara de uma área que dança o mesmo estilo do que cara da outra tá ligado, aí fica tipo, há eu danço esse estilo aqui melhor do que tu dança aí fica aquela rivalidade mas sempre dentro do break, sabe, nunca fora disso, já dentro de um campeonato não existe o racha por querer ser melhor, na verdade isso aí fica a parte dos jurados, eles é que vão julgar quem foi melhor e quem não foi, na questão do campeonato você só diz que é racha por que é um contra o outro, mas no caso dos jurados não, eles levam em conta como se fosse uma apresentação, eu não tenho que dançar pro cara que tá na minha frente disputando comigo, eu tenho que dançar pra favorecer os jurados, eu tenho que dançar pros jurados acharem massa. Então o racha dentro de um campeonato é só ilusão, só pra dizer que ta rachando, é só uma apresentação, no caso. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

No campeonato existe de certa maneira um “racha”, porque há rivalidade, competição; mas é diferente, porque não se dança para o outro, mas para ser avaliado pelos jurados. O que conta no campeonato não é a rivalidade propriamente entre um *b.boy* ou outro, entre uma equipe e outra, mas a vontade de ser, de impressionar os jurados e a platéia.

A dança *break*, executada no contexto do campeonato, como já foi dito, é dividida em várias categorias. Então o *b.boy* compete onde ele acha que é melhor e mais especializado. Alguns competem na categoria *b.boy* completo, por terem um *break* mais desenvolvido.

Para vencer um campeonato é preciso “estratégia”. É por isso que eles o chamam de batalha, uma clara analogia a uma guerra. O *b.boy* deve ter a

capacidade de prever o estilo e os movimentos do adversário, dar o melhor de si e impressionar os julgadores.

Pipoca: Estratégia existe, assim, existe uma estratégia, porque nem sempre você vai pegar uma pessoa, que é do mesmo estilo de dança que você. Então, você tem que ter sempre uma estratégia na cabeça, porque você pode pegar é um *power move* então se eu não pego uma pessoa que é igual a mim, eu tenho que, é... reservar os melhores movimentos, né? pra mim saber como é que é ele. Então eu vou, tipo devagar, que é pra mim na frente, lá na frente, né? poder lançar os movimentos tudim, pra poder ter a vitória depois, né? então vai tudo devagarzím, tudo nos seus conformes. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

Cada *b.boy*, no entanto, tem o seu jeito próprio de dançar, inclusive no campeonato. Alguns são mais agressivos, outros mais contidos. Cada um elabora o jeito como vai lidar com os desafios que o outro vai lhe proporcionar e também com o tipo de júri que fará o julgamento.

Tiago: Mas num campeonato, você tá ali dançando pros jurados, mas você mostra todos os movimentos, tudo que sabe na primeira batalha, ou você vai guardando?

Nemo: Na verdade não é uma questão de guardar, porque hoje em dia, antes não, agora sim, antes os campeonatos, a galera se inscreve, sorteia e vai disputando uns com os outros, hoje não, a gente já separa a categoria da galera que dança, que faz só *Power move*, e da galera que dança outros estilos, entendeu, aí o que que acontece, você tem que fazer tipo assim, no caso a minha estratégia, não é você guardar pra, porque se você se guardar, pode ser que o cara que teje do outro lado não se guarde, aí se o jurado achar melhor ele vai passar sua frente, entendeu, então no caso não é você se guardar, é você não quebrar movimento, quebrar movimento é tipo, o cara faz um movimento pra tu e tu vai e tenta fazer o movimento dele e evoluir, fazer o movimento dele e outro, então você não faz isso, você, se ele coloca um movimento que você não faça, coloque um pra ele que ele também não faça, entendeu, é simplesmente isso. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Se no racha o importante é “quebrar o movimento” do outro, superar o seu lance, fazendo o melhor; para Nemo, isso não é tão benéfico no campeonato. Vale mais, no campeonato, o *b.boy* dar tudo de si, mostrar o melhor que tem e torcer para que o outro não o iguale, de maneira a impressionar os jurados. Como ele disse, numa competição por categorias, vale mais o *b.boy* mostrar os melhores movimentos, ou passos, que conhece do que ficar esperando pelo outro.

Uma queixa comum entre eles, em relação aos campeonatos, refere-se ao fato de que só ganha campeonato quem tem “nome”. Quando escutei isso pela primeira vez, fiquei me questionando - Como então um *b.boy* consegue fazer “nome” no universo dos dançarinos? Além disso, o que eles querem realmente dizer com essa palavra?

Tiago: Alguns de vocês já disseram que tem uns campeonatos, que geralmente só vencem os *b-boy's* que já têm nome, né?...

Pipoca: é isso é verdade!

Tiago: aí, eu queria que tu dissesse como é que ganha nome no *break*, né?

Pipoca: olha, se ganha nome, tipo...você sendo humilde, sendo... não sendo aquela pessoa chata e ignorante, mas sendo sempre um b.boy humilde, por que acho humildade na vida é tudo, né?! então, acho que a humildade acima de tudo, é... essencial, né? então, o nome que você ganha, por tá ali sendo amigo, sendo professor, sendo companheiro, né? e sendo humilde acima de tudo, é o que ganha nome, né? então como o Tijolinho, o Wolverine, o Ciclope, é... Acerola, e entre tantos outros, né? que pelo meio tem nome, né? então o nome, assim, é bom assim, ser conhecido. Quando se é por um bom, se é, quando se é, né? por uma causa boa. Tipo assim, quando se é pra ajudar, mas quando se necessita, num campeonato, você ganhar, só por causa que você tem nome, e você é conhecido ali por que, é, você conheci aqueles, os jurados, os jurados vai votar em você por quê? Porque você tem nome! Eles conhecem você! então, muitas vezes acontece isso, e é uma coisa que não deveria acontecer num campeonato. É isso.
(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)

Ter “nome” para eles parece querer dizer a mesma coisa que ser conhecido e reconhecido no meio dos dançarinos de *break*. Eles ficam chateados, às vezes, em participar dos campeonatos, porque geralmente os *b.boys* mais conhecidos é que acabam ganhando. Para eles, isso acaba sendo ruim, porque a competição perde o sentido e, além disso, o dançarino perde o incentivo de dar tudo de si para conseguir se superar, já que não há qualquer possibilidade de retorno.

Também “nome” quer dizer consideração, isto é, ser um *b.boy* respeitado não apenas pela sua dança, mas por ser um sujeito legal, “limpeza”, que não humilha ninguém, que trata os outros com dignidade. Nesse sentido, ter “nome” também é ter “moral”, ser um cara que, além de ser conhecido e reconhecido por suas habilidades de dançarino, também é respeitado pelo grupo.

