

MAURICIO PRIESS DA COSTA

**ENTRE BASES E “OITOS”
MANIFESTAÇÕES CORPORAIS DO HIP-HOP EM CURITIBA**

CURITIBA

2011

MAURICIO PRIESS DA COSTA

**ENTRE BASES E “OITOS”
MANIFESTAÇÕES CORPORAIS DO HIP-HOP EM CURITIBA**

Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito parcial para aprovação junto aos
Cursos de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dra. Simone Meucci

Co-Orientadora: Profa. Dra. Ana Luisa Fayet Salla

CURITIBA

2011

Costa, Mauricio Priess da

Entre bases e "oitos" manifestações culturais do hip-hop em
Curitiba / Mauricio Priess da Costa. – Curitiba, 2011.

163 f.

Orientadora: Profª. Drª. Simone Mecci

Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Hip-hop (Cultura popular jovem) – Curitiba (PR). 2. Jovens –
Movimentos sociais – Curitiba (PR). 3. Cultura popular – Jovens –
Curitiba (PR). I. Título.

CDD 303.482



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Ata da Sessão Pública, de defesa de dissertação para obtenção do Título de Mestre em Sociologia. No dia 14 de julho de 2011, às quatorze horas, nas dependências do Curso de Pós-Graduação em Sociologia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, composta pelas Professoras Doutoras Leila Sollberger Jeolas (UEL), Ana Luisa Fayet Sallas (UFPR) e Simone Meucci-orientadora e presidente da banca (UFPR), com a finalidade de julgar a dissertação do(a) candidato(a) **Mauricio Priess da Costa**, intitulada "ENTRE BASES E "OITOS" – MANIFESTAÇÕES CORPORAIS DO HIP-HOP EM CURITIBA", para obtenção do grau de mestre em Sociologia. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pelo Colegiado do Programa, com abertura, condução e encerramento da sessão solene de defesa feito pelo(a) orientador(a) Dra Simone Meucci. Após haver analisado o referido trabalho e argüido o(a) candidato(a), os membros da banca examinadora deliberaram pela ".....APROVAÇÃO....." do(a) acadêmico(a), habilitando-o ao título de Mestre em Sociologia, linha de pesquisa "Cultura e Sociabilidade" da área de concentração em CULTURA E PODER, desde que apresente a versão definitiva da dissertação conforme regimento interno do programa. Curitiba, 14 de julho de 2011.

Profª Drª Leila Sollberger Jeolas

Profª Drª Ana Luisa Fayet Sallas
Co-Orientadora

Profª Drª Simone Meucci
Orientadora e presidente da banca examinadora

Para Carolina e Liberato, meus pais.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho que agora apresento como uma coreografia ou uma “entrada” completa passou por um longo percurso de aprendizagem e treino. Para que essa apresentação fosse completada, contei com colegas que ajudaram a polir movimentos, dar leveza aos passos e ajustar o ritmo. Para que tudo fizesse sentido e ficasse apresentável, a amizade e a solidariedade fizeram muita diferença. A todos meu agradecimento, em especial:

À minha orientadora, Profa. Dra. Simone Meucci cuja sabedoria e extrema habilidade metodológica fizeram com que este trabalho fizesse sentido, antes de mais nada, para mim mesmo.

À minha co-orientadora Prfa. Dra. Ana Luisa Fayet Sallas, cuja a paciência, dedicação e conhecimento transformaram-me (assim espero) em um sociólogo de qualidade.

À minha banca de qualificação que contou com minha orientadora e co-orientadora, além da Profa. Dra. Leila Jeolás, cujas sugestões contribuem imensamente para melhorias no trabalho.

Ao equipamento cedido pelo CECIAL e o conhecimento compartilhado pelo do Prof. Dr. Angelo José da Silva, sem os quais as imagens e descobertas desta pesquisa não seriam possíveis.

Aos amigos da Flying Boys, que além de participarem da pesquisa, me ensinaram um novo estilo de dança e uma nova visão de movimento.

Aos colegas da Lótus Cia. De Dança, que me acolheram e compartilharam momentos, aulas e vivências.

À minha parceira, não importa a situação, Francielli, cuja a força, amizade e responsabilidade fizeram esse trabalho acontecer.

À minha irmã Giovana, que proporcionou momentos de descontração e confiança durante a jornada.

Ai meu pai, Liberato, que plantou a semente da crítica em mim. Uma semente que talvez tenha germinado demais para seu gosto.

À minha mãe Carolina e seu amor incondicional que me permitiu tomar decisões sem jamais ser questionado.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	V
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIAS: EXPERIÊNCIAS DE CONVERSÃO.....	8
A ACADEMIA.....	10
A RUA.....	18
UM NOVO OLHAR SOBRE PRÁTICAS CONHECIDAS.....	23
BATALHAS E APRESENTAÇÕES: FORMAS E INFLUÊNCIAS.....	25
REINÍCIO: AS DIFICULDADES DE NOVOS PADRÕES MOTORES.....	29
ATITUDE.....	50
CAPÍTULO 2 – AMBIENTES SOCIAIS: DIFERENÇAS DE INSTITUCIONALIZAÇÃO E SEUS REFLEXOS.....	54
ARQUIPÉLAGOS DE CONTRASTE: CONDIÇÕES MATERIAIS DE EXISTÊNCIA.....	55
RODAS E PALCOS: SENSAÇÕES.....	70
BASES E “OITOS”: ESPAÇOS, FORMA E PEDAGOGIA.....	81
CAPÍTULO 3 – INTERLÚDIO HISTÓRICO: MÚLTIPLOS HIP-HOP'S?.....	90
DA JAMAICA AO CAOS.....	91
ELEMENTOS E SIGNIFICADOS: O HIP-HOP SE FRAGMENTA (MAS NEM TANTO).....	94
BREAK E HIP-HOP DANCE: PERSONIFICAÇÃO DA DIFERENÇA.....	100
BREAK DANCE.....	101
HIP-HOP DANCE.....	106
CAPÍTULO 4 – JUVENTUDE: MOVIMENTO, CONSUMO E AMBUGUIDADES.....	118
CONSUMO/IDENTIDADE: O “LANCE” DOS BONÉS.....	119
CONSUMO DA HISTÓRIA.....	125
A IGUALDADE PELA VONTADE DE DIFERENCIAÇÃO.....	132
UM NOVO OLHAR SOBRE O HIP-HOP: INTERAÇÕES CULTURAIS.....	139
CONCLUSÕES.....	146
REFERÊNCIAS.....	155

LISTA DE FIGURAS

1	B. BOY CARREGANDO UM “BOOM BOX”, 2010.....	vi
2	ORGULHO ESTAMPADO, 2010.....	64
3	1ª CYPHER´S FUCK OFF, 2010.....	70
4	PERSPECTIVA DO PALCO, FOTO PAMELA DE BRITO, 2010.....	71
5	PLACAR TÉCNICO: FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA HIP-HOP.....	77
6	TREINO FLYING BOYS “MADEIRÃO”, 2009.....	82
7	TREINO FLYING BOYS: “MADEIRÃO”, 2009. DESTAQUE DE ÁREA.....	82
8	ESPAÇO PARA PRÁTICA DE BREAK EM PRAÇA PÚBLICA, 2009.....	83
9	ENSAIO DA LÓTUS CIA. DE DANÇA: ACADEMIA BACKSTAGE, 2010.....	84
10	TREINO FLYING BOYS: GINÁSIO POLIESPORTIVO DE PINHAIS, 2010.....	84
11	BONÉS NO ENCONTRO DAS RUAS: JOINVILLE, 2010.....	122
12	B. BOY EM FRENTE A COLEÇÃO DE “BOOM BOX”: MASTER CREWS, 2010..	129
13	AMÁLGAMA TEMPORAL E MERCADOLÓGICO, 2010.....	129
14	BOLSA EM FORMA DE PICK-UP DE DJ: JOINVILLE, 2010.....	130



Fig. 1 – B. boy carregando um “boom box”. 2010

“É domingo e só temos uma opção,
as caixas são grandes
o som tem que ser alto
pra tocar a multidão
essa dança não faz seleção
pro homem do samba, pro homem do funk,
pro homem do banga
baile da furacão, folia de reis
kuarup e o boi mamão
nossa identidade é o nosso lar
e dentro de uma área de exclusão
Comandante Marcos, Afrika Banbaata, padre Cícero e
Lampião,
contra a mente de exclusão, sempre souberam
que o instinto é coletivo meu irmão”.

(Marcelo Yuka, O Rappa)

INTRODUÇÃO

É domingo, ligo a televisão e um homem negro musculoso e sem camisa vocifera palavras sobre carros, dinheiro, drogas e mulheres, é um videoclipe de hip-hop. Saio de casa e observo em um muro próximo, palavras escritas de forma ininteligível. Passo por uma academia de dança com uma placa oferecendo aulas de hip-hop. Um pouco mais à frente observo garotos dançando em meio a uma roda com um rádio de aparência antiga, tocando músicas que não se parecem em nada com aquelas do videoclipe. No ônibus jovens vestem roupas absurdamente largas, de cores diferentes, e que não se parecem em nada com o pessoal da roda de dança, ou com o pessoal da academia, nem mesmo com as pessoas do videoclipe.

O itinerário acima é fictício mas condensa muito bem algumas experiências que tenho tido desde que comecei a observar e estudar esta miríade de manifestações conhecida como hip-hop e que me levaram a questionar o que é este hip-hop. Uma manifestação cultural nascida nas ruas da periferia estadunidense da década de 1970 e que se espalhou de forma absurdamente rápida e abrangente, tomando tantas novas formas que chega a ser irreconhecível e dicotômico consigo mesmo. Movimento social, objeto de consumo, música, dança, espaço de reivindicação, aparelho de manutenção de ordem social. São tantas formas e práticas diferentes, com pessoas e grupos sociais diferentes que não há como não questionar como um mesmo termo defina tantas práticas sociais distintas.

Algumas questões referentes a problemática deste trabalho, surgiram quando tive contato com o break. Inicialmente dançarino de street dance¹, acreditava que o hip-hop era meramente um estilo de dança. Quando tive contato com o break e o hip-hop enquanto movimento social, surgiram as primeiras indagações sobre como práticas distintas recebem o mesmo nome em grupos sociais variados. Realizei então um primeiro estudo como trabalho de conclusão de curso, contrastando o street dance com o break, tentando encontrar as origens e motivações das rupturas nos estilos de dança. Pretendo agora analisar mais profundamente as relações de significação entre os agentes e suas práticas corporais e sociais. Acredito que este estudo pode ajudar a esclarecer como se dão os processos de transformação da cultura conforme esta é apropriada por grupos sociais distintos.

¹ Estilo de dança de academia baseado nas danças de rua estadunidenses. Mais tarde renomeado para Hip-hop dance.

Amplamente estudado, enquanto movimento social e muitas vezes romantizado como manifestação ou cultura pura da periferia, o hip-hop carece de estudos que mostrem diferentes direções. Segundo Avila (2005) o consumo e outras manifestações do hip-hop são carentes de pesquisas que poderiam ajudar a enriquecer o entendimento sobre este fenômeno social. Já na esfera do consumo, temos poucas pesquisas que ajudem a revelar o lugar que o hip-hop ocupa. Apontamos que este seria um importante tema a ser pesquisado, podendo auxiliar numa compreensão mais aprofundada do hip-hop (Avila, 2005 p. 62).

O hip-hop é associado hoje a uma série de práticas culturais distintas como, moda, música, dança, movimento cultural e social. As diferenças colocadas no hip-hop nas várias formas de apreciação, produção e reprodução parecem provocar rupturas em sua estrutura, ao ponto de podermos observar fragmentações em sua forma e em seu conteúdo. São diferentes formas de ver, vivenciar e mostrar o hip-hop que foi inicialmente fruto das formas de expressão de comunidades carentes das periferias estadunidenses, adquirindo posteriormente status de movimento sócio-cultural.

Movimento este que tem como forma de manifestação artística e materialização de ideias os elementos; DJ e MC (música), break (dança) e Grafite (visual), permeados pela forte crítica social e pela organização em prol da emancipação comunitária. Os elementos artísticos, muitas vezes confundidos com o próprio movimento, são fundamentais para a disseminação deste, primeiramente por atrair jovens e estabelecer um momento para uma reunião informal e, em um segundo momento, por servir de base cultural para a exposição das reivindicações, opiniões, e ideias dos integrantes geralmente alienados da mídia tradicional. Para o jovem que pratica essas intervenções urbanas, seja cantando, dançando ou desenhando, a cidade é mais que suporte para a sua manifestação, é um ponto de encontro entre ele e os seus iguais e o campo de batalha entre ele e seus diferentes. “[...] é exatamente isso que os hip-hoppers e quaisquer outros membros de movimentos juvenis almejam – querem ter visibilidade e poder de voz – isso basta para confortar a identidade juvenil desses atores sociais” (ANDRADE, 1999, p. 87)

Neste trabalho privilegiarei as modalidades corporais, as danças ligadas ao hip-hop, basicamente o break e o hip-hop dance, enquanto estilo de dança em academias, primeiramente por ser este o foco de origem das indagações que motivaram a pesquisa. Também existe a facilidade de acesso ao campo, uma vez que já me encontro inserido nele; além de já ter pesquisado o movimento, estou em contato tanto com grupos de

break de rua quanto com academias de dança, uma vez que sou dançarino e b. boy. Essa intimidade com o campo leva a considerar as discussões teóricas apresentadas no livro “Corpo e Alma: memórias etnográficas de um aprendiz de boxe” de Loïc Wacquant (2002) para refletir sobre o distanciamento necessário para a prática da pesquisa. Não apenas na questão de distanciamento, mas todo o aspecto metodológico da pesquisa se parece muito com o do autor citado. Neste caso como no livro, a inserção no campo se dá através do corpo do próprio pesquisador. As sensações, vivências, aprendizados, ferimentos; a dificuldade de internalização das sistemáticas da dança, as relações com outros dançarinos, tudo isso é vivenciado “na carne” diretamente no corpo e na alma. Auxiliando na observação participante, inserindo ainda mais no campo. Wacquant, já nas primeiras páginas de seu estudo sobre o pugilismo, coloca que:

(...) nada como a imersão iniciática e mesmo conversão moral e sensual ao cosmo considerado como técnica de observação e de análise que, com a condição expressa de que ela seja teoricamente instrumentada, deve permitir ao sociólogo aproximar-se na e pela prática dos esquemas cognitivos, éticos, estéticos e conativos que poem em operação cotidiana aqueles que o habitam” (2002, p. 12)

A prática corporal possui um poder privilegiado de transformação destes esquemas cognitivos, éticos e estéticos, sofreu inúmeras transformações durante a pesquisa, já em um primeiro momento, no aspecto de apreciação de uma técnica até então pouco conhecida por mim, o break. A necessidade de mudança, não apenas das técnicas de dança ou das capacidades físicas, mas de todo um conjunto de gostos, de apreciação da nova prática, foi, embora prazerosa, bastante difícil e complexa. Deixar um corpo com anos de academia ser levado pelas formas de movimentos da rua foi um desafio com resultados surpreendentes para o entendimento destas dinâmicas culturais.

A dança é um sistema de símbolos em uma situação social particular, que é por sua vez, contida em um outro sistema simbólico. John Blacking (1979) acredita que o estudo da produção musical pode servir de modelo para um estudo mais geral da antropologia. Assim, acredito que o estudo da dança possa servir de base para um estudo sociológico generalizado. Por isso, parto da análise de diferenças e semelhanças entre dois estilos de movimento corporal ligados ao hip-hop afim de ajudar a entender as dinâmicas de diferenciação dentro do hip-hop e de dinâmicas culturais maiores.

Esse conceito é utilizado principalmente por representar o que pode ser historicamente reconhecido como mais próximo de um conceito base, além disso, essa forma apresenta-se como uma constante na bibliografia pesquisada. Existem porém,

manifestações que não se encaixam nessa ideia, e ainda assim, são socialmente reconhecidas ou identificadas com o hip-hop, como o estilo de dança que acabamos de descrever. Daí a necessidade de estudar dois grupos com estilos de dança distintos, ambos identificados com o movimento sócio-cultural de formas diferentes.

Um dos elementos cruciais da pesquisa foi o diário de campo. Cada encontro, treino, ensaio, viagem, festa, enfim cada contato com os grupos foi meticulosamente anotado. Esse diário será amplamente utilizado dentro do texto através de passagens que servem tanto como fatores comprobatórios quanto como elementos de análise. Várias foram as descobertas posteriores aos encontros possibilitadas pela releitura dos diários. Além disso, foram utilizadas fotografias para captar, em um primeiro momento, instantes específicos das danças, mas que acabaram mostrando uma utilidade maior, servindo para captar expressões faciais, os próprios ambientes das práticas, as inscrições das camisetas, e várias outras características que envolvem os grupos. Além disso, foi interessante e revelador trabalhar com as opiniões dos agentes sobre as fotos em que eram retratados e analisar as fotografias tiradas por eles mesmos.

O nomes dos agentes foram suprimidos, mas seus apelidos são retratados no texto. Não são nomes fictícios. Tanto *b. boys* quanto dançarinos de *hip-hop dance*, tem orgulho de seu apelido. O *b. boy* Wolverine nem mesmo gosta de ser chamado pelo próprio nome. Faz parte da construção identitária dos participantes dos grupos os apelidos que, muitas vezes, são adquiridos dentro da *crew* ou *cia.* de dança. Todos os pesquisados forneceram autorização para trabalhar com os apelidos dentro do texto.

Começo então, no primeiro capítulo, contando minha própria trajetória, minhas experiências de conversão. Como meu próprio corpo é parte privilegiada do objeto de pesquisa, é importante conhecer como uma atividade corporal absolutamente lúdica acabou se transformando em um projeto de pesquisa. Justamente por fazer parte do campo e do objeto deste trabalho, utilizo aqui a forma de narrativa em primeira pessoa, seria forçado e artificial escrever minhas experiências e transformações de outra forma. Não por isso deixei de lado o distanciamento necessário para uma análise mais profunda da realidade que cercava meu próprio corpo. Da academia a rua; de um estilo que vive em um meio considerado “erudito” ao local mais popular possível, a terra de ninguém, a rua. Relato como estas transformações foram necessárias, mas ao mesmo tempo, foram acontecendo em um processo quase natural e inconsciente. Estas trajetórias ajudam a mostrar a abrangência das práticas, como elas tomam a vida do agente social de tal maneira que acabam se incorporando ao corpo, literalmente.

No segundo capítulo, analiso os ambientes nos quais cada grupo mantém suas práticas de treino ou ensaio, onde se apresentam, como se reúnem e definem suas regras e objetivos; como o aprendizado é influenciado pelo espaço de treino ou ensaio; como vivem e se relacionam com familiares e amigos e como estas condições materiais de existência influenciam não apenas nas práticas do próprio grupo, mas no estilo particular de cada dançarino. Busco também analisar as formas de institucionalização, os elaborados estatutos de cada grupo, suas hierarquias, as formas de legitimidade, competitividade e desempenho, e como tudo isso influencia a dança, o estilo de cada grupo.

O terceiro capítulo é dedicado a algumas questões históricas sobre o hip-hop buscando mostrar as diferentes concepções e transformações ao longo do tempo. As ambiguidades que o cercam. Como o movimento cultural passa a ícone da manifestação negra e da subversão social e passa também a ser um exemplo de submissão ao mercado e à indústria cultural. Além desta história do movimento como um todo, coloco também alguns desenvolvimentos históricos de cada estilo de dança. O objetivo não fazer um relato histórico abrangente e definitivo, mas demonstrar as fragmentações sofridas pelo hip-hop, seja enquanto movimento cultural, seja como estilo de dança.

Finalmente no quarto capítulo faço uma análise do mercado de bens simbólicos e sua influência nas práticas sociais e corporais do agente, bem como das influências sofridas pelos próprios bens simbólicos, através das práticas. É inegável o consumo como elemento gerador de identidade dentro do hip-hop, movimento nascido nesse tempo em que o próprio mercado anuncia distinções. Bonés, tênis, calças mais ou menos largas, tipos de músicas, o jeito de escutar essas músicas, tudo isso gera identificação com os semelhantes e diferenciação entre os grupos. Através desta análise chega-se a ideia da igualdade pela vontade de diferenciação, grupos que se diferenciam através de uma mesma prática, o consumo de bens simbólicos, talvez as práticas do hip-hop não sejam assim tão diferentes. Neste ponto da pesquisa, o que começa como a busca pelas diferenças de cada manifestação cultural começa a ganhar uma nova direção e se transforma em descoberta de semelhanças entre os grupos. Foi necessário um novo olhar sobre a cultura, observando-a agora não como formas estanques e herméticas, mas como interações culturais.

A fotografia foi amplamente utilizada no trabalho. Existe a necessidade de demonstração de ambientes e práticas tão distintas, que seriam difíceis de serem visualizadas, mesmo com a mais minuciosa das descrições. Embora utilizadas com

aspecto mais demonstrativo e comprobatório, a experiência com as fotos auxiliaram em grande parte outros aspectos da pesquisa. As reações dos agente ao analisarem realizarem suas próprias fotografias, mesmo que não utilizadas nesta pesquisa de forma direta, ajudaram a entender várias nuances sobre métodos dos agentes e suas relações com outros agente e com a própria instituição. Também ajudaram a analisar como um grupo enxerga o outro.

Algumas questões referentes a problemática deste trabalho, surgiram quando tive contato com o break. Inicialmente dançarino de street dance, acreditava que o hip-hop era meramente um estilo de dança. Quando tive contato com o break e o hip-hop enquanto movimento social, surgiram as primeiras indagações sobre como práticas distintas recebem o mesmo nome em suportes variados. Realizei então um primeiro estudo como trabalho de conclusão de curso, contrastando o street dance com o break, tentando encontrar as origens e motivações das rupturas nos estilos de dança. Pretendo agora analisar mais profundamente as relações de significação entre os agentes e suas práticas corporais e sociais. Acredito que este estudo pode ajudar a esclarecer como se dão os processos de transformação da cultura conforme esta é apropriada por grupos sociais distintos. Amplamente estudado, enquanto movimento social e muitas vezes romantizado como manifestação ou cultura pura da periferia, o hip-hop carece de estudos que mostrem diferentes direções. Segundo Avila (2005) o consumo e outras manifestações do hip-hop são carentes de pesquisas que poderiam ajudar a enriquecer o entendimento sobre este fenômeno social.

Já na esfera do consumo, temos poucas pesquisas que ajudem a revelar o lugar que o hip-hop ocupa. Apontamos que este seria um importante tema a ser pesquisado, podendo auxiliar numa compreensão mais aprofundada do hip-hop. (Avila, 2005 p. 62)

Não apenas o consumo, mas também outras questões importantes carecem de estudos mais aprofundados como as de gênero, que embora tenham chamado a atenção em vários momentos desta pesquisa, não puderam ser contempladas no trabalho devido ao recorte utilizado, mesmo assim as observações estão no diário de campo e podem servir a um trabalho futuro. Mostro aqui, a carência de pesquisas que abordem outras formas assumidas pelo hip-hop na sociedade. Toda esta produção que trata do hip-hop de periferia, enquanto movimento social ou alternativa de expressão, é tomada como ponto de partida para a definição histórica de como ele nasce e se desenvolve, além de servir como marco de uma das manifestações da cultura, e contrastados com o que é entendido

pelos praticantes que utilizam o termo e a identidade hip-hop afim de investigarmos discrepâncias.

CAPÍTULO 1

TRAJETÓRIAS: EXPERIÊNCIAS DE CONVERSÃO

Universal b-boy, looking for the perfect beat
 Mortal motivations, looking for the perfect beat
 Mighty Zulu Nation, they have found the perfect beat
 Afrika Bambaataa, I present the perfect beat beat beat beat

Looking for the perfect beat (Searching for the perfect beat)
 Looking for the perfect beat (Seeking for the perfect beat)
 I must get mine (I'm out to get it)
 I must get mine (I'm out to get it)

Now in this world of music, there are many different tones (Tell 'em)
 If there's no satisfaction, just pay for some action (Listen up)
 On your radio, you hear perfect beats playing (Hey)
 If it makes you satisfied, just get a pony and ride! (Giddy up!)

Well if you're looking for the perfect beat, people
 Well here's a perfect beat for ya
 So with a chorus you can sing, round up!

(Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force)

O objetivo deste primeiro capítulo, é analisar minha própria trajetória dentro do hip-hop, afim de demonstrar como me aproximei deste universo em particular. Começando na academia e estendendo o itinerário até as manifestações mais populares da rua, pretendo mostrar como em primeiro lugar, estas diferenças tão profundas nas manifestações ligadas a um mesmo movimento cultural, me levaram a tentar entender como a cultura se modifica em diferentes lugares, instituições e grupos sociais. Como forma de imersão no campo, utilizo a técnica de observação participante, particularmente como ela é elaborada por WACQUANT (2002 p. 11) quando ele afirma a “sociologia deve se esforçar para capturar e restituir essa dimensão carnal da existência”, do ser que sofre. O meu corpo será colocado como objeto privilegiado de captação das diferentes, matizes comportamentais nos grupos pesquisados. Um corpo que já dança há algum tempo, e que sofrerá o desafio de adaptação a novos estilos, novas lógicas de produção, transmissão, reprodução e reapropriação de movimentos. A dimensão física, carnal particularmente poderosa no caso do pugilismo pesquisado por Wacquant e talvez mais ainda no caso da dança, é na verdade:

“[...]partilhado, em graus diversos de visibilidade, por todos e todas através de um trabalho metódico e minucioso de detecção e de registro, de decodificação e de escritura capaz de transmitir o sabor e a dor da ação, o som e a fúria do mundo

social que as abordagens estabelecidas das ciências do homem colocam tipicamente na surdina, quando não os suprime completamente” (p. 11)

Esta abordagem de observação participante ou, como coloca o autor de participação observante permite uma análise extremamente aprofundada do objeto uma vez que suas relações estarão sendo impressas no corpo e na alma do próprio pesquisador. As detalhadas descrições das sessões de treino e de combate, da vida social dos agentes, do bairro da academia de boxe, influenciaram profundamente algumas decisões metodológicas que se mostraram bastante convenientes neste trabalho. As inscrições na carne, dos diferentes estilos aprendidos (e mais que isso, absorvidos) possibilitaram uma visão do objeto que jamais havia cogitado mesmo depois de pesquisá-lo academicamente.

O hip-hop será tomado em um primeiro momento, como uma manifestação cultural que abriga diversas práticas culturais, corporais e artísticas. Analisado desta forma ele é, para o praticante, um fenômeno ao mesmo tempo, econômico, ético, estético. Acaba por tomar toda a vida social do agente, muitas vezes transformando-a. Instilando-se tão profundamente, que é capaz de mudar, como veremos, o padrão motor, a forma de movimentação, de gesticulação, o jeito de falar e se expressar. Não apenas quando analisamos a dança isso é verdade, mas presente também quando observa-se grafiteiros, rappers, DJ's, líderes comunitários, e toda uma gama de envolvidos de alguma forma com o hip-hop. Mesmo meros apreciadores da cultura, veem-se tragados por uma rede de relações de produção simbólica capaz de operar mudanças nas formas de conduta social. Existe uma rede de influências, com o hip-hop instituindo algumas formas e condutas que permanecerão, mesmo que de forma relativamente omissa, em todas as manifestações ligadas a ele. Pretendo demonstrar aqui como o hip-hop assume este caráter múltiplo na vida do agente, através de minha própria experiência. Primeiramente descrevendo a trajetória de minha relação com o a dança, até o momento em que o próprio movimento (tanto cultural quanto corporal) tornam-se objeto de estudo sociológico, no qual coloco meu próprio corpo a disposição da investigação.

Como diz Bourdieu: “compreender é primeiro compreender o campo com o qual e e contra o qual cada um se fez” (BOURDIEU, 2005 p. 40). Por esse motivo, creio que minha própria trajetória na dança e conseqüentemente, no mundo do hip-hop, pode ajudar a esclarecer, ou compreender, algumas dicotomias que separam, e semelhanças que unem estes dois universos: o da rua e o da academia.

A ACADEMIA

Meu primeiro contato com o hip-hop aconteceu em meados de 1994, juntamente com meu primeiro contato com a dança. Na época praticava uma atividade completamente diferente, o Karatê. Jamais me imaginara dançando, a atividade nos palcos ainda era considerada uma arte quase que exclusivamente feminina. No entanto, minha irmã estava interessada em um novo estilo que acabara de tomar os palcos dos grandes festivais: o street dance. A nova modalidade diziam, estava levando multidões para as academias especializadas em dança, inclusive homens, algo que merecia, pelo menos uma visita de observação. O estilo era realmente cativante; rápido, enérgico, dinâmico e divertido. Sobretudo divertido, as pessoas realmente pareciam estar aproveitando os momentos nas aulas, e o melhor, parecia ser relativamente fácil e rápido de aprender – diferente de todo o preparo e sacrifício exigidos pelos estilos clássicos, como o jazz e o balé. Além disso, a movimentação era bastante diferente, lembrava muito os filmes estadunidenses com dançarinos negros, os shows do cantor *Michael Jackson* e da cantora *Madonna*. Havia mais peso, mais “atitude”.

Por mais que o *street dance* fosse tudo o que promettesse, não era tão simples como o imaginado. Dificuldades como o ritmo e as contagens foram sendo absorvidos com o passar das semanas. Além disso, os anos de prática de arte marcial deixaram suas marcas, meu corpo não possuía o gingado e a flexibilidade característicos da dança, mesmo estes atributos não sendo tão exigidos quanto nos estilos clássicos. Toda a motricidade de meu corpo era baseada em uma postura estática, rigidamente controlada para encaixar golpes ou esquivar-se deles. A dança de rua não tem uma base fixa, dança-se movendo o corpo, em diferentes planos, níveis e direções.² Embora, geralmente o corpo esteja voltado para o espelho na sala de aula, para que o aluno acompanhe e mimetize os movimentos do professor/coreógrafo, ainda assim, braços e pernas podem

² Uso aqui, as concepções de movimento definidas por Rudolph Laban, pesquisador pioneiro da dança. Níveis podem ser divididos em alto, médio e baixo, referem-se a altura do movimento assumida pelo corpo do dançarino. Planos são divididos em roda, porta (vertical) e mesa (horizontal) e referem-se a dimensão do movimento; finalmente, Direções são o sentido; aonde se vai, divididas em frente, trás, lado, diagonais, em cima, em baixo. Para mais detalhes sobre estes conceitos, procurar em (LABAN, R. 18?? p. ??). Utilizo estes conceitos por serem de fácil compreensão e descreverem detalhadamente as características básicas da movimentação em dança, sendo mesmo atualmente, referência no estudo de movimentos corporais.

assumir diferentes posições e direções (diferente da luta, que visa a movimentação sempre na direção do adversário).

A modalidade havia chegado a academia com o propósito de que homens se interessassem pela dança de palco, pelo menos esse era o lema dos professores da academia onde comecei. Mesmo assim, a forte influencia do Jazz ainda estava presente, e um certo “rebolado” era exigido. Meses de aulas e convivência foram necessários para que o preconceito saísse do meu pensamento e a rigidez da minha cintura. Mas eu já estava completamente absorvido pela dança, e essa “entrega” me ajudou muito no aprendizado. Logo o karatê foi sendo colocado de lado, a intensidade e aplicação nos treinos diminuía constantemente assim como o interesse. Quando foi preciso optar, por questões de tempo, entre as duas práticas a escolha foi quase “natural”; eu já era mais dançarino do que lutador.

WACQÜANT (2002, p. 34) comenta como o boxe está situado no limite entre natureza e cultura. A dança não deixa de operar da mesma forma ou, se de forma diferente, contém o mesmo princípio dual, entre natureza e cultura. Existe sempre um embate para saber quem está no controle, corpo ou consciência. Fazer com que a consciência assuma, pelo menos na maioria das vezes esse controle tácito sobre o corpo que quer dançar sem controle é uma tarefa homérica e exige anos de treinamento. Na verdade, não sei se é realmente possível chegar a um controle absoluto visto que, como pude observar através da experiências em diferentes grupos e em várias modalidades, cada estilo exige um comportamento e domínio corporal distintos. Em alguns estilos ainda, é justamente o contrário a ser estudado: deve-se deixar o corpo mandar na consciência, deixar-se levar pela música. De maneira geral aprende-se uma técnica até que ela seja internalizada, “fique natural”, transforme-se em um padrão motor. Esse limiar entre o que é aprendido e o que é absorvido até tornar-se dominado é a função primordial de um dançarino.