Parecem ser esses os dois sentidos atribuídos ao que eles chamam de “nome”, “ganhar nome”, “ter um nome”. Agora não é sem razão que quem ganha os campeonatos são geralmente os *b.boys* de “nome”. Eles mesmos reconhecem que para ganhar nome o *b.boy* tem que freqüentar lugares, fazer amizades, mostrar sua dança em vários lugares, participar de todos os campeonatos. Isso vale tanto para o *b.boy* individual como também para sua equipe.

TIAGO: E em relação a essa questão de ganhar nome, como é que um *b.boy* consegue ganhar nome e ser reconhecido como um bom dançarino, o que é necessário pra se tornar um bom dançarino?

Daniel A.D.I: São varias coisas, principalmente hoje o *break* sempre tá mudando, há um tempo atrás, o *break* era só o *power* move, que é aqueles giros, os *flair*, os *moinhos*, hoje em dia o *break* é mais a dança *top rock*, *footwork*, *freeze*,é hoje pro cara se destacar no *break* aqui em Fortaleza,no Ceará,o cara tem que dançar bem, tem que participar de campeonato mesmo sem nome, se destacando, tem que numa roda de *break* ou no racha tem que se destacar mais que os outros, pra ganhar nome, tipo hoje pra você ganhar nome e não ser reconhecido, infelizmente você tem que racha ou participar de um campeonato, não pra ganhar, só pra aumentar o seu nome, por que hoje em dia, o pessoal vai pra campeonato, quem não tem nome pra ganhar, vai pra aumentar o seu nome, dá mais moral ao seu nome,por que como se fosse sua marca seu nome.

TIAGO: Entendi. E isso é só no campeonato esse processo de ganhar nome?

Daniel A.D.I: Na roda de *break*, racha, o pessoal hoje em dia não tem aquele que decide quem tem nome não, o pessoal ver tipo, a gente aqui, o nosso grupo, a gente não tem nome, mais a gente é temido pelos grupos grandes tipo a gente tava sábado no dragão do mar se juntou um dos quatro maior, três do quatro maior grupo de Fortaleza pra racha contra o nosso, isso fez a gente ganhar nome, por que quem não tava rachando lá, viu que eles se juntaram pra rachá contra um grupo que é o nosso, mesmo a gente, o nosso grupo contra três dos quatro grupos maiores de Fortaleza, nosso grupo era só um e disputou, vixe aqueles meninos é bom, só que não é reconhecido. **(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)**

Quanto mais o *b.boy* se mostra mais ele ganha nome, quanto mais ele ganha nome, mais oportunidade ele tem de se mostrar e assim por diante. Mas não é somente se mostrar, tudo no *break*, inclusive isso, parece estar intimamente envolvido com a dinâmica tribal de ser alguém por meio de outrem. Quem avalia o nome do *b.boy* é o grupo ou os grupos com os quais ele tem contato, e cada vez que ele consegue ampliar sua rede de sociabilidade mais reconhecimento ele pode ganhar.

Tiago: Vamo lá, quando é que um *b.boy* consegue ganhar nome e ser reconhecido como um bom dançarino, o que que é necessário pra ser um bom dançarino e ganhar nome no meio do *break*?

Nemo: Cara hoje em dia porque assim antes os campeonatos de *break* que existiam, não existiam campeonatos individuais, era sempre em equipe, sempre em equipe, agora é que surgiu os campeonatos individuais, então que é que acontece, pra você ter nome, querendo ou não, você vai ter que suar a camisa, vai ter que dançar, e você vai ter que arrepiar a galera, vai ter que dançar e arrebeitar a galera e mostrar que é melhor porque senão...

Tiago: Mas tipo assim, vocês ganham nome freqüentando outros locais?

Nemo: ah com certeza, tipo assim, ta falando na questão de freqüentar treinos de outras galera...

Tiago: Treinos de outras galera, o Dragão do mar também...

Nemo: É pronto show de bola, você sempre tem que mostrar seu trabalho, sempre que você puder tá divulgando, chegar, por exemplo, eu moro aqui no Quintino Cunha, e eu danço *break* aqui, e tem uma galera no Antônio Bezerra que dança, eu chego lá, eu danço com a galera, faço um movimento ou outro, e a galera ah, o Kadu, o Nemo lá, vixe arrebeita, aí vai ficando, vai criando nome, e você vai levantando, quando você menos espera, já tá lá em cima seu nome, às vezes nem porque você é o melhor, sabe, como por exemplo, isso que acontece, tem um cara chamado Gilson *break*, ele é conhecido em Fortaleza toda, ele tem nome, sempre que a galera fala ah o Gilson Break, a galera vixe é pode crer e tal, o Gilson, tem influência, tá ligado, não porque ele é um bom *b.boy*, porque no caso ele não é, mas ele é um cara show, entendeu, e tem nome. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Intimamente ligado à dinâmica de formação e ampliação do círculo de amizades, o ganho de reconhecimento grupal entre os dançarinos parece ser um dos aspectos principais da experiência estética dos *b.boys*, pois é por meio da performance artística que a dinâmica de sociabilidade grupal acontece. Se pensarmos na perspectiva aberta por Turner (1982), poderíamos dizer que as rodas,

rachas e batalhas de *break* propiciam os cenários para a encenação grupal de busca por reconhecimento.

5.4 “O *break* não é só bolar no chão”

Os três *b.boys* que entrevistei – Daniel A.D.I, Pipoca e Nemo - falaram para mim uma expressão um tanto enigmática, mas que pode sintetizar todos os sentidos da dança. Eles disseram que o “*break* não é só bolar no chão, o *break* é transmitir informação”.

Tiago: O que significa pra você dançar break?

Nemo: Tem uma frase que eu ouvi de uma pessoa que foi um cara que me ensinou a dançar, só que hoje ao ponto ele não dança mais, não por deficiência física ou nada desse tipo, só por falta de interesse, com fé a gente traz ele de volta pro break. Tipo assim, ele disse para mim, que o break não é só bolar no chão e sim transmitir informação. Então se você for parar para pesquisá, para olhar você vai ver que o break é simplesmente uma forma de expressão da favela. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Fiquei durante um bom tempo tentando compreender o que eles estavam me dizendo. Parece que eles não estavam se referindo a sentidos ou informações específicas passadas através dos movimentos e passos da dança. Parecia ser algo mais geral e difícil de identificar, uma percepção, uma imagem, uma sensação.

TIAGO: o que significa pra ti dançar break?