No *street dance*, que depende indissociavelmente da música, usa-se uma marcação binária, sempre com base de dois tempos e graças a estrutura musical utilizada, as sequências de passos são montadas como “frases” de oito tempos, feitos para encaixar com as batidas da música da seguinte forma:

Tempo	1	e	2	e	3	e	4	e	5	e	6	e	7	e	8	e
Instrumento	bumbo		caixa													
Leitura			acento													

As frases são divididas, basicamente, em dezesseis momentos: oito tempos e oito contratempos. Estes tempos encaixam-se com os tempos da música. Os bumbos na tabela, são as batidas mais graves; as caixas são as batidas tônicas, mais marcantes, que estão em consonância com os tempos pares: 2, 4, 6, 8. As “viradas” da música – momentos que contém elementos chaves, como mudança de batida ou adição/subtração de algum elemento harmônico, como instrumentos ou voz, acontecem com muita frequência no tempo oito. Toda essa estrutura em um primeiro momento racionalizada, objetivada pelo aluno iniciante nas aulas básicas e então, vai lentamente sendo internalizada, a ponto de fazer parte de uma “segunda natureza”³ no sentido dado ao termo por ELIAS (1993). Depois deste processo de objetivação/internalização, o dançarino é capaz de dançar em praticamente qualquer música que siga esta estrutura e geralmente passa a apreciar, nestes termos, qualquer música que escute seja ela pertencente ao estilo que dança ou não. Interessante colocar que jamais me imaginei escrevendo sobre música, suas estruturas e características. Este interesse pelo conhecimento musical veio justamente do contato com a dança, o que ajuda a demonstrar como ambos funcionam “simbioticamente”, pelo menos nos estilos dos quais fala este trabalho.

Estas experiências ajudam a moldar as práticas que por sua vez, moldam a percepção das experiências. Depois de começar a dançar, aprendi estas estruturas musicais e de movimentação e passei a aplicá-las quase inconscientemente a qualquer música que escutasse. Por um tempo, passei a não mais apreciar músicas que não fossem “coreografáveis” pelo menos do ponto de vista do estilo em que estava imerso. Deixei o hard rock, estilo musical apreciado pelo principal círculo de amigos que cursava comigo o ensino médio e passei a apreciar o *RAP*, o *R&B*, o *Soul* e o *Funk*, estilos negros nos quais dançava com o pessoal da academia.

Como é típico do ambiente das academias de dança, o *street dance* também era dividido em categorias como até hoje é feito com o *hip-hop dance*. O nível mais alto é o dos grupos avançados ou profissionais⁴. Um dos grupos pioneiros e em evidência nesta época era o *Street Soul*. O nome do grupo (alma de rua), sintetiza muito bem o conceito da modalidade de trazer para dentro das academias e para cima dos palcos, um estilo

³ Para mais detalhes sobre o termo, observar o capítulo 3.

⁴ O termo profissional, é aqui utilizado com a mesma conotação usada pelos dançarinos e festivais, ou seja, é uma categoria intrínseca da dança, não sendo relativa a atividade profissional como meio de subsistência.

exterior àquele universo. Uma modalidade voltada a quem não dançava: “*If you don’t dance, go street dance*”⁵ o lema do grupo estampado em seu uniforme, (um moletom preto extremamente largo, com letras garrafais em branco; contrastando o máximo possível com o estilo delicado, a assepsia controlada, limpa, rosa e justa das modalidades clássicas) também reflete um certo tipo de transgressão inerente ao *street dance*. Algo que se consolida na própria movimentação forte, carregada de uma atitude completamente “alienígena” ao ambiente onde foi apropriado, incorporando contudo, muito deste universo, como as aulas racionalizadas ao extremo, as contagens, as posturas, a disciplina. A movimentação da rua, sua expressividade, sua movimentação forte e caótica sofrem um processo de burocratização e racionalização afim de tornar o estilo mais acessível. Sua didática é alterada, para que os avanços dos alunos em sala de aula sejam mais uniformes. É uma lógica intrínseca a academia de dança; ao entrar neste universo o hip-hop precisa adequar-se a ele.

O objetivo de qualquer praticante da modalidade na época, era entrar em um grupo de apresentações como o *Street Soul*, que tinha como local de ensaios, a academia em que eu fazia aulas (não por acaso, minha irmã escolhera a dedo a academia do grupo depois de assistir uma apresentação no lendário Festival de Dança de Joinville⁶). Depois de um ano fazendo aulas na turma para iniciantes, já havia passado por este processo de mudança do meu padrão motor. Agora que meu corpo já absorvera as estruturas necessárias ao domínio relativo da consciência sobre o corpo, estava apto como dançarino e fui convidado a fazer parte do *Street Soul*, o que mudaria permanentemente minha relação com a dança: eu era agora um dançarino “profissional”.

Reservo aqui, um pequeno espaço para comentar sobre o aprendizado de um estilo que nunca imaginei que fosse aprender e muito menos apreciar, o balé. Estas recordações servem também para reiterar a influência destas danças na formação de um estilo próprio em meu corpo, que carrego até hoje nas rodas de *break*. As aulas do grupo avançado passavam por todos os estilos. Jazz, balé, contemporâneo, e várias outras técnicas deveriam ser pelo menos vivenciadas, já que muitas delas eram amplamente utilizadas nas coreografias - a coreógrafa do grupo, por mais que fosse uma das pioneiras da dança de rua em academias, tinha formação clássica intensa, em jazz e balé. Assim,

⁵ Se você não dança, vá dançar Street

⁶ Festival Anual que acontece na cidade de Joinville – SC desde 1983. É considerado o maior festival de dança do mundo.

eu e outros sete integrantes masculinos do *Street Soul* frequentávamos uma aula especial de técnicas clássicas do balé (as mulheres já tinham vivência com os estilos clássicos e não precisavam destas aulas). Era uma tortura; além de extremamente difícil, com todas as posturas, giros, técnicas, ainda havia o fator de gênero. Estávamos ali na academia, pois o *street dance* era para homens. De repente, precisávamos fazer poses e movimentos altamente delicados, leves e suaves. Um paradoxo que mesmo com muita relutância foi sendo absorvido, gerando marcas indeléveis nas movimentações e também na maneira de apreciar a dança. Lembro que começamos, depois de intenso trabalho, a criticar outros grupos que não possuíam a mesma técnica esmerada e lapidada. Era um absurdo um dançarino não saber fazer um giro sem foco⁷, um movimento sem equilíbrio e postura perfeitos. Nosso esmero técnico clássico influenciava amplamente nossa forma de ver o *street dance*, muitas vezes em dissonância com a maioria dos outros grupos.

A principal questão, é que, aquele estilo inicialmente combatido e temido, pela sua aparência nada masculina, aos poucos começou a ser apreciado, mais pelo prazer de execução do que pela apreciação estética. Era extremamente agradável dançar o balé, depois que algumas técnicas eram dominadas. A velocidade e força dos movimentos proporcionavam uma sensação que só fui experimentar novamente no estilo qual menos esperava: o *break*. Quando chegava mais cedo aos ensaios, aproveitava a sala vazia para treinar sequências de piruetas e saltos. Creio que estes exercícios básicos, sem preocupar-me com coreografias pré concebidas eram o cerne do que me atraía tanto e creio ser essa a característica tão peculiar e atrativa do *break*, uma liberdade de movimentação raramente vivenciada no *hip-hop dance* de palco. Neste, existe demasiada preocupação nas sequências de passos, nas trocas de formação (locais dos bailarinos em relação uns aos outros no limite estabelecido pelo palco), nas tônicas de expressões corporais que mudam o tempo todo.

Na verdade, no *street dance* o processo coreográfico é mais lento. Demora-se mais para internalizar cada coreografia. Todavia depois de dominada é também uma experiência única de comunicação e cumplicidade. O grupo age quase que como um organismo único, cada parte sabendo exatamente o que tem que fazer e como. O entrosamento é tamanho que até mesmo quando as coisas dão errado cada bailarino

⁷ O foco é percebido em giros, quando a cabeça estabelece um ponto fixo, o corpo começa o giro antes, a cabeça segue, e rapidamente termina o giro antes mesmo do corpo. Serve para manter o equilíbrio do bailarino em piruetas, passo básico do balé.

sabe o que tem que fazer, corrigindo o mais rápido possível a própria falta ou falta do companheiro. A tensão e o companheirismo tornam-se quase palpáveis em cima de um palco e os movimentos são sempre complementares a todo o resto do grupo. Como veremos adiante, essa sintonia é extremamente difícil de atingir, e está ligada a um processo lento de absorção do estilo do grupo.

Não é possível entender a lógica da dança de academia sem conhecer este que é o templo do dançarino de palco, o lugar onde são forjados os dominadores da linguagem corporal: a sala de dança. As estruturas que dão forma ao dançarino e seu corpo são diversas, mas seguem um padrão iniciado com a dança clássica, perpetuado até hoje, com pisos especiais, barras para alongamento e principalmente espelhos. A lógica das aulas de dança em academias (que segue uma lógica mais racionalizada, com um professor à frente, e vários alunos rigorosamente dispostos atrás) faz estes aparatos quase indispensáveis. O aprendizado deste estilo, baseado na reprodução de movimentos, também tem reflexos na estrutura física que constitui o local de ensaio. Descreverei como é este local onde o processo de iniciação ao domínio do movimento começou, mesmo por que isso aponta profundas diferenças com outros lugares, que refletem outras didáticas e conseqüentemente, outras formas de dançar, esclarecendo ainda mais diferenças e semelhanças entre o *break* e o *hip-hop dance*.

A Cooperativa da Dança era uma academia especializada em dança, principalmente estilos clássicos, localizada em um bairro nobre de Curitiba. Possuía uma estrutura completa, com várias salas montadas em um antigo casarão da cidade. Além disso, existiam vestiários e cantina, além de escritório para administração. As salas de aula eram completamente equipadas para praticamente qualquer tipo de dança. Existiam barras de madeira presas às paredes para alongamentos de perna e coluna, muito utilizados no balé; espelhos revestindo toda a extensão de uma das laterais da sala; equipamento de som completo e ventiladores de teto. Havia até mesmo breu, um pó branco que bailarinas/os utilizam para não escorregarem enquanto dançam. Além disso, o chão de todas as salas era de um feitiço especial apoiado sobre vigas de madeira, o que ajudava na absorção de impactos oriundos principalmente dos saltos (do balé e do jazz). Os ambientes eram muito bem iluminados, tanto salas de aula quanto cantina e vestiários. Havia uma área de convivência externa, com um jardim muito bem cuidado. Tudo era muito limpo, o cheiro dominante era sempre o de pão de queijo, iguaria mais vendida da

cantina, a não ser após os ensaios lotados do *Street Soul*, quando as aulas exalavam um odor mais pesado de suor. A maioria das estruturas acabavam influenciando as aulas de *street dance*, utilizávamos amplamente recursos como as barras laterais para alongamentos, mesmo que a modalidade não exigisse o nível de condicionamento corporal das danças mais clássicas. Depois do fechamento da Cooperativa da Dança, ensaiamos em diversas outras, a maioria especializada em dança, o grupo até mesmo montou uma academia própria. Todos estes locais seguiam praticamente o mesmo padrão estrutural.

O bairro residencial onde ficava a academia (transformada depois em um restaurante), também possui uma estrutura completa, com prédios e grandes casas, acesso fácil tanto para carros quanto para ônibus - meio de transporte que eu era um dos únicos a utilizar regularmente. É um bairro bastante arborizado, com ruas limpas e calçadas bem construídas. Analisando essa situação, percebe-se que os clientes da academia, estão longe dos arquétipos ligados ao *hip-hop*. Eram, em grande parte, alunas de Jazz e balé, que descobriram o *hip-hop* dentro da academia, depois que ele foi apropriado como modalidade de dança.

O universo dos palcos e das academias é povoado geralmente, por essas pessoas que encontram na dança, apenas uma atividade de lazer. A afiliação à academia não esta ligada a necessariamente a uma estrutura de oportunidades de vida oferecidas, no sentido que WACQUANT (2002 p. 35) aponta quando fala da academia de boxe e que, como veremos, acontece com muitos dos dançarinos de rua. As aulas são caras, as salas de aulas ocupadas geralmente por quem procura uma atividade de lazer ou vê na dança uma “paixão” e nada mais (os profissionais também acabam por ingressar na área da dança muito mais por paixão que por necessidade). A atividade é praticada com um fim em si mesma e o conhecimento transmitido é totalmente voltado ao esmero técnico. O *street dance*, e mais tarde o *hip-hop dance* acabam por herdar esse comportamento. Os estudos realizados pelos grupos, são sobre as técnicas mais novas, tendências de movimentação, estrutura coreográfica, novos estilos e todo um conjunto de conhecimentos próprios para os palcos e a dança em si.

Essa parece ser uma das razões pelas quais não há interesse em um aprofundamento da história do *hip-hop* como movimento cultural, ou seja, pesquisar sobre os pioneiros, de onde vem os estilos, as realidades onde foram criados e de quem os

criou. Não estou querendo afirmar aqui, ser esta uma forma incorreta de transmissão do conhecimento, quero apenas demonstrar como era difícil (e ainda é) para um aluno iniciante ou intermediário, conhecer o outro universo das práticas corporais do *hip-hop* (o *break*), mesmo este sendo mais antigo que o da academia. Essa característica mais hermética e pragmática do *street dance* também pode ajudar a explicar a dicotomia que separa os universos da academia e da rua. Simplesmente não há acesso ao conhecimento de um outro *hip-hop*. A iniciativa deveria partir do iniciado mas o conhecimento já está dado, inibindo o interesse e, conseqüentemente, a busca e o contato com outras manifestações do movimento. O *hip-hop* esgota-se ali, em si mesmo, nos cliques assistidos, nas músicas ouvidas, na dança praticada.

Essa era a minha experiência com o *hip-hop*. Tinha uma vaga ideia do movimento cultural negro estadunidense, mas acima de tudo, era um estilo de dança. Junto com o grupo, participei diversas vezes do “campeonato brasileiro de *hip-hop*”, em Santos – SP, e essa era a concepção de *hip-hop* hegemônica nas academias e palcos: uma categoria de dança, uma atividade corporal derivada de um estilo estadunidense. A reprodução do estilo e conseqüentemente deste conceito *hip-hop* foram levados adiante por mim, em aulas e cursos ministrados depois da minha saída do *Street Soul*. Assumi um grupo amador, que ensaiava nos porões de uma igreja local. Agora que tinha estudado melhor outros estilos formadores do *hip-hop dance* (a categoria estava mudando de nome gradualmente) tinha total controle sobre a produção de conhecimento e de movimentos do grupo. Mesmo assim, uma vez que não existia conhecimento aprofundado sobre o *break* e o próprio *hip-hop*, continuava pesquisando, e ensinando em um sentido quase estritamente mecânico.

Nas aulas da faculdade de Educação Física (que cursei graças à experiência com a dança), discussões calorosas com os professores sobre o que seria *hip-hop*. Considerava meu conhecimento sobre o assunto suficiente afinal nesta época, já dançava à pelo menos dez anos, estava em contato direto com os produtores do significado do termo. Mesmo assim, as discussões levantavam dúvidas, que começaram a ser respondidas – ou a gerar mais dúvidas – em 2003, quando conheci efetivamente o *break* através de um garoto negro que ministrava uma aula como atividade extracurricular na universidade. Já havia pesquisado e visto alguns dançarinos da modalidade, mas nunca tinha experimentado uma aula do estilo. Conheci o Borracha (o tal garoto), trocamos

algumas infirmações e ele me ensinou alguns fundamentos totalmente diferentes de qualquer coisa que eu já havia aprendido; bem mais difícil, mais complexo. Ele informa sobre as rodas de *break* que acontecem regularmente aos sábados no Centro Comercial Itália (popularmente conhecido como *Shopping Itália* ou simplesmente Itália), uma experiência transformadora para qualquer dançarino.

A RUA

Pode-se dizer que o Itália é a dança na rua por excelência. A tradicional roda de *break*⁸ acontece em um espaço abaixo da marquise do prédio em que o centro comercial funciona. Não existe absolutamente nada que separe a prática da calçada pública bastante movimentada. Me deparar pela primeira vez com a roda, foi uma experiência bastante única. Depois de dez anos dançando em ambientes herméticos e assépticos, rodeados por paredes, espelhos, holofotes e cortinas, aquele ambiente parecia ao mesmo tempo estranho e familiar afinal ali, em uma local tão diferente também praticava-se a dança. Mesmo já tendo contato com o *break*, tivera apenas uma aula formal, era um estilo ainda incipiente em meu corpo. Mal dominava os três fundamentos básicos do *break* que Borracha havia ensinado: *Top Rock*, *Foot Work* e *Freeze*⁹.

Ao chegar na roda pela primeira vez, uma sensação de conforto ao cumprimentar o Borracha: havia alguém ali com quem estabelecer um contato inicial, não havia a necessidade de permanecer completamente alienígena ao meio. Imediatamente ele me cumprimentou, bastante entusiasmado, e as apresentações começaram. Fui apresentado aos membros da *crew*¹⁰ dele, a *Flying Boys* e a outros dançarinos de outras *crews*. Todos recepcionaram muito bem alguém que estava começando a mostrar interesse real pelo *break*. Não fazia ideia de como funcionava a mecânica da roda, observava algo bem diferente dos cliques, e filmes, mesmo os que mostravam rodas de *break*. Parecia, em um primeiro momento, caótico sem aparentemente o mínimo de organização, os dançarinos

⁸ O *break* é dançado principalmente no meio de rodas também chamadas “cyphers” formadas pelos próprios dançarinos (chamados b. boys) e por eventuais espectadores.

⁹ São como três fases básicas da dança *break*. Entra-se na roda com os passos de *Top Rock*: realizados com o corpo em pé, em seguida realiza-se o *Foot Work*, o trabalho de pés, executado no nível baixo, com o corpo rente ao solo com uma espécie de entrecruzamento das pernas, e geralmente a entrada (como é chamada a performance do b. boy na roda), é finalizada com o *Freeze*, um congelamento do corpo (quanto mais difícil a posição do corpo e mais tempo ela fica “congelada” mais o *freeze* é considerado). Veremos todas estas etapas com detalhes mais adiante.

¹⁰ *Crew*: categoria nativa. Significa literalmente equipe. A palavra é utilizada para designar grupos de *break*.

entravam ora aleatoriamente, ora quando eram chamados, ou melhor, intimados a entrar e dançar na roda. Como não conhecia ninguém e ainda nem o sistema de crews, não entendia muita coisa do que estava acontecendo. Neste contato inicial, não conseguia entender a organização da roda de *break*, o que não quer dizer que não fosse organizada, como descobri depois.

Observava as pessoas dançando, e sinceramente, não entendia como todos podiam aplaudir e consagrar alguns dançarinos que eram “pesados”¹¹ demais, duros demais, com ritmo de menos. Alguns inclusive faziam ruídos ao bater com os pés no chão, um absurdo do ponto de vista da academia. Pelo menos na minha concepção inicial, completamente marcada pelos anos de ensinamentos nas academias de dança. Não havia uma direção para a qual prostrar-se (no palco sempre visa-se o público, sentado geralmente à frente), nem preparação para começar as apresentações, os dançarinos simplesmente entravam dançando na roda. Era algo completamente diferente do que eu havia vivenciado até então, e meus padrões refletiam isso, eu estranhava o que via. Por mais que o ambiente da roda fosse convidativo, a dança em si era demasiadamente diferente, imaginava como eu poderia “melhorar” aquele estilo através dos meus conhecimentos em dança clássica. Não imaginava, inicialmente, “me render” a ele.

Todavia, a roda demandava um conhecimento nem de longe dominado, e arriscar entrar e executar uma performance naquele ambiente estava fora de cogitação. Imaginava que os *b. boys*¹² não gostariam muito de um dançarino de *street dance* ali, e por mais que tivesse aprendido alguns conceitos do *break*, meu corpo dificilmente deixaria de mostrar minha origem. Quando um *b. boy* disse para entrar na roda, comentei que não sabia nada ainda de *break*, só os movimentos mais básicos. Ele então insistiu argumentando algo que escuto até hoje, e mudou completamente a minha percepção da dança: disse que na roda cada um dança a sua própria dança, do seu próprio jeito. Depois desse comentário, arrisquei uma entrada básica na roda, com os conhecimentos que o Borracha tinha me passado; desespero, entrei executando o que tinha aprendido mecanicamente, tentando alucinadamente não transparecer as qualidades de dançarino

¹¹ Pesado aqui não se refere efetivamente ao peso do dançarino, mas a forma de dançar muito distante da “leveza” dos estilos clássicos, os movimentos no break são mais brutos, mais velozes e as direções ainda mais aleatórias que no Hip-hop dance.

¹² *b. boys*: Categoria nativa que designa o dançarino de break. Abreviação de break boy: garoto que dança na quebrada da música.

de palco, obviamente em vão. O maior medo era que alguém percebesse e quisesse me tirar da roda, um medo infundado, uma vez que jamais presenciei algo semelhante acontecendo com iniciantes. Mesmo assim, para minha surpresa, uma sequência rápida de *top rock*, *foot work* e um *freeze* mal executado foram produzidos na hora. Por mais que a sequência de eventos estivesse programada, os passos em si não, foram sendo encaixados conforme a velocidade e ritmo da música mandavam, em tempo real. Diferente das coreografias e diferente de dançar ao acaso (quando dança-se em uma casa noturna ou nas minhas experiências com o balé clássico, sozinho, antes das aulas, por exemplo), o *break* é uma mistura entre estes dois lados, a coreografia e a improvisação, a técnica e o “feeling”¹³, parte cérebro, parte vísceras, sempre lutando para assumir o controle, e é essa luta justamente o que torna o *break* tão interessante. O limiar entre natureza e cultura citado por WACQUANT, parece nunca ser alcançado, o *b. boy* habilidoso, é aquele que incorpora essa dualidade de ora deixar a técnica dominar e ora deixar o corpo ser levado pela música.

Estas questões sobre a técnica remetem às observações de MAUSS (2003, p. 404) em relação aos modos de andar feminino: “A posição dos braços e das mãos enquanto se anda é uma idiossincrasia social, e não simplesmente um produto de não sei que arranjos e mecanismos individuais, quase inteiramente psíquicos.” Assim também é a dança, um produto da internalização de técnicas, mas não apenas isso. Existe um componente individual, psicológico traçado ao longo da história do agente e um componente biológico inerente a ele.

[...] não se podia ter uma noção clara de todos estes fatos, da corrida, do nado, etc., senão fazendo intervir uma tríplice consideração em vez de uma única, fosse ela mecânica e física, como uma teoria anatômica e fisiológica da marcha, ou ao contrário, psicológica ou sociológica. É o tríplice ponto de vista, o do “homem total”, que é necessário” (MAUSS, 2003 p. 405)

Embora eu ainda não tivesse noção disso, no *break* (e no hip-hop dance), o fisiológico, o psicológico e o sociológico agem ao mesmo tempo, revezando-se como se cada um estivesse em evidência em cada momento. Hora racionaliza-se os movimentos

¹³ Feeling: Sentimento, literalmente a expressividade passada pelo dançarino e comandada pela música. Além de todos os passos encaixados nas batidas, a música ainda demanda uma postura; mais rápida, mais agressiva, menos marcada, etc. No Hip-hop dance, o feeling também é crucial, mas opera de maneira diferente, em um outro nível, uma vez que as coreografias são pré concebidas pelo coreógrafo, o dançarino coloca o feeling em algo já preparado. Muitas vezes, é o que diferencia um bom dançarino de um ótimo.

para que assumam uma sequência esteticamente aceitável pelo grupo de espectadores, hora executam-se principalmente bases¹⁴ para simplesmente “curtir” a dança, pode-se ainda utilizar sequências altamente complexas e acrobáticas afim de impressionar a roda. Tudo isso passa por um processo tríplice como descreve Mauss (2003). A própria dança não pode ser analisada separando-se a carga social da psicológica, uma vez que é através da aprendizagem que os movimentos e comportamentos – socialmente constituídos - são transmitidos e internalizados, chegando ao ponto de mudar a estrutura corporal do dançarino. O que diferencia tão fortemente o *break* do *hip-hop dance*, são suas formas finais, o movimento corporal: passos, coreografias e a maneira como estes são encaixados na música (o que recebe o nome de “flow”). Estas formas finais são fruto direto da maneira como cada modalidade é transmitida, de uma geração para a outra de dançarinos. Vimos como dançarinos de *hip-hop dance* internalizam, durante muito tempo, e desde as primeiras aulas, a dividir as músicas em sequências de oito “tempos”, algo que nem todos os *b. boys* dominam da mesma forma, fato que influencia profundamente a forma como cada grupo social “lê” a música.

Além disso, a própria estrutura corporal do dançarino é um fator consideravelmente importante no momento de executar as acrobacias (conhecidas como *Power Moves* no *break*). Comecei a aprender e treinar o *break* muito tardiamente, com praticamente trinta anos de idade, definitivamente meu estilo não será marcado pela ênfase em acrobacias que demandam tempo e dedicação exclusivos, além de uma estrutura corporal forte, flexível e menos marcada pelo tempo e pela própria dança. Quando comecei a dançar, aprendi e executei diversas acrobacias, como saltos mortais e outros movimentos ginásticos. Mas elas foram absorvidas visando a performance em palcos, bastante diferente das rodas de *break*. Ao ingressar neste novo universo de movimentos, meu corpo já está mais pesado que antes e existem algumas sequelas dos anos dedicados aos palcos (como um joelho operado e um ombro dolorido). Além disso, as capacidades cognitivas e de tempo limitam as diferentes áreas de aprendizagem. Optei por “obedecer” os indicativos estruturais do corpo e focar meu aprendizado nos movimentos mais rítmicos, o que é auxiliado em muito pela minha experiência anterior com dança.

Enfim, a primeira coisa que escutei ao sair da primeira entrada na roda, para

¹⁴ Bases são sequências de movimentos em cima dos quais o dançarino cria seus próprios movimentos.

minha surpresa, foi todos ali presentes aplaudindo. Não que a performance tivesse sido genial, descobri logo depois que os aplausos eram de incentivo. Geralmente novos *b. boys* que mostram real interesse e “atitude¹⁵”, são incentivados a continuarem seus estudos e treinos, é uma lógica menos hermética que a da academia como veremos. A segunda coisa que escutei, ainda tremendo, foi um *b. boy* perguntando se eu era dançarino de *street dance* (por mais que o termo tenha mudado nas academias para *hip-hop dance*, muitos *b. boys* se referem ao estilo como *street dance* até hoje). Na verdade, todos já haviam percebido, através de toda a minha movimentação, mesmo antes de entrar na roda, meu histórico dentro da dança.

No entanto, por mais que a experiência corporal tenha sido transformadora, o que mais impressionava era todo este universo, até então desconhecido. Em dez anos de contato com o hip-hop, ou como descobri, com parte dele, estas manifestações permaneciam como que invisíveis, apesar de sua tradicionalidade (a roda do Itália existe desde 1987). Mais tarde descobri que esta invisibilidade é bem maior do que eu imaginara. Em uma conversa com Lú coreógrafa de um dos grupos pesquisados, ela comenta sua falta de informação:

Interessante o comentário da Lú também sobre como eles não conheciam (assim como eu) o hip-hop enquanto cultura. “Eu nem sabia o que era break Mauricio. Pra mim, o hip-hop era aquilo que a gente dançava e pronto. E o O.¹⁶ não admite, mas ele também não sabia”. Lembro que minha primeira coreógrafa, também não tinha conhecimentos aprofundados das danças originais que formaram o então *street dance*. Mesmo eu, só conheci o B. Boying¹⁷ durante a faculdade, depois de anos dançando hip-hop dance. (Diário de Campo de 12 de Junho de 2010)

Este choque com a cultura de rua, tremendamente diferente daquela praticada na academia, nos cliques, nos filmes e nos livros me levou a questionar os processos de transformação e transmissão cultural, transformando o hip-hop em objeto de investigação científica. Inicialmente, já na graduação, aproveitando o recém-descoberto campo de investigação, pesquisei as diferenças entre as duas modalidades de dança através de

¹⁵ A atitude do *b. boy* é parte crucial de sua performance. O simples fato de “encarar” a roda, já mostra que o dançarino possui algo desta atitude. O termo será melhor analisado adiante.

¹⁶ O. Dançarino e coreógrafo de Hip-hop dance. Seu nome foi omitido pois não foi possível contactá-lo para conseguir uma autorização.

¹⁷ B. Boying, outro nome pelo qual é conhecido o *break*.

entrevistas filmadas, com o objetivo de captar as expressões corporais dos dançarinos durante suas falas. Em seguida, pesquisei novamente os estilos, sob um novo olhar, o da comunicação. Utilizo agora, a etnografia e a observação participante, colocando o próprio corpo no centro da investigação, aproveitando as múltiplas experiências de conversão pelas quais ele passou afim de analisar ambas as manifestações. No momento em que iniciei este trabalho, meu contato com o *break* ainda era incipiente, os quase 14 meses de vivência e aprendizado dentro da pesquisa mostram esse difícil processo de adaptação para uma nova técnica corporal.

UM NOVO OLHAR SOBRE PRÁTICAS CONHECIDAS

Assim em Novembro de 2009 procurava um novo grupo de *hip-hop dance* para ingressar e começar a pesquisa. O *Street Soul* praticamente não existia mais e o contato demasiadamente aprofundado com o grupo o excluía como objeto de estudo. Durante o Festival Internacional de hip-hop, que só conta com apresentações de *hip-hop dance* (o que o fez mudar de nome para Festival Internacional de Dança hip-hop em 2010), descobri um grupo que se destacava em meio aos trinta e um outros competidores presentes. Era um grupo com estilo único em meio a uma repetição infinita de passos dos concorrentes, e melhor, ensaiava em Curitiba. Após alguns contatos durante o festival, conversei com a coreógrafa do Lótus, o grupo em questão e comecei a fazer aulas junto com a categoria sênior, os ensaios ainda eram inacessíveis para mim assim como a categoria avançada. No Lótus (assim como em muitos outros grupos, inclusive no *Street Soul*), a principal forma de ingresso nos grupos de apresentação é através de audições: espécies de testes com os novos bailarinos.

A principal coreógrafa do grupo é Lú, trinta anos, casada, formada em Educação Física e professora em uma escola particular de Curitiba. Começou a dançar em um outro grupo, o *Street Heartbeat*, por volta da mesma época que eu. Depois que o grupo se desmantelou, ela e algumas colegas resolveram montar a Lótus Cia. de Dança para continuar dançando. Além da escola ela também administra a Cia. de dança que conta com cerca de cinquenta bailarinos dentro das categorias júnior, sênior e avançada. Todos pagam cerca de setenta reais por mês para cobrir os custos da academia e pagar os honorários da coreógrafa. Além dela, ainda ministram aulas a Lala, vinte e três anos,

solteira, formanda em Educação Física e Pam, dezenove anos, solteira. Outros integrantes também ministram aulas esporadicamente. Ao mesmo tempo, reencontrei os integrantes da *Flying Boys Crew*, com quem tive breves contatos depois de meu período inicial de aprendizado do *break* e iniciei um treinamento mais profundo, com vistas a efetivamente me tornar um *b. boy* acompanhando o processo através desta pesquisa.

Diferente do Lótus, a *crew* não tem um coreógrafo ou professor único. Todos estão sempre ensinando uns aos outros. Todavia, Borracha que tem trinta e três anos, é casado e pai de uma filha, auxiliar de pedreiro, exerce uma figura de liderança na equipe, em parte por ser um dos fundadores e também por ser um dos que mais gosta de ensinar aos novatos, ganhando respeito e confiança. Além dele, são destaques também Wolverine, co-fundador da *crew*, com vinte e oito anos, solteiro e que trabalha em uma fábrica de baterias automotivas; Dan, irmão mais novo do Borracha, com vinte e seis anos, solteiro, agente de saúde e graduando em Educação Física; Robynho, vinte e dois anos, solteiro, trabalha em uma estamperia e cursa faculdade de *Design*; *Twins*, vinte e dois anos, solteiro, estoquista e seu irmão gêmeo Brenão, solteiro e temporariamente desempregado. Nenhum deles tem como meio de trabalho a dança, muito menos o *break* ou a própria *Flying Boys* uma vez que não se paga nada para praticar com a *crew*. A sala de treino é fornecida pela prefeitura de Pinhais, município da região metropolitana de Curitiba, e não existem honorários, uma vez que não existe um professor instituído.

Ingressei na *Flying Boys* assim que retomei contato com os integrantes e comecei a treinar efetivamente. Em uma conversa na praia (onde os encontrei por acaso), alguns integrantes comentaram como eu entraria na *Flying Boys*:

Comentaram que quando eu começar a treinar mesmo serei um Flying Boy, e falaram que eu não preciso ser bom. (Diário de campo de 01 de Janeiro de 2010)

Eles disseram ainda que para ser um membro dos Flying Boys, eu não preciso nem mesmo aprender a dançar. O simples fato de estar com eles, aprendendo com eles, já me torna membro do grupo. Disseram ainda que B. Boy não é só uma dança, mas um estilo de vida, e isso deve ser passado na dança. (Diário de campo de 02 de Janeiro de 2010)

Não houve nenhum processo seletivo ou teste. O contato foi se aprofundando e minha presença nos treinos e na roda do Itália marcou minha entrada efetiva no grupo.