VICTOR: Como diz uma frase de um amigo meu, o Robinho que me ensinou também a dançar *break*. *Break* não é só rolar no chão é transmitir informação, pois todo canto que a gente vai a gente tentar passar uma informação. Tanto que toda oficina que eu dou não procuro só ensinar a dança, eu procuro ensinar a história da dança. Pra não dizer mais “olha a dança de vagabundo”, todo mundo fala o que quer, “só usa como pretexto pra dizer que não é vagabundo, mas é vagabundo”, não a gente passa uma informação, a gente quer mudar a visão da sociedade pra isso. Tanto que hoje nosso grupo é reconhecido, todo mundo chama pra fazer uma coisa, tanto pessoal político, pessoal de igreja, pessoal fazendo alguma coisa na comunidade, eles procuram nós pra fazer, eles sabem que a gente não é só mais um grupo, a gente é um grupo que passar alguma coisa, alguma informação, toda vida que a gente faz uma apresentação aparece tanta gente querendo pra aprender a dançar. **(Entrevista com Daniel A.D.I., 09.04.2010)**

Transmitir informação era mostrar algo para alguém, ou seja, emitir uma mensagem para um receptor. Porém o conteúdo da mensagem não parecia ser verbal, parecia algo muito mais mediado pelo corpo, também pelo espetáculo, por meio de uma impressão. A mensagem parecia ser estética, tanto do ponto de vista da performance artística, como, acima de tudo, pelo efeito causado no receptor, um efeito estético de “impressão”.

Eles mesmos diziam que quando começaram a dançar se impressionaram com os movimentos do *break*, com o aspecto espetacular de uma dança cheia de movimentos acrobáticos, contorcionistas, de expressividade corporal. Parece que é essa mesma impressão que eles próprios tiveram no início que eles querem causar naqueles que os veem dançando.

Tiago: E você que o que vocês fazem aqui na associação tem influência na comunidade, no bairro? Para você o movimento *hip hop* tem alguma influência na sociedade?

Nemo: Com certeza, com certeza, porque sempre, a gente tá aqui sempre, tô cansado de eu tá sentado aqui fora e passar um moleque e, ei, como é que faço pra mim chegar aí e aprender, é só entrar e começar meu brother, não tem inscrição, não tem burocracia, num tem nada, você simplesmente chega e aprende, eles sempre passam aqui e escutam o som, antes tinha uma molecada que ficava muito ali na esquina, que usavam droga, esse tipo de coisa, e hoje a molecada, tem muita molecada, tem gente aqui, eu só não vou citar nomes porque é chato né, aí tem colegas meus aqui que são cem por cento, que eu vi o cara se acabar no crack, e hoje o cara é um *b.boy*, sabe, hoje o cara arrebenta e ele é um bom *b.boy*, não é um *b.boy* qualquer, e tem uma influência na sociedade sim, porque acaba mudando a visão da própria sociedade. **(Entrevista com B.boy Nemo, 12.04.2010)**

Como se dissessem para os espectadores que eles estão se superando, alargando os limites de seu corpo, de sua mente, de sua experiência individual e coletiva de jovens pobres. Parece ser isso, de um ponto de vista sintético. Não são mensagens e informações específicas, passadas através de gestos de dança, mas um sentido global de uma experiência individual e coletiva.

Mas quem seria o receptor, o interlocutor, esse outro que sempre aparece para mediar? Como diz Mafesoli (2005), a dinâmica de sociabilidade na “tribo” é ser alguém por intermédio de outrem. O “outro” deles pode ser o seu adversário no “racha”, seu amigo de treino, seu companheiro de equipe, seus familiares, seus conhecidos e amigos de bairro ou de outros locais, a comunidade e o próprio poder público. São vários outros, a relação pode ser tensa, mas tal relação parece ser indispensável para a constituição de um sentimento de grupo, para a construção de um estilo de vida singular e para a conformação da experiência individual e coletiva dos *b.boys* e *b.girls*.

Tiago: é... você acha que aquilo que vocês fazem aqui na associação tem alguma influencia na comunidade, no bairro? Pra você, o movimento *hip-hop* tem alguma influencia na sociedade?

Pipoca: olha...é como eu já disse, né? tem muitos, tipo, muitos que julgam a gente por que, pela algumas coisas que a gente fazem né? mas a gente sim, eu acho que influencia sim o mundo, por que eles, grupos como aqui, né? a fave... aqui pode ser chamada Favela de São Francisco, né? tem muitas, é... bocas de fumo, né? locais pra, pra usar-se drogas, né? então eles veem na gente, que ao invés da gente está ali com eles, a gente tá todos aqui dentro. Fazendo uma coisa melhor, uma coisa que não vai prejudicar a nossa saúde. Então, eles veem aquilo, como a gente muitas

vezes chama, insinua, né? pra eles tarem aqui junta com a gente. Então esse influenciamento que a gente dá pra eles. Eles perce... eles veem, “ah, por que aqueles otários não tão aqui com a gente fumando bagulho, cheirando cola, e aquilo outro”, não! Eles vêem, “vixe, os cara tão é ali dançando oh, ei, bola vê, bola vê!”. Como muitos vem ver a gente dançando aqui, e querem aprender. Então, a partir desse, dessa pequena coisa, a gente vai ensinando a eles que não é pra estar ali, que ali eles tão só se destruindo, tão botando a sua vida, tão levando a sua vida pro nada. E aqui não. Aqui eles tão, aqui eles vão aprender, como eu já disse, aprender a amizade, a união, né? e... vão aprender a ser é homens, né? futuramente, como eu aprendi a ser. Tanto dentro de casa, como no meio da rua, e assim por diante. **(Entrevista com Pipoca, 22.04.2010)**

Eles veem, todos veem. Parece ser esse um dos sentidos mais importantes de dançar *break*, mostrar tanto a si mesmo como a outrem que faz parte de alguma coisa; que, apesar do rótulo, da marca que se recebe por morar na favela, ser pobre, o sujeito pode se tornar uma pessoa melhor.

Os significados da dança para os *b.boys* parecem evocar o desejo intenso de participar: seja para fazer amigos, conhecer pessoas diferentes, freqüentar lugares da cidade, mostrar para os “outros” que estão praticando algo que possa lhes trazer benefícios para as suas vidas, seja para mostrarem que, apesar de morarem na favela, eles são artistas, tal como nas palavras do *b.boy* Nemo, “o *hip hop* é um modo de expressão da favela”.

Mas nada é tão simples como participar. A relação entre eles é permeada pelo conflito, é uma relação atritiva com os outros, seja com os outros *b.boys*, seja com a própria sociedade que os vê como “vagabundos”. O racha parece ser fundamental nisso, pois é através desse dispositivo, que muito bem poderia ser encarado como um ritual reparador - *redress* na conceituação de Turner – ,que as coisas se colocam nos seus lugares.

No entanto, eles não ficam arrumadas por muito tempo. Elas se desorganizam, dinamizam-se, daí a busca do *b.boy* por reconhecimento, por fazer o seu “nome”, ser conhecido pelos seus companheiros. A busca por “nome” impulsiona-o a participar cada vez mais, para construir o seu estilo próprio de dança e vida, para se comparar e ser medida de comparação para os seus amigos e seus rivais.