Existem várias etapas a serem vivenciadas e que reforçam o sentimento de pertencimento e de identidade, como a primeira entrada na roda, a primeira batalha em nome da crew, e o primeiro campeonato (que até o fim desta pesquisa não foi vivenciado). Estes eventos ajudam a estreitar os laços com a crew enquanto instituição, mas não são obrigatórios para a aceitação do novo integrante.

Tais eventos marcam minhas vias de entrada para o objeto a ser estudado. Grupos de estilos tão distintos entre si e diferentes das minhas vivências anteriores mostravam-se como um objeto ideal para analisar as diferenças corporais e culturais que marcam o hip-hop e suas múltiplas facetas. A observação participante permite, dessa forma, analisar de perto como são produzidos os artistas do palco e os batalhadores da rua, eliminando visões estereotipadas do dançarino asséptico ou do *b. boy* militante. Mais que isso, a análise dupla permitiu observar as profundas diferenças entre as práticas de aprendizado e de modelamento do corpo profundamente marcado pelas interações sociais típicas de cada hábitat de treino, ensaio e apresentações. Como no trabalho de WACQUANT (2002 p. 23):

“[...] nenhuma das declarações aqui relatadas foram expressamente solicitadas: os comportamentos descritos são aqueles do boxeador em seu 'hábitat natural' e não a (re) apresentação teatralizada e altamente codificada que ele faz de si mesmo em público [...]”

Aqui o boxeador dá lugar ao dançarino e ao *b. boy*, mas ainda busca-se mostrar como o hip-hop, “faz sentido quando se toma o cuidado de dele nos aproximarmos o suficiente para apanhá-lo com o *seu corpo*, em situação quase experimental” (WACQUANT (2002 p. 23). Pretendo demonstrar como esse “faz sentido” acontece no mais profundo significado da expressão em ambas as práticas, cada uma com suas peculiaridades e realidades sociais, o que ajuda a causar tamanha distância e diferença entre elas.

BATALHAS E APRESENTAÇÕES: FORMAS E INFLUÊNCIAS

Antes mesmo de me aprofundar nas aulas, treinos e ensaios já era possível perceber diferenças pontuais entre os estilos, a começar pelas formas organizativas básicas. Em primeiro lugar, utilizando os termos dos próprios agentes, *b. boys* treinam, dançarinos de *hip-hop dance* ensaiam. Parece uma simples diferença nas palavras, uma

questão semântica, mas há profundas diferenças entre as duas formas de administração dos momentos de prática. Não apenas os reflexos que cada exercício tem no corpo, mas na origem que cada termo tem para os diferentes grupos. Ensaios são típicos das academias de dança e em grupos de apresentações artísticas. Treinos são mais voltados a equipes esportivas e ginastas. As formas de batalhas e apresentações que também se diferenciam nos grupos, influenciam o uso destes termos e são influenciadas por eles.

O *break* acontece na forma de batalhas. Cada *b. boy* entra geralmente sozinho na roda e deve tentar executar uma performance melhor que a do adversário. A roda, é geralmente um lugar relativamente tranquilo, com *b. boys* treinando suas performances sem muita relação com outras entradas de outros *b. boys*. Isso tende a permanecer assim, até que algum *b. boy* provoque um membro de uma *crew* adversária. A partir daí, a calma da roda é substituída por um jogo tenso que pode assustar um transeunte desavisado, tamanha a empolgação e rivalidade dos envolvidos.

A batalha acontece por turnos. Os *b. boys* das duas *crews* batalhando entram de forma alternada na roda e pode executar uma entrada completa. Também existe a possibilidade de uma coreografia introdutória, na qual vários membros de uma *crew* executam passos sincronizados, servindo de apresentação para um dos membros executar sua performance. Assim que este *b. boy* termina sua entrada (geralmente sob aplausos de sua *crew* e reclamações da *crew* adversária), o dançarino de outra equipe assume o meio da roda e tenta superar o concorrente. As entradas são livres, cada *b. boy* pode executar seus melhores movimentos acrobáticos, tentar encaixar o máximo de passos na música, seguir um estilo mais simples de movimentação ou colocar o máximo de expressividade nos passos, as únicas exigências são a atitude, a presença de roda e que se dance *b. boying*.

A disputa procede assim, até que termina como começa, por algum evento relativamente sem importância como o término da música, o dono do rádio que precisa ir embora, ou o cansaço dos combatentes. Em algumas batalhas a rivalidade das *crews* é tão grande que parece que a qualquer momento todo o princípio das batalhas de *break* vai ser invertido, e a dança vai dar lugar a violência corporal. Todavia, durante todo o tempo da pesquisa, não foi presenciada uma única briga em nenhuma das batalhas observadas e praticadas. Ao final a própria roda decide o vencedor tacitamente, sem muito alarde, a *crew* vencedora sabe que ganhou, a perdedora também (embora poucas

vezes esteja apta a admitir a derrota). Pelo menos é assim que acontece em rodas informais com a do Itália.

Em rodas de campeonatos a situação é um pouco diferente. Existem regras a serem seguidas e regulamentos conferindo pontos para movimentos diferentes. Geralmente nestes eventos, as batalhas acontecem por tempo – seis a dez minutos de batalha, com entradas alternadas entre as equipes até que o tempo se esgote – ou por entradas - três a cinco entradas para cada *crew*. Existem ainda jurados que avaliam o desempenho de cada *b. boy*. Estão em números que variam entre três e cinco jurados (para diminuir a possibilidade de empate), que ao final da batalha decidem o vencedor. Geralmente não existe muita burocracia neste tipo de decisão. O jurado aponta a equipe que julga vencedora com o braço, cruzando-se em frente ao peito caso decida pelo empate. Os votos são somados, e a equipe que agradou um número maior de jurados é a vencedora. Alguns campeonatos hoje optam por pontos contabilizados e anotados em planilhas conferindo médias precisas para cada entrada, mas o método do braço estendido ainda é o mais utilizado.

O hip-hop dance possui uma forma bastante diferente de performance pública. Embora existam campeonatos de batalhas de *hip-hop dance* com um funcionamento bastante semelhante ao das batalhas de *b. boys*, o grupo pesquisado aqui dedica-se quase exclusivamente as apresentações em palcos. Estas apresentações podem ter caráter competitivo ou não. Os campeonatos da modalidade funcionam com apresentações de coreografias completas que duram de cinco a oito minutos em média. O tempo mínimo e máximo é definido pela organização de cada campeonato assim como outras regras de avaliação da performance. Podem ser utilizados quaisquer dos sub-estilos que compõem o *hip-hop dance*¹⁸ e a diversidade de estilos em uma mesma coreografia é estimulada.

Cada grupo sobe ao palco para realizar sua performance e lá permanece sem influência de outros grupos até o término da apresentação. Aqui percebe-se algumas diferenças com as batalhas de *break*: o palco. Embora venham acontecendo com cada vez mais frequência os campeonatos de *b. boying* realizados em palcos, não agradam a alguns *b. boys*. As apresentações nos palcos são mais regradas, mais divididas. Existe

¹⁸ O Hip-hop dance é composto por uma série de sub-estilos como o Popping, Locking, House, Wacking. Muitos destes estilos são oriundos de festas dos guetos estadunidenses. Falarei mais sobre a composição do Hip-hop dance mais adiante.

uma preparação maior para cada grupo realizar sua performance no palco. No Festival Internacional de dança hip-hop de 2010 pude perceber melhor os diferentes momentos de entrada no palco:

Está quase na hora de entrar no palco, o nervosismo começa a dar lugar a ansiedade de voltar pra lá, pra debaixo das luzes, para o linóleo. Começo a me aquecer com saltos. O grupo que se apresenta antes de nós entra no palco. Lala organiza uma roda e diz que temos que dar o melhor de nós, agradece a todos e fala algumas palavras de apoio e força. São muito comuns essas reuniões antes da apresentação. No backstage¹⁹ sempre acontece uma oração ou um agrupamento para “transmitir energia”. Organizadores com rádios e *headsets* pedem para que nós não passemos do limite das coxias. Começamos a desejar “merda²⁰” uns para os outros antes de entrarmos no palco.

O grupo que nos antecede sai do palco agora, o locutor nos chama, estamos a postos, esperando o final da chamada. Entramos mas..... a música está errada, volta tudo do começo. Vejo a cara de desespero do Alison²¹ e tento acalmá-lo, digo que é normal e que o pessoal tira de letra.

Agora sim, a música está certa. Fico na dúvida se devemos entrar pela cortina ou pela primeira coxia²². Discuto isso com o Alison, e ele diz pra esperarmos o Léo sair, mas sei que não vai dar tempo e defino a primeira coxia mesmo. A segunda música entra, quase lá. Não sei o que sinto, nervosismo, ansiedade e empolgação tomam conta de mim em doses relativamente iguais. É agora.

Faço a entrada com um slide²³, os giros de Joelho e o embolado para parar de pé com Alison e Léo. Começamos a dançar e só consigo escutar uma cacofonia de gritos e da música, tudo misturado. A visão fica relativamente embaçada pelos refletores e a luz forte do palco, mas consigo ter uma visão da plateia. (Diário de Campo de 07 de Maio de 2010)

Embora alguns elementos organizativos dos palcos sejam bastante semelhantes nos grandes campeonatos de *b. boying*, a lógica das apresentações é bem distinta. Jamais um grupo enfrentará outro diretamente. Cada um tem seu momento único de apresentação para a plateia e para os jurados, que também variam entre três e cinco

¹⁹ Backstage: os bastidores do palco.

²⁰ Merda, merda: Termo utilizado em apresentações de palco, é como um desejo de boa sorte tradicional do teatro – “Merda, merda, quebre a perna”.

²¹ Alison, 22, solteiro, pai de 2 filhos, vendedor.

²² Coxias são espécies de divisórias que ficam nas laterais do palco, ocultando os artistas da cena.

²³ Slide: categoria nativa - Um escorregão que pode assumir formas diferentes.

peças, como no *b. boying*. Aqui porém, cada jurado analisa inúmeros aspectos das apresentações, anotando em uma planilha as performances como um todo. Estes dados são então computados gerando uma média que é a nota final do grupo (este tipo de avaliação é “exportado” para alguns campeonatos de *b. Boying*, mas também foi “importado” das competições de ginástica e de danças clássicas). A nota pode ser publicamente revelada após a apresentação do grupo, ou ficar em poder dos jurados até a classificação final. Embora haja muita rivalidade entre as equipes de hip-hop dance, os grupos praticamente não tem contato entre si durante a competição, muito menos durante a apresentação, de modo que esta rivalidade geralmente fica implícita e civilizadamente silenciosa.

REINÍCIO: AS DIFICULDADES DE NOVOS PADRÕES MOTORES

Wacqüant acredita na “necessidade de uma sociologia não somente do corpo, no sentido de objeto [...] mas também a partir do próprio corpo como instrumento de investigação e vetor de conhecimento” (WACQÜANT, 2002 p.12). Aqui, as práticas corporais vivenciadas servem de acesso à diferentes mundos que identificam-se com uma mesma manifestação cultural. Por mais que a dança tenha como objeto privilegiado de ação o movimento corporal enquanto linguagem, não limita-se meramente à esquemas motores. A imersão feita em ambos os grupos, tem o intuito de captar no e pelo corpo, todas as dificuldades e recompensas vividas cotidianamente pelos artistas (e guerreiros) do movimento corporal.

“Para tanto, nada como a imersão iniciática e mesmo a conversão moral e sensual ao cosmo considerado como técnica de observação e de análise que, com a condição de que ela seja teoricamente instrumentada, deve permitir ao sociólogo apropriar-se na e pela prática dos esquemas cognitivos, éticos, estéticos e conativos que põe em operação cotidiana aqueles que o habitam” (WACQÜANT, 2002 p. 11)

Assim como aconteceu com o autor, essa imersão iniciática apresentou algumas dificuldades também neste trabalho. A primeira delas foi como dar conta de dois universos tão distintos, corporalmente falando. Seria possível variar em questão de dias (algumas vezes de minutos) todo um léxico corporal em grande parte dicotômico - houveram situações em que eu dancei *hip-hop dance* e *break* em uma mesma entrada na roda. Além disso, como fazer toda a leitura propriamente sociológica nesta variação constante

de movimentos corporais e culturais? Como não se perder em meio as constantes trocas de “personalidade” na dança? Esse desafio foi auxiliado pelo próprio trabalho de Wacqüant, que forneceu alguns caminhos e soluções. Além disso, uma dificuldade compartilhada com o próprio autor foi a do próprio aprendizado. Ele comenta, como precisou de alguns meses para forjar um corpo compatível com a atividade pugilística (p. 14). No caso desta pesquisa o desafio foi potencializado. Por mais que houvesse uma experiência anterior com a dança e mais especificamente com o *hip-hop dance*, os estilos dos grupos nos quais me inseri eram completamente distintos entre si e muito diferentes de tudo o que já dançara. Confesso que a lógica do *break* foi consideravelmente mais complicada que a do novo estilo de *hip-hop dance*, porém ambas precisaram ser internalizadas através de um processo relativamente lento e complicado.

Trata-se então não apenas de aprender novas técnicas e passos, mas de múltiplas transformações completas. É necessário entender por que determinada forma de comportamento e de movimento faz sentido para os grupos pesquisados. É preciso conhecer a prática, mas mais do que isso, é preciso entender a prática na e pela prática. Assume-se assim a *hexis*²⁴ preconizada por cada grupo, as condições que fazem com que determinado padrão de movimento seja produzido e reproduzido pelos agentes, e que estão na raiz da diferenciação de cada estilo aqui estudado. Aristóteles em seus estudos sobre ética já mencionava o poder da prática nos conhecimentos adquiridos:

Um homem portanto só será gramático quando fizer algo pertinente à gramática e conforme fazem os gramáticos, e isso com os conhecimentos gramaticais que ele próprio possui. [...] É necessário também que o agente se encontre em certas condições ao praticá-los: em primeiro lugar, deve ter conhecimento do que faz; em segundo lugar, deve escolher os atos, e escolhê-los em função dos próprios atos; e em terceiro lugar, sua ação deve proceder de uma disposição moral firme e imutável (ARISTÓTELES, 2001 p. 155)

Segundo o pensador grego, o homem só pode se pensar como gramático ao se pensar como os gramáticos querem que você se pense. Assim, eu só poderia efetivamente pensar como um b. boy assumindo o pensamento dos próprios b. boys, enfrentando aquele desconforto inicial ao observá-los na roda do Itália pela primeira vez. Da mesma forma, para pensar como os dançarinos de hip-hop dance modernos, foi necessário pensar como eles, aprendendo toda uma nova forma de dançar o antigo *street*

²⁴ Veremos aqui, como este conceito é utilizado por diferentes autores, sempre com enfoque nas disposições práticas que geram comportamentos.

dance, agora com uma série de sub estilos agregados.

Porém, é possível que o indivíduo pratique uma atividade, em conformidade com suas regras, simplesmente sob a orientação de alguém com aquele conhecimento, não possuindo portanto, uma disposição interna adequada aquela prática. Bernard Besnier (2001), em um estudo sobre a práxis de Aristóteles, explica as colocações do mesmo da seguinte maneira:

“para as artes como para as virtudes, executar (para adquirir a *hexis*) atos portadores da qualidade que terão os atos que procederão desta *hexis* não pressupõe, na formulação mesma, que esta disposição já tenha sido adquirida” (ARISTÓTELES, 2001 p. 45)

Assim, segundo Besnier, Aristóteles permite distinguir entre indivíduos que simplesmente adquirem uma arte ou virtude, daquele que efetivamente possui sua *hexis*: ambos são capazes de executar determinada ação, mas somente o que possui a regra como disposição interna o faz com qualidade de arte ou virtude. Assim, as disposições adquiridas devem ser internalizadas afim de guiar as ações do indivíduo, disposições estas que são internalizadas através da prática. “(...) e sem essa prática ninguém teria sequer a possibilidade de tornar-se bom.” (ARISTÓTELES, 2001 p. 46).

O poder da prática, aparece já nos estágios iniciais da pesquisa. Nas primeiras aulas com a Lótus, já sinto alguns contrastes com meu velho estilo de dança, e com o próprio break, que estava aprendendo sincronicamente:

Cheguei atrasado, a aula já tinha começado e já estava na parte da coreografia.²⁵ Rapidamente fui para minha posição e comecei a aprender a sequência. É interessante que a todo o momento, Pam nos incita a dançar e não simplesmente executar os passos em sequência. Devemos, sentir o “feeling” da música. Ela comenta uma conversa que teve com Lu, sobre o que seria mais difícil ensinar: técnica, ou feeling, chegando a conclusão de que o feeling é mais difícil. Essa é uma discussão que acontece também com a Flying Boys. Borracha já comentou comigo que prefere ensinar o feeling a um iniciante antes de fornecer-lhe as técnicas básicas. Sempre que pode, ele dá uma atenção a isso no meu aprendizado, mostrando-me

²⁵ As aulas geralmente são divididas em: aquecimento, exercícios de força, sequências coreográficas e alongamento final. Essa divisão racionalizada do tempo é controlada pelo coreógrafo/professor, que é também, quem gerencia o tempo e os movimentos de cada uma delas. Em todos os grupos de Hip-hop dance (inclusive no que fui coreógrafo e professor) a divisão é praticamente a mesma, com exercícios muito parecidos. As diferenças se concentram nos estilos de passos das coreografias.

como “sentir a música” apenas com o balanço do corpo, sem nenhuma técnica ou passo.

Na academia, ainda na primeira aula sinto que a sequência de passos pré coreografados pela professora dificulta esse feeling uma vez que inicialmente estou muito preocupado em executar os passos para voltar minha atenção a outros elementos. Além disso, esse feeling que é próprio de cada dançarino, tende a ser perdido quando acontece a “limpeza”²⁶ da coreografia, quando a visão do coreógrafo é homogenizada e colocada para o dançarino em busca de uma maior sincronia no palco.

Essa é uma questão que parece ter sido racionalizada com a evolução histórica do próprio *hip-hop dance*. Nos meus primeiros anos como dançarino, não lembro de discussões sobre o aprendizado e a aplicação do *feeling*. Era algo que o dançarino desenvolvia naturalmente, com o tempo, e não um conhecimento a ser transmitido. Em várias aulas e cursos que vivenciei durante a pesquisa, o tema do *feeling* era constantemente abordado. Cada música exige um sentimento diferente, que é passado prontamente por um professor ou coreógrafo. Parece uma dominação baseada na hierarquia: determinada música necessita de um tipo de *feeling* e o dançarino em si não tem outra opção a não ser aceitar aquele *feeling* que o professor ensina. Durante o Festival Internacional de Dança hip-hop, participei de alguns cursos, dentre eles o de house, que podemos definir como um estilo que compõe o hip-hop dance:

Volto para o curso de house um estilo de dança que, segundo o Borracha, descende do top-rock, e foi adaptado para encaixar no estilo de música homônimo. Interessante ainda, é que o professor não deu uma aula de coreografia mas de fundamentos (foundations), sempre dizendo que house, é o feeling, mais do que a técnica. Ele diz ainda que você pode fazer passos de qualquer dança dentro do feeling do house, e mostra passos de top rock, de bolero e de salsa.

Todavia, este *feeling*, esse sentimento não deixa de ser ensinado. Segundo os professores, ou especialistas no campo de produção como define Bourdieu (2007), a música house praticamente exige que se dance de certa maneira. O que existe na verdade, é uma convenção simbólica, tomada como natural mas definidas por estes professores “em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das

²⁶ “Limpar” uma coreografia, é torná-la mais homogênea, mais sincronizada.

relações de produção intelectual ou artística (BOURDIEU, 2007 p. 99). O dançarino que não dança com determinado *feeling* ensinado está errado e é reprovado por outros dançarinos. O *break* também conta com o mesmo tipo de “institucionalização do sentimento”, que no entanto opera de forma diferente. No *hip-hop dance*, cada sub estilo²⁷ contém um *feeling* distinto, geralmente baseado na música na qual ele é dançado, já o *b. boying* os dançarinos são incentivados a dançar de formas diferentes e originais, adaptando justamente o seu *feeling* à dança. No final do aprendizado, o dançarino de *hip-hop dance* toma aquele sentimento transmitido através de um cânone de conhecimento, como algo natural, uma lei, uma forma única de dança.

As estimulações simbólicas, quer dizer, convencionais e condicionais, que apenas agem na condição de se lhes depararem agentes condicionados para as perceberem, tendem a impor-se de maneira incondicional e necessária, quando a inculcação do arbitrário abole o arbitrário da inculcação e das significações inculcadas. (BOURDIEU, 2002 p. 164)

Pergunto-me se a dualidade entre *feeling* e técnica é válida uma vez que, tratado desta forma, o *feeling* acaba fazendo parte do repertório de técnicas a serem apreendidas. No *hip-hop dance*, deve-se dançar de determinada forma de acordo com os cânones instituídos em cursos, festivais e aulas. No *break* a institucionalização do sentimento acontece de forma diferente, mas não deixa de acontecer. Por mais que nesta modalidade o dançarino seja estimulado a ser o mais original possível, estabelecendo seu próprio estilo, existem algumas regras que o diferenciam de outras modalidades, dentre elas, o *feeling*, tacitamente definido e reproduzido na roda.

As produções e reproduções do sentimento acontecem de formas distintas, no *hip-hop dance*, as sanções a um dançarino com um sentimento demasiadamente diferente daquele instituído, é geralmente corrigido pelos coreógrafos e colegas. O *break* parece ser mais tolerante com indivíduos “desviantes” em suas peculiaridades ao colocar sentimento na leitura musical, mesmo assim, existem alguns cânones, definidos por figuras históricas ou grandes campeões dos quais é difícil desviar-se.

“O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato

²⁷ O Hip-hop dance é composto por uma série de outros estilos de dança, conhecidos como “danças sociais”. Cada uma destas danças é executada em músicas de diferentes tipos, como o house que é executado no estilo musical homônimo, o Dance Hall executado na música Ragga ou o Locking praticado em cima do Funk.

executado diante dele ou com ele pelos outros.

É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. No ato imitador que se segue, verifica-se o elemento psicológico e o elemento biológico. Mas o todo, o conjunto é condicionado pelos três elementos indissolivelmente misturados” (MAUSS, 2003 p. 405)

Ao falar da *hexis* corporal Aristóteles ainda coloca o conceito com um significado de aprendizado, quando fala sobre as diferenças entre a aquisição de uma *hexis* e da educação por mera repetição mecânica. A aquisição da *hexis* se diferencia do aprendizado da arte, no qual se apreende determinado padrão de ações, simplesmente observando e repetindo modelos, transformando-a em uma arte raciocinada.

No caso das ações virtuosas, estas necessitam estar orientadas de modo que os atos sejam elegidos por sua conformidade à razão, e não simplesmente por medo de censura ou busca pelas reações de aprovação. Por isso a criança ainda não adquiriu uma *hexis*, pois não está preparada para colocar suas ações como resultado de uma deliberação, ou ainda não consegue determinar essa ação baseada em sua causa.

[...] Pode-se pensar que essa orientação da educação é específica à formação da *hexis* de caráter e a distingue do aprendizado da arte, onde a capacidade de se conformar ao *orthos logos*²⁸ resulta mais diretamente do ensinamento de um saber (ou digamos: da transformação de uma empiria, adquirida pela imitação de modelos, em uma arte “raciocinada”); e que, nessas condições, é essencial à passagem da “moralidade da vergonha e do elogio”, que é aquela da criança para atividade virtuosa do adulto, que os atos sejam escolhidos “por si mesmos”, quer dizer, em definitivo, com vista a fixar (e, em seguida, preservar) a *hexis* mediana em relação a diferentes variedades do desejo. (BESNIER, 1996 p. 160)

A *hexis* de Aristóteles é então uma formação profundamente arraigada ao ser, sendo inculcada desde a infância, culminando em um saber prático, porém com um lastro profundo, adaptado as condições em que o indivíduo se encontra. É essa categoria do conhecimento que permite que não se execute uma ação repetidamente, sem possibilidade de mudança, pelo contrário, é ela que possibilita ao indivíduo uma eterna auto-formação.

O termo *hexis* passa por uma transformação quando é traduzido como *habitus* por Tomás de Aquino, que acrescenta o importante sentido de crescer através da prática “ou

²⁸ *orthos logos*; L. *recta ratio*: A lei ou ordem mostrada na constituição do mundo, para a qual, de acordo com a lei dos estoicos, as leis humanas e a ação humana devem se conformar; a Lei da Natureza. “The law or order exhibited in the constitution of the world, to which, according to the Stoics human law and human action should conform; the Law of Nature” (Tradução do autor) – <http://www.ditext.com/runes/r.html>. Acessado em 29 de Junho de 2011

disposição durável suspensa a meio caminho entre potência e ação propositada.” (WACQUANT, 2004 p. 1). Este acréscimo colocado pelo padre italiano, ajuda-nos a compreender que o processo de formação pode continuar em diferentes fases da vida, não necessariamente na infância, embora este ainda seja um período privilegiado de absorção e inculcação de conhecimento. Estas observações serão de grande importância para o desenvolvimento do conceito de *habitus* que veremos, é um elemento fundamental da noção contemporânea de *hexis*. Uma das primeiras utilizações do conceito moderno de *habitus* aparece em Marcel Mauss (2003) quando ele o utiliza em seu estudo sobre a noção de técnica corporal que, segundo o autor, são as formas de o homem servir-se de seu corpo, de sociedade a sociedade. Mauss todavia, não separa *habitus* e *hexis* em duas categorias distintas:

Assim, durante muitos anos tive a noção da natureza social do *habitus*. Observem que digo em bom latim, compreendido na França, “*habitus*”. A palavra exprime infinitamente melhor que “*habito*”, a “*exis*” [*hexis*], o “*adquirido*” e a “*faculdade*” de Aristóteles (que era um psicólogo) (MAUSS, 2003 p. 405)

Diferente de *habito*, o *habitus* é um conhecimento mais profundamente impresso, intrinsecamente ligado a educação, incorporando no indivíduo características de cada sociedade. Isso torna possível, por exemplo, poder descobrir a nacionalidade de um soldado pelo seu jeito de marchar, como foi descrito na anedota sobre o regimento de Worcester (MAUSS, 2003 p. 403), tamanha é a importância e influência da sociedade no aprendizado das técnicas corporais.

Em uma de minhas vivências como *b. boy*, Borracha sugere uma adaptação nos movimentos, afim de deixar meu *foot work*, uma parte da dança relativamente difícil de ser executada, mais “natural”. Ele me dizia que um bom *b. boy* não cansa rápido, pois o *foot work* bem executado não cansa. Ele ensinou a posição das mãos, a flexão do tronco, os passos para tornar a dança o menos cansativa possível com o intuito de durar mais na roda. Vemos o princípio do rendimento efetivado na prática e para a prática.

Podemos observar neste mesmo exemplo, outra forma de classificação das técnicas corporais, a da transmissão da forma das técnicas. Essa transmissão é ligada as regras e tradições que se impõe na forma de técnica corporal. As movimentações em grupos distintos de *break* ou de *hip-hop dance*, embora possuam origens semelhantes,

são absolutamente distintas. Percebe-se claramente como o formato de batalhas e a própria história social dos agentes se impõe na movimentação do *break*, pesada, forte; enquanto a lógica dos palcos e técnicas mais “civilizadas” como as do balé tornam a movimentação do *hip-hop dance* mais sensual e leve.

Assim como Mauss comenta sobre a dança em pares, “enlaçada”, que são motivo de horror no mundo inteiro, o *break* é vítima de escárnio nas academias de dança, assim como o hip-hop o é nas rodas de break ou seja, grupo considera o seu estilo o mais natural, o mais “correto” de ser dançado mostrando que “coisas completamente naturais para nós são históricas” (MAUSS, 2003 p. 417). Uns não entendem como outros podem dançar desta ou daquela maneira. Como vivencio ambas as técnicas, tem sido extremamente difícil para mim, mudar meu repertório motor. Dançarino de academia por formação, adaptar minha *hexis* às regras do break é uma tarefa mais complicada do que imaginei, mostrando que “[...]uma habilidade manual só se aprende lentamente. Toda técnica propriamente dita tem sua técnica” (p. 403).

Na verdade, existe a necessidade do estabelecimento de algumas características da dança. Em parte é isso que define um estilo como tal. O estabelecimento destas regras, é feito de maneira informal, prática e é ele que estabelece a razão para a reprodução desta prática por algo mais poderoso que a mera imitação de modelos. O interessante a notar na discussão sobre o *feeling*, é uma certa naturalização de arbitrariedades socialmente constituídas. Ao dançar *house*, o agente é levado a dançar de um jeito específico que ele já considera como o único possível naquela música. Outras possibilidades não são sequer cogitadas, e caso consigam chegar a um nível de operação externo, são prontamente criticadas. Algo semelhante acontece com o *b. boying*, por mais “livre” que a dança aspire a ser, ainda existirá um conjunto de regras e de características próprias que a definem como *b. boying* e não como jazz por exemplo. Deve haver uma certa tradição na execução do ato, transmitida através da educação, do ensino. Segundo ainda Mauss:

Chamo técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que isso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (MAUSS, 2003 p. 407)

É justamente essa tradição inculcada desde o início do aprendizado o definidor principal das características de um estilo. Deve-se lembrar que aqui, o ato eficaz também

é socialmente constituído. A expressividade e o *feeling* por exemplo, não precisam ter sua eficácia garantida em níveis fisiológicos. Precisam justamente ser eficazes em transmitir um determinado sentimento conferindo expressão a dança, que é diferente no *break*, no balé, no *hip-hop dance*. No *break*, ela necessita transmitir agressividade, afinal o dançarino está geralmente batalhando contra outro *b. boy*, ou representando toda sua *crew* na roda, existe ainda um componente de classe social que influencia diretamente esse sentimento, como veremos. Nos palcos esta expressividade será trabalhada afim de transmitir, em alguns casos, o tema da coreografia apresentada (que pode variar de sentimentos abstratos como alegria, até algo mais literal como uma sensualidade inerente a alguns estilos que compõe o *hip-hop dance*), é uma expressividade multifacetada.

Mas nem só de *feeling* vive a dança. Outros elementos constitutivos de cada estilo precisavam ser aprendidos, absorvidos, internalizados. Enquanto no *hip-hop dance* eu batalhava neste processo com os diferentes *feelings* dos sub estilos que o compõe, no *break* havia um outro obstáculo a ser vencido: o peso, uma das características mais marcantes do estilo. O *hip-hop dance* é caracterizado por uma cadência mais “graciosa”, mais leve, com movimentos mais “fluidos”, que enfatizam o toque no chão com a parte frontal do pé sem muito impacto – provavelmente pelo legado adquirido das danças clássicas na academia – o tronco pode mover-se independentemente das pernas, assumindo posturas únicas, e os próprio braços tendem a assumir formas que denotam leveza, transmitida até mesmo no movimento das mão e dos dedos. O *b. boying* é seu oposto. Principalmente no *top rock*, os passos são mais saltados, com cortes bruscos de direção, a parte superior do corpo tende a acompanhar a cadência dos pés reforçando a sensação de peso literalmente, os movimentos são carregados, o corpo fica mais atarracado e a cada passo todo ele assume um “balanço” e um ângulo de ataque único contra o solo. O passo mais básico de *top rock* é executado da seguinte maneira: parte-se da base com os dois pés paralelos e corpo reto; seguida o pé direito cruza em frente ao pé esquerdo e todo o peso do corpo é transferido a ele, o peso volta para o pé esquerdo; o pé direito volta a sua posição original ao lado do pé esquerdo; e sequência se repete, desta vez com o pé esquerdo passando à frente do direito.²⁹ Comentadas por Schloss (2009), as transferências de peso são amplamente exigidas pelos *b. boys*, fazem parte da estética peculiar da dança. Em um dos primeiros encontros com a *Flying Boys*, surge um

²⁹ Esta descrição foi desenvolvida com base nas vivências etnográficas e na descrição colocada por SCHLOSS, 2009 p. 32

treino improvisado em lugar e horário nada convencionais (uma espécie de *deck* de madeira junto ao mar em Balneário Camboriú, cerca de uma hora da manhã).

Ao chegar no deck começamos a conversar sobre diversos assuntos, entre eles o próprio cenário do break em Santa Catarina. Interessante notar como o treino de b. boy pode acontecer nos lugares mais inusitados. Como quando eu fiz um top rock do forma espontânea e Wolverine exclamou: “Pera, pera, pera, faz de novo esse top rock aí.”