Esse dinamismo da arte da vida dos *breaker boys* parece revelar o sentimento de que é possível se tornar um “homem”, ser alguém na sociedade, mesmo vivendo em condições sociais adversas, mesmo sofrendo com o preconceito, mesmo que o crime ou as drogas estejam ali ao lado, sempre

lembrando ao sujeito de como é fácil ele se perder, “se destruir”. Ser alguém é possível, basta chegar lá, ver e querer aprender.



Foto 31 – Rodas de break no Planetário do Dragão do Mar. Um menino de 8 ou 9 anos faz sua performance no centro. Nota-se que as idades são bem variadas, desde os muito jovens até adultos.



Foto 31 – Cada b.boy se reveza no centro, faz alguns passos e acrobacias e dá lugar a outro. Assim funciona uma roda de break.



Foto 32 – Apesar de minoria, as meninas também participam. Essa é a b.bgirl titi que também participou da Batalha 8 de março.



Foto 33 – Daniel A.D.I mostrando seu top rock na roda de break.



Foto 34 – O público varia desde dançarinos a simples pessoas curiosas que estão passeando pelo local.



Foto 35 – Quanto mais espetacular o movimento, mais vibração e empolgação da platéia. Quando os participantes gritam wow!!, o b.boy sabe que foi aprovado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso feito ao longo desta pesquisa permitiu-me compreender um pouco da efervescência social, e convivialidade estética no universo cultural, estilístico, político e simbólico do *hip hop*. A vivência cotidiana junto aos jovens, membros da Força *Hip Hop*, permitiu-me o acesso ao *modo de estar-junto e de ser jovem*, entendendo a juventude não apenas como uma passagem para a vida adulta, mas como uma maneira de viver social, um devir juvenil *hip hopper*.

Particpei desse devir, aprendi um pouco e vivenciei aquilo que o *hip hop* tem de interessante como cultura juvenil, o seu potencial agregador. Por meio da expressão dos elementos artísticos do *hip hop*, estes jovens constroem não apenas um estilo de vida, mas também criam códigos próprios, re-territorializam espaços sociais, escapam da invisibilidade social, invertem o estigma imputado a eles, mobilizam símbolos de união grupal e, por meio da performance estética, ritualizam o seu cotidiano vivido, sua situação social e expressam a sua experiência própria de jovens moradores da periferia urbana de Fortaleza, *b.boys* ou *b.bgirls*, *rappers* ou *grafitters*.

A experiência destes jovens da Força *Hip Hop* é minoritária, pois eles são aprendizes, integrantes de uma organização de *hip hop* bastante recente, que ainda não tem o reconhecimento consolidado de outros grupos mais “antigos” ou “históricos”. No entanto, não penso que isso seja uma característica que impossibilite compreender a sua vivência no *hip hop* e a sua busca de construir um grupo, formarem sujeitos.

As minhas primeiras observações, desde a minha chegada ao grupo, sempre se orientaram no sentido de compreender o que faz deles um grupo. Observei as trocas e compartilhamentos de adereços e equipamentos relacionados principalmente à dança *break*. Muitos deles não têm como comprar, às vezes, economizam bastante para comprar uma cotoveleira ou uma touca, um tênis, DVD's, etc. Eles trocam, compartilham, ficam chateados quando alguém se “tranca” (nega o compartilhamento) ou pega alguma coisa sem avisar.

Mas um grupo não se mantém apenas na base da troca de objetos. A vivência cotidiana nos treinos demonstrou algo fundamental para eles: o

aprendizado, a construção do estilo, a expressividade individual na atividade artística, tudo isso mediado pelo outro, pelo grupo. Note-se, isso tudo não está em função do grupo, a construção do estilo e da prática permanece individual, o grupo não determina, apenas referencia. Eles são ao mesmo tempo aprendizes e professores, uns ensinam aos outros, dão “toques” (quer dizer sugestões). Além disso, a performance corporal é o meio que eles utilizam para se comunicarem, eles falam e fazem, trocam, ensinam e aprendem uns com os outros.

O outro, nesse jogo, é também importante. Esse outro pode ser o amigo que lhe mostrou o *hip hop*, ensinou os primeiros passos e convive no dia a dia. Mas também pode ser o rival de dança que impulsiona o *b.boy* a se superar e a aprender cada vez mais. Existem também os grupos, equipes ou *crews*, como são chamadas. É nelas que o dançarino pode interagir e se desenvolver, dançando contra outras equipes e também criando redes de sociabilidade.

Nas festas e nos eventos, toda a preparação nos treinos e ensaios é colocada em atuação por meio da performance. Nesses momentos, a efervescência da brincadeira fortifica os laços e cria outros mais, o sentido de fazer parte é amplificado pela experiência de estar-junto, numa espécie de *communitas*, tornando todos ali participantes de uma mesma condição. A Batalha 8º de março, descrita neste trabalho, foi um desses momentos, mas não foi o único, já que a experiência desses jovens é mediada por esses momentos rituais de confraternização grupal.

Nesses momentos, fica bastante evidente o modo como a estética ou estilo cultural *hip hop* é também movimento *hip hop*. Nos momentos de confraternização e expressão coletiva dos elementos artísticos é que emerge a consciência de atores políticos no espaço da cidade. Esse aspecto não pode ser reduzido a isso, é verdade, mas são nesses eventos singulares que o sentido dos laços é reforçado e a visibilidade como um grupo ou organização é criada. É um momento de intensa reflexividade. É também “liminóide”, porque mediado pelo espetáculo e vivido nos interstícios da vida, nos espaços minoritários, mas eivados de criatividade simbólica. Nos eventos e nas festas, o *hip hop* mostra a sua face de movimento cultural e político.

Mas o conflito é também existente e se constitui, na verdade, em impulso para o dinamismo contínuo da vida e da experiência destes jovens. Eles vivem o conflito cotidiano de serem estigmatizados como “vagabundos”, o conflito de serem pouco conhecidos no meio do *hip hop* em Fortaleza, os conflitos decorrentes da

intensa competitividade da dança *break*, os conflitos de serem jovens - ainda não adultos, não mais crianças - e os conflitos decorrentes da incerteza que o futuro de cada um reserva, por terem acesso precário à escola e ao trabalho.

Estes sujeitos têm os seus meios de lidar com todos esses conflitos. Seja intensificando a experiência do presente, de “viver a vida”, viver o momento; seja mostrando, através das rodas de *break*, que são artistas, que se superam dia após dia para melhorarem seus corpos e disciplinarem suas mentes; seja através dos rachas de *break*, numa busca frenética por reconhecimento e visibilidade, resolvendo seus conflitos com outros rivais; seja freqüentando espaços sociais visíveis da cidade, tais como o Dragão do Mar, e se sentido uma das vitrines culturais da cidade - algo muito importante, numa cidade considerada parada turística.

Os rachas e as rodas de *break* são o palco onde eles conseguem ser artistas, produtores, sujeitos que fazem valer sua habilidade, “nome” e moral perante os outros, os quais podem ser tanto outros *hip hoppers*, *b.boys*, como também outros espectadores citadinos, de fora do universo da cultura *hip hop*. O cotidiano na sede da Força Hip Hop, durante os eventos e festas organizados por eles ou nos quais participam, como as rodas e rachas de *break* no Dragão do Mar, parece ser intensamente marcado por uma estética do vivido. A experiência deles é a experiência de verdadeiros artistas da vida, que tecem, modelam, comentam ou atuam o desejo de participar, de viver-social, de ser/estar acompanhados pelos outros.

A arte de viver, ou a estética do vivido, possui uma contra-face que é necessário explorar aqui. Levando em consideração que o grupo que se faz sujeito desta pesquisa são jovens pobres, moradores da periferia urbana de Fortaleza, é necessário compreender um aspecto da experiência estética deles ainda não contemplado até agora: a íntima vinculação entre ética e estética ou, em outras palavras, a emergência da experiência ética (que também pode ser considerada política) por meio da experiência estética. Isto porque não se pode esquecer, por exemplo, que o sentido do campeonato das *b.girls* não era apenas divertimento e confraternização grupal, como também não era apenas uma apresentação artística, mas uma forma de luta, reivindicação feminina, mesmo minoritária, mesmo local.

Nesse sentido, é pertinente adentrarmos no aspecto crítico dessa “arte da vida” contemporânea. Nesse sentido, Conforme Bauman (2009), é importante

perceber que a arte da vida da modernidade líquida é marcada pelo processo intensivo de ancoragem das identidades em comunidades abertas e dissolventes.

“Nossas vidas, quer o saibamos ou não e quer o saudemos ou lamentemos, são obras de arte. Para viver como exige a arte da vida, devemos, tal como qualquer outro tipo de artista, estabelecer desafios que são (pelo menos no momento em que estabelecidos) difíceis de confrontar diretamente; devemos escolher alvos que estão (ao menos no momento da escolha) muito além de nosso alcance, e padrões de excelência que, de modo perturbador, parecem permanecer teimosamente muito acima de nossa capacidade (pelo menos a já atingida) de harmonizar com o que quer que estejamos ou possamos estar fazendo. Precisamos tentar o impossível. E, sem o apoio de um prognóstico favorável, fidedigno (que dirá de certeza), só podemos esperar que, com longo e penoso esforço, sejamos capazes de algum dia alcançar esses padrões e atingir esses alvos, e assim mostrar que estamos à altura do desafio.” (BAUMAN, 2009, p.31)

Ser um indivíduo responsável por suas escolhas não é uma escolha, mas um destino. A vida humana é uma perpétua luta contra as condições externas, contra a realidade, é uma série de tentativas de superação de desafios impostos na busca de uma “vida boa”.

Para Bauman (2009), a imagem desta “vida boa” pode ser expressa na metáfora de Ricouer. A boa vida é uma nebulosa, cheia de estrelas-guia e trilhas embaçadas pela poeira. Nada garante que a estrela escolhida para indicar o caminho seja a correta. Na nebulosa, também não há caminho de volta, apenas um ir em direção ao caminho de uma de suas milhões de estrelas. Na nebulosa, a única saída é a responsabilidade de escolher qual estrela irá ser o guia do caminho.

Para as gerações antigas, a arte da vida girava em torno de um plano prévio, de coisas permanentes, às quais vinham se associar os eventos, as casualidades e os apetrechos descartáveis. Para as gerações jovens, a arte da vida funciona como os “happenings”, tudo é movimento, desmontado e montado, tendo em vista o momento presente e as incertezas, que são as únicas coisas permanentes. A arte da vida no mundo moderno-líquido caracteriza-se pelas sublevações intermitentes. A modernidade líquida encontra-se em estado de “revolução permanente”.

“Afinal de contas, hoje se decretou que todos nós temos uma chance de “encontrar o Destino”, de ter um golpe ou rodada de sorte que nos levará ao sucesso e a uma vida de felicidade. Se tornar nossas vidas significativas, bem sucedidas e, de modo geral, felizes depende do “encontro com o Destino”, estamos certos em ter a esperança e até a expectativa de que a boa sorte venha em nossa direção, e devemos ajudá-la nesse sentido – estendendo ao máximo nossa imaginação individual e empregando com habilidade todos os recursos que possamos reunir. Em outras palavras, aproveitando todas as **chances...**” (BAUMAN, 2009, p.94).

Esse golpe de sorte para encontrarmos o destino, no entanto, não vem acompanhado, na modernidade líquida, pela massa pesada de trabalho duro e esforço acumulado para se atingir os objetivos. Até o espírito de sacrifício que

marcava a arte da vida, na modernidade sólida, tende a desaparecer, substituído pelo “talento” excepcional a ser descoberto por um mecenas de muito dinheiro.

Mas não apenas requer talento, a arte da vida líquida espera também dos seus artistas a contínua e ininterrupta mudança e adaptabilidade.

“Praticar a arte da vida, fazer de sua existência uma ‘obra de arte’, significa, em nosso mundo líquido-moderno, viver num estado de transformação permanente, auto-redefinir-se perpetuamente tornando-se (ou pelo menos tentando se tornar) uma pessoa diferente daquela que se tem sido até então. ‘tornar-se outra pessoa’ significa, contudo, deixar de ser quem se foi até agora, romper e remover a forma que se tinha, tal como uma cobra se livra de sua pele ou uma ostra de sua concha; rejeitar, uma a uma, as *personas* usadas – que o fluxo constante de ‘novas e melhores’ oportunidades disponíveis revela serem gastas, demasiado estreitas ou apenas não tão satisfatórias quanto foram no passado. Para apresentar em público um novo eu e admirá-lo no espelho e nos olhos dos outros, é preciso tirar o velho das vistas, nossas e de outras pessoas, e possivelmente também da memória, nossa e delas. Ocupados com a autodefinição e a autoafirmação, nós praticamos a **destruição criativa** diariamente.” (BAUMAN, 2009, p.99-100)

A arte da vida na versão líquida da modernidade desincumbe o indivíduo de se identificar. Ele pega o que desejar e achar necessário e segue em frente. A potência de se transformar num pessoa diferente torna-se uma obrigação. A identidade individual encontra-se em continuo estado de nascimento, não podendo se erguer muito além disso. Para explicar isso, Bauman (2009) lança mão de mais uma metáfora. A identidade não possui mais raízes, o seu procedimento principal é agora a ancoragem. A âncora é mais versátil do que a raiz, pois não existe nenhum comprometimento e lealdade. Basta apenas içá-la e partir para outro porto.