Fiz o passo e as correções começaram, vários dos b. boys presentes davam palpites e concordavam entre si sobre algumas deficiências de meu estilo, como a “falta de peso”. Fui adaptando os passos e eles disseram que melhorei da “água pro vinho”. Continuei treinando mais top rock e outras ideias de dinâmica surgiram. Disseram que b. boy é “malandragem”, que por mais que a essência do b. boy esteja implícita em sua dança, ele deve carregar sempre uma postura na roda. Essa postura indica como disse Wolverine que eu sou “um b. boy dançando b. boyng, e não um dançarino de Street fazendo uns top rock”. Essa essência é o peso do corpo, completamente contrário ao que estou acostumado no hip-hop dance. Aprendi durante anos a separar o corpo na altura da cintura, essas duas partes são independentes, uma lógica completamente diferente do b. boyng que leva o corpo inteiro nos passos, junto, como um bloco, dando essa sensação de peso. (Diário de Campo de 03 de Janeiro de 2010)

O aprendizado continuou, e o peso continuava um problema. Pedi opinião à um *b. boy* pioneiro em Curitiba conhecido como Paulistão da também pioneira *Foot Work Crew*, cerca de um mês depois do relato anterior, já na roda do Itália;

Arrisco uma entrada no meio da roda. Paulistão me diz que tenho que colocar o swing nos joelhos, curtir mais a música e me mostra o movimento, muito parecido com o que a Flying Boys me diz sobre o peso do corpo. Arrisco mais alguns passos e vejo que meu top rock começa a ficar mais natural. Paulistão diz ainda que preciso olhar pra frente, o que corrigirá minha postura e deixará a dança mais bonita: “tem que dançar bonito” diz ele. Ele comenta ainda que alguns b. boys ficam sugando estilo dos outros, não incorporam seu próprio estilo na dança, mas reforça que isso deve acontecer depois que o b. boy já domina os passos básicos. (Diário de Campo de 22 de Fevereiro de 2010).

Demorei bastante tempo para incorporar o peso. Interessante como este e outros

elementos foram sendo incorporados através de um processo consciente, mas de maneira praticamente imperceptível. Não consigo lembrar o momento ou como exatamente consegui incorporar este elemento ao corpo. Sei apenas que um dia dancei meu *top rock* e ele parecia mais “natural” pra mim, eu conseguia concatenar os passos de forma parecida com a de outros *b. boys* e isso foi reforçado pelos *feedbacks*³⁰ elogiando a melhora do *top rock*. É um processo lento e que requer apoio e modelagem de outros membros do grupo o tempo todo. Melhora-se aos poucos, depois de incontáveis erros e acertos, uma hora, tudo parece natural, e finalmente o dançarino pode começar a ensinar novos *b. boys*. Outros dançarinos de hip-hop dance além de mim, também parecem sofrer o mesmo tipo de dificuldade. Mauss, ainda em suas considerações sobre o *habitus* ressalta a predominância da educação na transmissão das técnicas de uso do corpo. Aqui, a teoria se aproxima muito das afirmações de Aristóteles, no sentido de que a *hexis* diferencia-se por não ser adquirida através de um simples processo de imitação. Durante o Festival de Dança de Joinville, fiquei junto com a Lótus nos alojamentos cedidos pela organização do evento. Um colégio da rede pública, no qual nos instalamos com colchões e outros itens próprios. Na primeira noite, Leo³¹, um integrante do grupo, junto comigo na categoria avançado, me perguntava sobre o *top rock*:

Leo me pergunta novamente sobre o *top rock*. Diz que tem interesse em aprender *b. boy*, e que um dia vai comigo no treino da Flying Boys e nas rodas do Itália. Explico novamente a ele as cadências do *top rock*, o balanço e o peso que tive tanta dificuldade em aprender. Coloquei algumas músicas no celular e comecei a explicar a cadência da música (bastante diferente das músicas com as quais os dançarinos de hip-hop dance estão acostumados), e como o balanço do *b. boying* era encaixado nela, de maneira distinta. Depois de um tempo vários integrantes, do avançado e sênior, estão na mesma sala aprendendo diferentes conceitos de *b. boying*.

De repente, quando estou ensinando *foot work* para um outro colega, Leo exalta-se com uma expressão de espanto:

- Aaaaah. Cara, acho que entendi esse esquema do balanço, dá uma olhada (e executa o passo básico do *top rock*).

Comento como o balanço realmente melhorou. Ele havia realmente entendido a cadência de movimento e como fazer a troca de peso do corpo. Ainda não estava

³⁰ Feedbacks: Retroalimentações no aprendizado. Retorno da qualidade da execução de um movimento que pode ser baseado nas críticas dos pares ou do professor.

³¹ Leo, 20 anos, solteiro, filho de pequeno empresário, estudante de mecânica e empregado da empresa do próprio pai.

perfeito, mas a mudança era considerável. Mais interessante é notar, como do entendimento da cadência do top rock, ele conseguiu também executar o foot work com muito mais naturalidade, e agora começa a ensinar, entusiasmadamente o que aprendeu a outros integrantes que estão presentes, corrigindo suas posturas e relatando suas próprias dificuldades, quase como que criando um sistema próprio de ensino. (Diário de campo de 30 de Julho de 2010)

Mais interessante, é que no momento da descoberta, ele estava dançando sozinho, e não executando os passos junto comigo e outros. Foi através principalmente da sua própria experimentação na música que ele efetivamente entendeu como executar o passo de forma apropriada. Deve-se lembrar que o agente já executava o *break* há muito tempo. Em uma de minhas primeiras aulas com o Lótus, observei-o executando alguns passos de *foot work* de forma pouco convencional para os padrões do *b. boying*. Uma primeira tentativa de correção foi infrutífera: “Ah, é que eu faço foot work assim mesmo”. (Diário de campo de 19 de Abril de 2010). Depois que os laços identitários estreitaram-se as abordagens surgiram espontaneamente. O próprio Léo agora vinha pedir dicas de *b. boying*. Durante todo este tempo, o agente executou passos sem necessariamente entender a lógica de execução. Apenas meses depois de muitas conversas e engajamento o entendimento se tornou possível reforçando a ideia de que a *hexis* não pode ser adquirida através da simples repetição.

Outro fato importante a ser considerado na observação, é a resignificação feita pelo agente ao aprender a técnica. Ao ensinar para os outros integrantes do grupo, suas falas não são necessariamente iguais às minhas. Os problemas são abordados de uma perspectiva diferente, baseada nas próprias dificuldades. Além disso, o *top rock* dele, assim como o meu, é permeado pelas experiências anteriormente vivenciadas, contendo muito mais características do próprio *hip-hop dance*. Aqui nos aproximamos de algumas características contemporâneas dos conceitos de *habitus* e *hexis*, como eles são utilizados principalmente por Pierre Bourdieu, que parece unir alguns dos conceitos anteriores, aproximando-se de Norbert Elias, quando define *habitus*, e de Mauss quando esclarece a *hexis* corporal. O autor constrói a ideia de *habitus* como um elemento mediador entre indivíduo e sociedade a fim de superar a oposição entre objetivismo e subjetivismo. É uma natureza socialmente constituída, uma disposição para a prática, que foi construída da incorporação de uma necessidade objetiva. Ou seja, o *habitus* não é

simplesmente adquirido pelo agente, mas é resignificado nele, através das experiências de vida únicas, e é então “devolvido” à sociedade que o gerou como categorias de percepção e apreciação, ou como princípios de classificação e simultaneamente como princípios organizadores da ação” (BOURDIEU, 2004 p. 26). É o que é colocado pelo autor como a “exteriorização da interioridade e a interiorização da exterioridade” (WACQUANT, 2004, p. 2).

A recíproca também é verdadeira. *b. boys* tem uma dificuldade extrema em dançar o *hip-hop dance*. Novamente em Camboriú, um ano depois de minhas iniciações ao peso do *top rock*, desafiei alguns integrantes da *Flying Boys* para uma batalha de *hip-hop dance*:

Robinho dizia que era covardia, que eu fazia movimentos que eles não estavam acostumados. Foi bastante divertido observá-los tentando dançar *hip-hop dance*. Por mais dinâmicos que sejam no *top rock*, os movimentos do *hip-hop dance* deixam os pés mais próximos ao chão, não tão flutuados, o que faz com que os *b. boys* pareçam mais “duros” por não saberem usar as partes do corpo de forma tão independente e separada. No *top rock*, como muito já me foi dito, o corpo se move como um todo, com o peso sendo colocado nos pés e o corpo acompanhando o movimento. No *hip-hop dance*, as partes do corpo se movem independentemente. Os pés podem ir para um lado e o corpo para outro. Ou ainda, os pés podem ficar parados (algo que raramente acontece no *top rock*) e o corpo se mover, tomando para si toda a expressividade da música. A maioria dos *b. boys* parece simplesmente não possuir essa consciência desenvolvida, e para eles é extremamente difícil se mover dessa forma, inclusive por que lhes falta um “vocabulário” específico que só é adquirido com vivência constante. Dan ainda conseguia se virar um pouco melhor. Robinho e Wilson ficavam na tentativa e Brenão arriscava alguns passos de *house*. (Diário de campo de 11 de Julho de 2010)

Percebe-se como os estilos afetam profundamente a motricidade de cada um dos agentes envolvidos. As características que os definem penetram tão profundamente à consciência que as dificuldades de transição são absolutas. Deparei-me constantemente com esta dificuldade. No início, um desafio gigantesco para a absorção e internalização do peso característico do *top rock*, depois para me livrar dele. Não que quisesse largar o *break*, mas um aprendizado tão profundo e marcante não pode ser facilmente deixado de lado, e eu necessitava disso algumas vezes. Como em um campeonato de *hip-hop dance* em Itajaí, uma pequena cidade de Santa Catarina bastante respeitada no circuito da

dança de rua, no qual me inscrevi. Como meu *b. boying* ainda não estava suficientemente desenvolvido para uma participação solo no campeonato, optei por vivenciar uma batalha no estilo que embora se diferenciado bastante do que eu aprendi anos atrás, ainda era muito mais próximo do que meu corpo estava acostumado.

Finalmente as batalhas. Estou nervoso, nunca participei de nada assim e o medo de “pagar mico” é grande.

Observo pessoas de todo tipo na plateia e nos grupos ao redor do palco. Vemos um indivíduo com uma indumentária curiosa, que os jovens gostam de classificar como “emo”. Cabelo escorrido no rosto, boné colorido, calça amarela com suspensórios e uma camiseta colada.

Daniel comenta que esses caras tão tomando o hip-hop mesmo. Brenão bufa “Tá loco cara, que coisa ridícula, olha a roupa do rapaz”.

Entre os competidores as calças imperam, mas para minha surpresa não são tão largas como de costume em grupos de hip-hop dance. O evento na verdade, é uma competição de hip-hop dance freestyle, no qual o dançarino usa movimentos de hip-hop dance, da maneira que quiser.

Antes da primeira batalha um dos jurados toma o microfone e começa a explicar alguns elementos sobre o processo de julgamento das performances. Ele diz que em primeiro lugar, será julgado se a pessoa tem “o hip-hop no corpo”. Pois para ele, é um campeonato de freestyling, mas de freestyling de hip-hop, e se a pessoa não mostrar que possui essa linguagem no corpo há uma descaracterização da dança. Em segundo lugar será avaliado a leitura musical, ou seja, como o dançarino interpreta a música tocada pelo DJ, outra maneira de dizer “feeling”. E em último lugar, será avaliado o espírito de batalha do dançarino. Ele senta-se e o campeonato começa. Vou dançar na terceira batalha, contra um dançarino de São Paulo, o nervosismo me impede de prestar muita atenção nas batalhas anteriores a minha. Isso é um problema, pois como nunca participei desses campeonatos, queria prestar atenção para ver como os adversários se movem, quais passos estão usando e etc.

Finalmente minha vez de entrar. Cumprimento todos da Flying Boys e vou para o meu lado da arena, pego a garrafinha de água que é dada pelos organizadores do evento e me preparo. Um dos organizadores gira a garrafinha e ela cai apontada pra mim. Já não estou mais tão nervoso, quero entrar de uma vez pra ver como é esse negócio de batalhar em hip-hop freestyling.

Estou vestido com uma bermuda gigantesca azul, uma camiseta também enorme marrom, com um negro de cabelo Black Power estampada, que comprei no Festival Internacional de Dança hip-hop. Estou também com meu boné panela vermelho e branco e um tênis adidas branco.

Entro, a música não ajuda muito. É um RAP “gringo” da moda, bem pouco empolgante, mas pelo menos é rico o suficiente em efeitos para que se possa ler a música e acrescentar passos. O problema é que estou demais com o *b. boying* no corpo. Batalhei com os integrantes da Flying Boys algumas vezes no dia anterior e por mais que eu tenha me concentrado em passos de hip-hop o corpo ainda está com o balanço e com a cadência do top-rock. Simplesmente, por mais que eu tentasse, ali na hora, no “calor da batalha” não conseguia me desvencilhar desse tipo de passo e, principalmente, de lógica de dança. O nervosismo também me impede de pensar direito nos passos e lutar contra esse padrão motor. A batalha acontece mais contra meus próprios padrões do que contra o adversário, mesmo eu estando instigado e provocando-o o tempo todo. A arena fica absolutamente gigante, não consigo imaginar como vou tomar ela toda, parece que sou minúsculo, e que a arena foi aumentada desde o dia anterior quando estávamos batalhando nas rodas informais. Termina minha entrada e vou para meu lado tomar um pouco d'água, estou com a garganta absolutamente seca.

Meu adversário veste uma enorme calça jeans e um moletom igualmente grande. Ele faz alguns passos, mas está sempre parado. Parece fazer uma sequência, parar, e fazer uma próxima sequência. Tanto é assim que ele demora para chegar ao centro da arena. Seus passos são lentos, e embora ele leia a música relativamente bem, parece estar preso ao chão.

Faço minha segunda entrada, o top-rock não quer sair de mim de jeito nenhum. Vou concatenando ele com o máximo de passos de hip-hop dance que consigo e tentando também usar o plano médio e baixo. Infelizmente, quando vou para o plano baixo, só consigo pensar em foot works e volto rapidamente para o plano alto.

Meu adversário faz sua segunda entrada e mantém o mesmo estilo “paradão”. Não muda muita coisa seu padrão de movimentos.

Hora da votação do jurados, nem estou mais tão nervoso assim, foi bastante divertido. “O que vier agora é lucro” na palavras de Twins. 3, 2, 1, um dos jurados vota para meu adversário, e os outros dois para mim. Venci. Nem acredito. (Diário de Campo de 11 de Julho de 2010)

Não apenas os efeitos do meu padrão motor é evidenciado aqui, mas também os reflexos do aprendizado marcando a própria faculdade de apreciação. Quando observo meu adversário dançando, fica evidente que estou avaliando-o também sob efeito de toda a intensidade com a qual me dediquei aos treinos de *b. boying*. Se quando cheguei no Itália pela primeira vez, não entendia a lógica de uma dança tão dinâmica e saltitada, agora, é a falta de movimentação dos pés que me causa estranhamento. E não apenas

por causa do *b. boy* eu estranhava o adversário. Seu estilo era completamente diferente do que eu estava aprendendo também no *hip-hop dance* com o Lótus. Lá, estava aprendendo uma movimentação mais suave e fluida, não tão parada e presa ao solo. Percebe-se aqui o poder da educação nas faculdades motoras e psicológicas do agente. Pode-se perceber também o tamanho do envolvimento necessário, uma entrega total, de “corpo e alma” como diria Wacqüant afim de captar profundamente os sentidos nas ações e noções dos agentes no campo.

O *habitus* é incorporado a tal ponto que influenciam diretamente a motricidade, transformando esquemas de apreciação e produção, em um esquema postural singular, ligado até mesmo à posição social do agente: a *hexis* corporal. O conceito se aproxima muito do utilizado por Mauss uma vez que “as técnicas corporais constituem verdadeiros sistemas, solidários a todo um contexto cultural.” (BOURDIEU, 2006 p. 85).

Em seu estudo sobre o camponês do Béarn ele cita o trabalho sobre as técnicas corporais (p.86), comparando o homem do campo rústico, que não se sente à vontade em um baile de músicas da cidade, como o destacamento de Worcester já citado aqui. A *hexis* corporal é então o *habitus* exteriorizado na forma de um padrão motor, apreendido desde a infância através da prática, e adaptado à ela. Esse padrão motor faz sentido para o agente, pois está ligado á princípios coerentes com a realidade social do educando.