Isso reverbera também na dinâmica das próprias comunidades de referência que possibilitam as identidades. Não há mais controle de saída ou de entrada, não é possível mais a existência das comunidades integradoras e panópticas. Se as identidades são navios que ancoram, as comunidades são portos, locais de passagem, que não podem impor limites estreitos ao trânsito dos navios. A “pertença” não poderia deixar de ser múltipla, pois o controle social das comunidades caiu em desuso. São comunidades “à *la carte*” que embasam a busca frenética dos indivíduos pelo seu lugar no mundo.

Tomando a experiência dos *hip hoppers* do Conjunto São Francisco, talvez possa dizer que os “eventos” organizados por eles, geralmente em datas especiais de significado político, mas nem sempre, podem expressar um momento liminóide de reflexividade social que lhes possibilita um momento de questionamento do lugar a eles reservado socialmente, ao mesmo tempo em que pode reforçar os laços de uma comunidade ética, no sentido dado por Bauman (2003), a qual pode dar lugar a

um “poder dos fracos”, justamente por ser um grupo social formado por indivíduos que não possuem uma liberdade de fato para autoconstruírem suas vidas.

A performance executada pelos jovens praticantes do estilo *hip hop*, no Conjunto São Francisco, possibilita, talvez, um sentido de “eficácia” ético-política para a experiência comunitária soerguida por eles nesses momentos especiais. A performance possui uma autorreferencialidade, como num jogo de espelhos. Através dela, eles se reconhecem e, por meio dela, também questionam a si mesmos sobre o seu lugar no mundo social.

Nesse sentido, podemos pensar com Bhabba (2007), para quem cada vez mais, no mundo global, as aspirações éticas são concretizadas através de meios estéticos ou culturais. As lutas políticas e éticas no globalismo são também lutas “culturais” de comunidades étnicas, urbanas, nacionais, subalternizadas no processo de globalização. Desse modo, não há mais espaço para pensar de maneira separada uma comunidade “ética” de uma comunidade “estética”, as duas parecem ser mais dois pólos não estanques de uma relação contínua.

Dessa forma, é simbolizada também uma vivência numa comunidade estética, pois a performance não pode ser compreendida apenas do ponto de vista da eficácia. Ela é também entretenimento, diversão e festa. Se a experiência comunitária ético-política representa a necessidade de um grupo social marginalizado de questionar a estrutura da sociedade, então a experiência estética tem, por sua vez, a função de proporcionar aos indivíduos a vivência intensa de fazer parte, de existir num grupo, nem que seja por um só momento.

BIBLIOGRAFIA

Livros.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas,SP: Papiros, 1994.

BACHERLARD. Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Arte da vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo – RS: Usininos, 2003.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. 2. Ed. Brasília, Paralelo 15, São Paulo, Editora Unesp, 2000.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.

DE CERTEAU. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**. 14. ed. Petrópolis, Vozes, 2007.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência – gangues, galeras e o movimento hip hop**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOFFMAN, Erving, 1922. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HERSCHMAN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HERSCHMAN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. 14 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

LAPLANTINE, François. **A descrição Etnográfica**. Trad. João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo, Terceira Margem, 2004.

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

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: antropologia e sociedade**. 4 ed. Campinas, SP, Papirus, 2003.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual**. São Paulo, Editora 34, 1996.

MAFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFESOLI, Michel. **Transfiguração do político: a tribalização do mundo**. 3 ed. Porto Alegre Sulina, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo Cosac e Naify, 2003.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo, Studio Nobel, 2000.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: A Periferia Grita**. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

TERRIN, Aldo Natale. **O Rito: Antropologia e fenomenologia da ritualidade**. São Paulo: Paulus, 2004.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis, Vozes, 1974.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward. **The Antropology of experience**. Chicago, University of Illinois Press, 1986.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói-RJ, Editora da Universidade Federal Fluminense-EDUFF, 2008.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the humam Seriousness of play**. New York City, Performing Arts Journal Publications, 1982.

TURNER, Victor. **The Antropology of performance**. New York, PAJ Publications, 1988.

Teses e dissertações.

ANDRADE, Júlia Pinheiro. **Cidade cantada: experiência estética e educação**. USP – Faculdade de Educação: São Paulo, 2007. (dissertação de mestrado).

BEZERRA, Teresa Cristina Esmeraldo. **O 'estetismo difuso' na experiência de Hip Hop: resistência e adaptação nas versões locais do MH2OCE e do movimento Hip Hop cultura de rua**. Fortaleza, 1999. Dissertação (Mestrado) em Sociologia - Universidade Federal do Ceará.

DAMASCENO, Francisco José G. **Movimento Hip Hop organizado do Ceará/MH2O-CE (1990-1995)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 1996.

FRAGOSO, Tiago de Oliveira. **O anti-heroísmo da vida bandida e o encontro com a paz. Uma interpretação da violência urbana nas letras de rap do grupo musical Racionais mc's**. Universidade Estadual do Ceará, UECE, Ciências Sociais. Monografia de graduação. 2008.

LIMA, Marília Patelli Juliani de Souza. **A atual crise social e os jovens da região metropolitana de São Paulo: desemprego, violência e hip hop**. Unicamp: Campinas –SP, 2006. (dissertação de mestrado).

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. **Dança de rua: lazer e cultura jovens da Restinga**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2004. (Dissertação de mestrado)

VILELA, Lilian Freitas. **O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas**. Campinas, SP, 1998. (Dissertação de mestrado)

Artigos e capítulos de coletâneas.

ABRAMO, Helena Wendel. Condição juvenil no Brasil Contemporâneo. **Retratos da Juventude Brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

ALVES DA SILVA. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**. Ano 11, n.24. Porto Alegre: UFRGS. IFCH. PPGAS, 2005.

BARBERO, Jesús Martín. Pensar juntos espacios e territórios. GOMEZ, Diego Herrera. SUÁREZ, Carlo Emílio Piazzini. **(Des)territorialidades y (No)lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio**. Medellín, 2006.

BERG, Mette Louise. O desafio de encontrar e definir “o terreno”: reflexões em torno de uma investigação entre a diáspora cubana em Madrid. **Terrenos metropolitanos: ensaios sobre a produção etnográfica**. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

BHABA, Homi K. Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. **A urgência da Teoria: o estado do Mundo**. Lisboa, Tinta-da-China, 2007.

BRENNER, Ana Karina; DAYRELL, Juarez, CARRANO, Paulo. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. **Retratos da Juventude Brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

CABRAL, João de Pina. Reflexões finais. PEDROSO DE LIMA Antonio; SARRÓ, Ramon (org). **Terrenos metropolitanos: ensaios sobre a produção etnográfica**. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

CARDOSO, Ruth, L. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. DURHAM, Eunice (org). et. al. **A aventura antropológica. Teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Os (des)caminhos da identidade. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 15, n. 42, Feb. 2000 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000100001&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S0102-69092000000100001.

FIRMINO DA COSTA, António. Identidades culturais urbanas em época de Globalização. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 17, n. 48, Feb. 2002 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S0102-69092002000100003.

DEBERT, Guita. Problemas relativos à história de vida e história oral. DURHAM, Eunice (org). et. al. **A aventura antropológica. Teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DOMINGUES. (Sub)úrbios e (Sub)urbanos – o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos? Revista da Faculdade de Letras – Geografia, Série I, Vol. X/XI, Porto, 1944/5, pp. 5-18. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1588.pdf>

DURHAM, Eunice. Pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. DURHAM, Eunice (org). et. al. **A aventura antropológica. Teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

EWALD, Ariane Patrícia; SOARES, Jorge Coelho. Identidade e subjetividade numa era de incerteza. **Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v. 12, n. 1, Apr. 2007 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2007000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S1413-294X2007000100003.

EVANS PRITCHARD. Algumas reminiscências e reflexões sobre o trabalho de campo. **Bruxaria, oráculos e magia**. Trad. Eduardo Batalha Viveiros de Castro. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

FILHO, João Lindoufo. Hip Hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. PAIS, Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

FRUGOLI JR., Heitor. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 48, n. 1, June 2005 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000100004&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S0034-77012005000100004.

GOLDMAN, Márcio. Antropologia contemporânea, sociedades complexas e outras questões. **Anuário Antropológico**, 93, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1995.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. TADEU DA SILVA, Tomaz. (org). **identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Vozes, 2000.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, Apr. 1997 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100001&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S0104-93131997000100001.

LAGES E SILVA, Rodrigo; NEVES DA SILVA, Rosane. Paradigma preventivo e lógica identitária nas abordagens sobre o Hip Hop. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, June 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922008000100015&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S1984-02922008000100015.

MARCUS, George E. O que Vem (logo) Depois do “Pós”: o Caso da Etnografia. **Revista de antropologia**. São Paulo, USP/FFLCH, V. 37, 1994.

MARCUS, George E.. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 47, n. 1, 2004 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012004000100004&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S0034-77012004000100004.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. **Psicol. Soc.**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, Apr. 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822008000100012&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S0102-71822008000100012.

ORTEGA, Francisco. Das utopias sociais às utopias corporais: identidade somáticas e marcas corporais. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, (org). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

PAIS, Machado José. Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais. PAIS, Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

PAIS, Machado José. Introdução. PAIS, Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

PAIS, Machado José. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. ALMEIDA, Isabel Mendes de., EUGENIO, Fernanda. (orgs). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

PERLONGHER, Nestor. Territórios marginais. MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (org). **Na sombra da cidade**. São Paulo, Editora Escuta, 1995. (Coleção Ensaios).

ORTEGA, Francisco. Das utopias sociais às marcas corporais: identidades somáticas e marcas corporais. ALMEIDA, Isabel Mendes de., EUGENIO, Fernanda. (orgs). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

PEIRANO, Marisa. Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. PEIRANO, Mariza (org). **O dito e o feito: ensaio de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

PEIRANO, Marisa. Análise antropológica de rituais. PEIRANO, Mariza (org). **O dito e o feito: ensaio de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

PORTINARI, Denise; COUTINHO, Fernanda Ribeiro. A roupa faz o homem: a moda como questão. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, (org). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

QUEIROZ, M^a Isaura Pereira de. “Relatos orais: do indizível ao dizível”. In: VON SIMSON, Olga de Moraes (org). et. al. **Experimentos com histórias de vida**. São Paulo: Editora revista dos tribunais, 1988. p. 14-43.

SCOTT, Joan W. Experiência. LEITE DA SILVA, Alcione; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. (orgs). **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Ilha de Sta. Catarina, Editora Mulheres, 1999.

SOARES DA SILVA. O rap: um movimento cultural global? **Sociedade e Cultura**. Janeiro-Junho, ano/vol. 9, número 001. Universidade Federal de Goiás, 2006.

STEIL, Carlos Alberto. Política, etnia e ritual: o Rio das Rãs como remanescente de quilombos. PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito: ensaio de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

SUÁREZ, Carlo Emílio Piazzini. **(Des)territorialidades y (No)lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio**. Medellín, 2006.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 1, Apr. 2005 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100008&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S0104-026X2005000100008.

ZALUAR, Alba. Teoria e prática do trabalho de campo. DURHAM, Eunice (org). et. al. **A aventura antropológica. Teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ANEXO I – GLOSSÁRIO: MOVIMENTOS DE BREAK.

Base – Movimento que antecede qualquer passo no break. É a forma de postar os pés no chão.

B.boy ou b.girl – Dançarino ou dançarina de breakdance.

Breakdance – O nome da dança.

Campeonato ou Batalha – Competição formal de gênero desportivo entre dançarinos de break.

Chair Freeze – O movimento chair congelado no ar.

Complementos – Gestual da dança.

Flaire – Movimento giratório em que os pés ficam balançando no ar enquanto que as mãos se revezam apoiando o corpo no chão.

Footwork – Dança giratória com as mãos e os pés sustentando o corpo rente ao chão.

Giro de Mão – o mesmo que o back spin e o Head spin só que com as mão apoiadas no chão durante o giro.

Hand Glide - escorregar a mão de apoio durante um movimento.

Head Spin ou Giro de Cabeça – Um movimento giratório com a cabeça apoiada no chão. É um powermove de muito impacto.

Hélice ou Back Spin – Movimento giratório com as costas apoiadas no chão.

Newschool – Estilo de dançarinos que incorporam elementos da cultura pop contemporânea.

Oldschool – Estilo de dançarinos de break que se apegam mais ao ritmo musical e à moda dos anos 70 e 80.

Ponte – Fazer com que o corpo fique envergado em pleno movimento.

Powermove – Movimento acrobático.

Racha – Brincadeira competitiva entre dançarinos de break.

Roda – Apresentação ou mostra de passos.

Style – Estilo particular de cada dançarino.

Top rock – Dança em pé.

Tricks ou tricks combo – Movimento de contorcionismo corporal. Eles se transforma em “combo” quando se constitui numa sequencia de movimentos diferentes.

Windmills ou Moinho de vento – Movimento giratório com o peito apoiado no chão com a mão servindo de alavanca e os pés estendidos no ar.

ANEXO II – ROTEIROS DE ENTREVISTA.

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM B.GIRL BOTELO

Os significados da dança

Há quanto tempo você dança break? Como começou e por quê? O que da dança break chamou sua atenção?

O que você acha que mudou em sua vida depois de começar a dançar?

Você participava de outros grupos ou tinha alguma outra atividade antes?

O que você gosta mais de fazer fora a dança? Como gosta de se vestir? Qual o estilo musical que prefere? O que gosta de fazer?

Você participa de alguma equipe de break? Se sim, fale um pouco sobre como vocês se conheceram?

Todo b.girl tem um apelido ou nome? Qual o seu e o que o levou a escolhê-lo?

Para você, o que significa dançar break?

O que é mais legal na dança e o que é menos legal para você?

Como você aprendeu a dançar? Alguém lhe ensinou ou aprendeu sozinho? Como foi?

Você acessa a internet freqüentemente? Como faz para conseguir CD's e DVD's de break?

Quais as roupas e vestimentas, equipamentos ou materiais que são necessários ou fazem parte do estilo b.girl?

Como você consegue os materiais necessários à dança?

Quais os momentos que você acha mais legal nos treinos?

Qual a diferença entre “roda” de break, “racha” e o campeonato?

O que você sente quando está dançando? Existe diferença quando você dança num racha, numa roda ou num campeonato? Se existe, qual seria essa diferença?

Como são os campeonatos de break aqui em Fortaleza? O que você acha da organização deles?

Quando uma b.girl consegue ganhar “nome” e ser reconhecido como um bom dançarino? O que é necessário para se tornar um bom dançarino?

Você costuma freqüentar o Dragão do Mar aos sábados? Descreva o que você faz lá e quais os momentos mais legais quando está lá? Diga também os momentos mais chatos na sua opinião?

Você pratica outros elementos do hip hop? Quais? Qual a diferença deles em relação à dança?

E o futuro, como você se vê daqui a alguns anos? Ainda dançando break? O que você acha que poderia fazer alguém parar de dançar?

Ser mulher no hip hop

Você acha que dançar break é “coisa de homem”? Diga o que você acha disso?

Qual a diferença entre dançar como homem e dança como mulher? Existe isso realmente no break?

Porque você acha que o break tem mais participantes garotos do que garotas? Qual a razão disso?

Como é para uma garota participar de um ambiente freqüentado mais por garotos? Fale um pouco sobre isso.

Você sofre preconceito por estar dançando break? Se a resposta for não, diga se já viu alguma menina sofrer preconceito por causa disso.

Você participa de alguma atividade da LA FEMME? Se sim, diga como se sente em relação a isso. Se não, diga o porquê.

Gostaria de dizer mais alguma coisa? Mandar uma mensagem?

Identidade

Nome

Idade

Local de nascimento

É casado ou solteiro?

Com quem você mora? Descreva como é a sua vida na sua casa, família, amigos?

Você trabalha? Diga como é o seu trabalho.

Seus pais ou responsáveis trabalham? Descreva qual o trabalho deles.

Você estuda? Diga em que série está? O que você acha de estudar?

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM MOESIO

Como foi o seu primeiro contato com a estética e com o movimento político hip hop?

Como surgiu o movimento hip hop no bairro?

Quem foram os primeiros praticantes do hip hop no bairro e como eles atuavam naquela época?

Como você conheceu o MH2O e quando e como se deu a entrada da posse na organização?

Na época em que a posse no conjunto São Francisco fazia parte do MH2O como se davam as atividades políticas e culturais?

Qual a causa do racha do grupo do São Francisco com o MH2O?

Depois do racha com o MH2O, como ficou a situação da posse em relação às atividades políticas e culturais? Como surgiu a Força Hip Hop?

Hoje em dia, que análise você faz da situação do hip hop no Conjunto São Francisco tanto no que se refere aos aspectos políticos e culturais?

Como você se define politicamente e qual a sua opinião sobre o papel político do hip hop hoje, na cidade de Fortaleza? Em que a Força Hip Hop difere das outras organizações de hip hop cearense?

Quais filmes e músicas você gosta? O que você gosta de assistir na televisão? Costuma escutar rádio? E o que acha também da internet?

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS B.BOYS PIPOCA, NEMO E DANIEL A.D.I

Identidade

Nome

Idade

Local de nascimento

É casado ou solteiro?

Com quem você mora? Descreva como é a sua vida na sua casa, família, amigos?

Você trabalha? Diga como é o seu trabalho.

Seus pais ou responsáveis trabalham? Descreva qual o trabalho deles.

Você estuda? Diga em que série está? O que você acha de estudar?

Os significados da dança

Há quanto tempo você dança break? Como começou e por quê? O que da dança break chamou sua atenção?

O que você acha que mudou em sua vida depois de começar a dançar?

Você participava de outros grupos ou tinha alguma outra atividade antes?

O que você gosta mais de fazer fora a dança? Como gosta de se vestir? Qual o estilo musical que prefere? O que gosta de fazer?

Você participa de alguma equipe de break? Se sim, fale um pouco sobre como vocês se conheceram?

Todo b.boy tem um apelido ou nome? Qual o seu e o que o levou a escolhê-lo?

Para você, o que significa dançar break?

O que é mais legal na dança e o que é menos legal para você?

Como você aprendeu a dançar? Alguém lhe ensinou ou aprendeu sozinho? Como foi?

Você acessa a internet freqüentemente? Como faz para conseguir CD's e DVD's de break?

Quais as roupas e vestimentas, equipamentos ou materiais que são necessários ou fazem parte do estilo b.boy?

Como você consegue os materiais necessários à dança?

Quais os momentos que você acha mais legal nos treinos?

Qual a diferença entre “roda” de break, “racha” e o campeonato?

O que você sente quando está dançando? Existe diferença quando você dança num racha, numa roda ou num campeonato? Se existe, qual seria essa diferença?

Como são os campeonatos de break aqui em Fortaleza? O que você acha da organização deles?

Quando um b.boy consegue ganhar “nome” e ser reconhecido como um bom dançarino? O que é necessário para se tornar um bom dançarino?

Você costuma freqüentar o Dragão do Mar aos sábados? Descreva o que você faz lá e quais os momentos mais legais quando está lá? Diga também os momentos mais chatos na sua opinião?

Você pratica outros elementos do hip hop? Quais? Qual a diferença deles em relação à dança?

E o futuro, como você se vê daqui a alguns anos? Ainda dançando break? O que você acha que poderia fazer alguém parar de dançar?

O engajamento no movimento hip hop

O que acha que é o movimento hip hop?

Você acha que o que vocês fazem aqui na associação tem alguma influência na comunidade, no bairro? Para você, o movimento hip hop tem alguma influência na sociedade.

Há quanto tempo você está na Força Hip Hop? Foi no mesmo momento que você começou a dançar? Alguma mudança na sua vida ocorreu quando você começou a participar das atividades da Força Hip Hop?

O que você sente quando está dançando em algum evento político organizado pela Força Hip Hop? Qual a diferença de dançar num momento político e dançar por lazer ou nos campeonatos de break?

Gostaria de dizer mais alguma coisa? Mandar uma mensagem?