[...] o facto de os esquemas poderem ir da prática à prática sem passarem por um explicação e pela consciência, não significa que a aquisição do *habitus* se reduza a aprendizagem mecânica por tentativas e erros. Ao contrário de uma sucessão incoerente de números, que só pode ser apreendida gradualmente, por tentativas repetidas e segundo progressões previsíveis, uma série adquire-se mais facilmente por que contém uma estrutura que dispensa retenção mecânica da totalidade dos números tomados um a um [...] o material que se propõe a criança cabila é produto da aplicação sistemática de um pequeno número de princípios praticamente coerentes; (BOURDIEU, 2004 p. 158).

Observamos aqui como essa noção de *hexis* no aprendizado, remete às primeiras noções do conceito aristotélico, como o fato de ser um aprendizado sistemático, não uma simples imitação. Porém, na definição bourdiesiana, a *hexis* está ainda mais profundamente instilada no ser como fruto de todo um sistemas de gosto, refletido nas ações mais básicas e fundamentais do cotidiano, o que faz possível perceber o *habitus* ou

a origem de um agente, simplesmente observando suas atitudes. Essa exposição do *habitus* pode gerar um estigma social sobre o agente. Uma vez reconhecido como camponês, o homem do campo tende a incorporar não apenas sua *hexis* própria, mas também a imagem que é socialmente feita dele, por mais esteriotipada que seja.

Essa consciência infeliz de seu corpo, que leva o camponês a deixar de se solidarizar com seu corpo (diferentemente do morador da cidade), que inclina o camponês a uma atitude introvertida, raiz da timidez e do enviezamento (*gaucherie*), impede-o de dançar, de ter atitudes simples e naturais na presença das moças. (BOURDIEU, 2006 p. 87).

No caso do camponês bearnense esse estigma torna-se um problema, impedindo-o de participar do baile e conseqüentemente de atrair um relacionamento, em outros casos porém, o estigma é absorvido e transformado em motivo de orgulho, como no caso dos *b. boys*.

Em algumas observações e conversas feitas com esses dançarinos, percebo que não há problemas com o preconceito enfrentado por muitos, dentro e fora do círculo da dança. Pelo contrário, alguns fazem questão de mostrar sua origem como “da rua”. Além dessa “origem tornada virtude” é possível observar claramente as diferenças de *habitus* na própria forma da dança, bem como em atitudes corporais simples, como posição dos braços e das mãos em momentos de descanso. *B. boys* e dançarinos de *hip-hop dance* são distintos, em suas relações com os demais; roupas, atitudes, respostas motoras, enfim em todo o conjunto da *hexis* corporal.

Conforme já observado, dançarinos de academia, tendem a ser mais leves e suaves, mesmo em se tratando de movimentos simples como andar e saltar. Devido a forte influencia e vivência de balé, muitas dançarinas de hip-hop ainda caminham com os pés em posição “dez para as duas”³². Já os *b. boys* têm geralmente um ar truncado, mais fechado e pesado. Tanto dançarinos de academia quanto *b. boys* têm orgulho de sua dança e de sua condição, embora algumas vezes, uns estigmatizem outros, a consciência corporal é positivamente alimentada. Esse é um dos aspectos mais complexos da *hexis*

³² Dez para as duas, alusão a posição dos pés com as pontas abertas, como os ponteiros de um relógio marcando o horário de uma hora e cinquenta minutos.

corporal. Por mais que eu tenha apreendido as técnicas de *b. boying*, a postura ainda é desajeitada para os padrões deles. Ainda sou leve demais, piso com a ponta dos pés, elementos que são muito apreciados na academia, mas que são considerados feios para a roda.

Por mais que eu já tenha internalizado o *habitus*, ou seja tenha ampliado meu repertório e meu esquema de gostos de apreciação e de produção (só passei a realmente admirar o *b. boying* depois que comecei a frequentar as rodas e perceber suas particularidades), esses esquemas demoraram certo tempo para comunicar-se com minha motricidade. Sabia o que fazer, porém continuava difícil em alguns momentos executar os movimentos com naturalidade e da maneira considerada correta - assim como tornava-se cada vez mais difícil separar hermeticamente o *b. boying* do *hip-hop dance*, havia sempre influências de um em outro.

A *hexis* corporal fala imediatamente a motricidade, enquanto esquema postural que é ao mesmo tempo singular e sistemático, por que solidário de todo um sistema de técnicas do corpo e de utensílios e carregado de uma multiplicidade de significações e de valores sociais [...] (BOURDIEU, 2002 p. 185).

Essas significações e valores sociais, são o que difere a *hexis* incorporada da mera execução de movimentos, e é extremamente particular, como um signo de determinado grupo dentro de uma sociedade. É possível observar a mutabilidade do *habitus* na *hexis* corporal dos dançarinos de *hip-hop dance* e de *b. boying*. Por mais que a origem de ambas as danças seja a mesma (os breakdance dos guetos estadunidenses), elas assumem diferenças baseadas na posição social e no suporte de execução ao qual estão atreladas. Cada dançarino é único, com seu estilo, suas preferências, seu jeito, gerando incontáveis danças diferentes dentro de uma só: o break assume formas particulares, transforma-se em uma dança formada por danças assim como o hip-hop dance. É possível observar isso na prática, com base na opiniões coletadas dos dançarinos que observavam outros grupos:

Os grupos são muito ruins na minha opinião, mas percebo que meus colegas do Lótus gostam bastante, e até se espantam com as desenvolturas no palco. Começo a perceber que temos padrões de gosto diferentes, uma vez que somos de épocas

diferentes também. Eles estão mais acostumados com a escola moderna de dança de rua que traz passos puros diretamente dos estilos de hip-hop dance. (Diário de Campo de 07 de Maio de 2010)

As matrizes de aprendizado dos novos dançarinos são diferentes das minhas, o que influencia até mesmo as opiniões sobre grupos adversários. Conforme a experiência do agente aumenta, os modelos de imitação tornam-se mais seletivos, buscando referências nas coisas (ou pessoas) que o indivíduo admira, ou que fazem parte do seu círculo de atividades. “É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social.” (MAUSS, 2003 p. 405). A “hierarquia” de imitação é o componente social, enquanto o ato de imitação em si, guarda os elementos psicológicos e biológicos, formando uma tríade, o “homem total”, uma junção de diferentes perspectivas que segundo o autor, são necessárias em igual teor para o estudo das técnicas do corpo.

Mesmo no interior desse agrupamento de fatos, o princípio permitia uma classificação precisa. Essa adaptação constante a um objeto físico, mecânico, químico (por exemplo, quando bebemos) é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa. (MAUSS, 2003 p. 408)

Essa dimensão do *habitus* como categoria geradora de gosto mostra como o hip-hop, seja sob qualquer de suas manifestações através do *break* ou do *hip-hop dance*, toma conta da vida do agente de forma completa (desde que haja uma real vivência por parte do agente). É algo que engloba a estrutura de personalidade, motricidade e sociedade. “Cada técnica, cada conduta, tradicionalmente aprendida e transmitida, funda-se sobre certas sinergias nervosas e musculares, que constituem verdadeiros sistemas, solidários de todo um contexto sociológico.” (LEVI-STRAUSS In MAUSS, 2003 p. 14). O mesmo autor, ao estudar os sistemas de trocas de várias tribos em seu Ensaio sobre a Dádiva, comenta que:

Os fatos que aqui estudamos são todos, permitam-nos a expressão, fatos sociais totais ou, se quiserem, - mas gostamos menos da palavra – gerais: isto é, eles põe em ação, em certos casos, a totalidade da sociedade e de suas instituições (potlatch, clãs que se enfrentam, tribos que se visitam etc.) e, noutros casos,

somente um número muito grande de instituições, em particular quando essas trocas e contratos dizem respeito sobretudo a indivíduos. (MAUSS, 2003 p. 309)

Não deixam de ser totais, como foi observado, os fatos ligados aos agentes envolvidos com o hip-hop. As experiências transformam o agente ao ponto de alterar suas reações motoras e sua disposição para apreciar determinadas performances. Os grupos analisados formam sistemas sociais inteiros, são mais que meras instituições ou sistemas de instituições. As cadeias de sociabilidade tem influência nos mais diversos aspectos da vida. Esta pesquisa foi, ela própria, fruto da influencia do movimento cultural visto que foi meu contato inicial e posteriores confrontos com a multiplicidade de manifestações do hip-hop seus principais motivadores. Inúmeros b. boys tornam-se professores e pesquisadores de dança. Dan da *Flying Boys* assim como Lu, Lala do Lótus e eu mesmo optamos pela carreira de Educação Física por causa da dança. Não foi uma relação simples de continuar trabalhando com determinada atividade. O trabalho com o corpo influenciou a trabalhar com o corpo. Todavia, este trabalho assume diferentes nuances que não necessariamente as aulas de dança. Não apenas a arte é absorvida, mas todo o complexo de relações que ela acarreta, inclusive aspectos ideológicos, estéticos, psicológicos, éticos e, em alguns casos, quase religiosos.

É algo diferente do que costuma-se observar dos agentes envolvidos pelo campo, como quando estes estabelecem relações diretas entre seu contato com algumas manifestações do hip-hop e tomadas de decisões. Como exemplo cito uma *b. girl*³³ de São Paulo, de uma das *crews* pioneiras do Brasil, a *Street breakers* e que manifesta o seguinte relato em uma revista editada pelo próprio grupo:

“A. credita a formação de sua personalidade ao hip-hop. Formada em publicidade ela atualmente trabalha como designer para as marcas Cavalera e V.Rom. A influência do Grafitti em sua vida, assim como na do irmão, foi fundamental para a escolha da profissão.” (J. 2011 p. 10)

Não estou afirmando que não haja influência neste caso, apenas que este tipo de influência, não entra no escopo da pesquisa. O Grafitti é, além de uma manifestação artística, um complexo de relações que se estabelece, geralmente também com uma *crew*, através de algumas condutas dentre elas a não aceitação do predomínio de outras ideias que não as da própria “escola” de Grafitti – como o mercado da moda por exemplo.

³³ B. girl: feminino de b. Boy. Garotas que dançam break.

Muitos dançarinos e *b. boys* desistem de trabalhar comercialmente com a dança, não por uma ideologia contra o mercado, mas por que precisariam abdicar de muitos dos pressupostos que, em primeiro lugar, os faz dançar. As influências de um fato total, não são sintéticas, são como o nome diz, totais.

[...] as relações sociais não poderiam ser reduzidas a relações entre subjetividades animadas por interesses ou motivações por que se estabelecem entre condições e posições sociais, e por que, ao mesmo tempo, são mais reais do que os sujeitos que estão ligados por elas. (BOURDIEU, 2004 p.28)

A imersão tão intensa dentro do campo exige vigilância epistemológica constante, afim de impedir que os discursos dos agentes sejam tomados como verdades ou como descritivas.

Não é a descrição das atitudes, opiniões e aspirações individuais que tem a possibilidade de proporcionar o princípio explicativo do funcionamento de uma organização, mas a apreensão da lógica objetiva da organização é que conduz ao princípio capaz de explicar, por acréscimo, as atitudes, opiniões e aspirações. (BOURDIEU, 2004 p.29)

É essa lógica objetiva da organização que é buscada ao inserir-se de modo completo e complexo, na convivência dos grupos estudados. Mais do que suas opiniões – embora elas também sejam levadas em consideração – a própria lógica do campo, é tomada como ponto de partida explicativo para as ações, uma lógica vivida e apreendida de forma completa, total.

Consegue-se assim ver as próprias coisas sociais, no concreto, como são. Nas sociedades, apreendemos mais que ideias ou regras, apreendemos homens, grupos e seus comportamentos. Vemo-los moverem-se como em mecânica se movem massas e sistemas, ou como no mar vemos polvos e anêmonas. Percebemos quantidades de homens, forças móveis, que flutuam em seu ambiente e em seus sentimentos. (MAUSS, 2003 p. 311)

Essas observações nos permitem escapar de um certo tipo de “romantismo” existente em algumas produções³⁴ sobre o movimento hip-hop, seja ele tratado como movimento social, cultural, ou ainda, em muitos textos voltados as manifestações culturais e artísticas.

³⁴ Mostrarei uma relação destes textos no próximo sub-item deste trabalho.

ATITUDE

Algo que merece um momento de reflexão e nos ajuda a objetivar esta questão do habitus como motivador e estruturador de um comportamento - e da profundidade que este comportamento é instilado no agente - é a atitude. Ela também nos ajuda a pensar o hip-hop enquanto um fato social total. Ela está presente, desde o *break* até o *hip-hop dance* e preenche a vida dos dançarinos, de forma quase total. Em quaisquer situações, dentro ou fora da roda e dos palcos, a atitude é uma forma de portar-se frente a sociedade. Eu mesmo experienciei a mudança causada pela atitude *b. boy*. Passei a me sentir mais confiante, mais autônomo, inclusive para discordar de alguns estatutos internos do próprio *b. boying*, como por exemplo, desenvolver meu próprio estilo de *top rock*. Essa tendência a transgressão acontece de forma interna e externa, permeando a própria forma de aprendizado e transmissão da dança, com forte ênfase na originalidade, o que acarreta em uma necessidade de desrespeitar alguns cânones e tabus. O *break* é, por si só, uma transgressão, suas formas e movimentos são diferentes, a forma de apresentação, em batalhas é peculiar. Suas expressões corporais pesadas, ritmadas de forma única parecem um manifesto contra formas de dança eruditas, e contrapõe-se até a maioria das danças populares.

A atitude parece ser a força motriz dessa diferenciação. A partir daí, traçamos um paralelo com a atitude própria de todo o hip-hop, enquanto movimento organizado, ou mesmo como produto cultural. Desde as organizações em prol dos desfavorecidos, até o clipe mais comercial, a atitude está presente, da mesma forma transgressora encontrada no *break*. Mesmo os dançarinos de *hip-hop dance* possuem ou acreditam possuir essa característica marcante, a transgressão de padrões estabelecidos, seja na academia, rejeitando estilos consagrados como o jazz e o balé, seja na indumentária cotidiana com calças largas e camisetas gigantescas. Assim, uma vez inserido no universo do hip-hop, a atitude passa a fazer parte de toda a vida do agente. Dentro e fora do movimento, a autonomia e a confiança parecem se intensificar. A capacidade de transgredir também. Obviamente existem graus diferentes de eficácia dessa “transformação”, e os resultados dela parecem muito mais evidentes no grupo de *b. boying* do que no de *hip-hop dance*. Na verdade, embora a natureza das atitudes sejam semelhantes, os efeitos são particulares em cada grupo.

No *break*, a atitude *b. boy* transgressora, parece levar o agente a modificar sua autoimagem, enquanto indivíduo e classe social. A anti vitimização tão documentada em livros e artigos próprios do hip-hop³⁵ parece derivada (embora de forma relativa) da atitude instilada no dançarino, não desde a mais tenra infância, mas desde suas primeiras aprendizagens no mundo da dança. É essa atitude a base de todo o comportamento *b. boy* em uma roda. Nesse caso, guardadas as devidas proporções, ela se assemelha ao ponto de honra da sociedade Cabila descrita por Bourdieu (2002, p. 09). Existe, na configuração das batalhas, um código a ser seguido, uma lógica nos desafios que não deixa de ser dialética. Ao estar em uma roda, qualquer *b. boy* está sujeito a ser desafiado por qualquer adversário.

De modo análogo ao que descreve o autor: “Lançar a alguém um desafio é reconhecer-lhe a qualidade de homem”. Nas rodas um *b. boy* desafiado sente-se muitas vezes mais honrado do que ofendido. É como uma prova de reconhecimento de sua qualidade, de sua atitude. É difícil endereçar uma provocação a alguém demasiadamente iniciante ou que seja considerado sem estilo, técnica ou atitude suficiente para encarar esta provocação embora caso isso aconteça não exista sanções ao desafiante e o desafiado tem que aceitar o desafio. O repto pode ser lançado contra quem está assistindo a roda, ou contra alguém que tenha acabado de executar sua performance.

Quando a segunda situação acontece, chama-se “entrar na bota” do adversário. Logo após um *b. boy* terminar sua entrada na roda, um outro *b. boy*, proponente do desafio entra imediatamente no meio da roda, geralmente com movimentos que deixam bastante claro a contenda e com quem ela deve ser resolvida. Isso fica evidente nas batalhas entre *crews*, quando determinado *b. boy* deseja entrar em uma disputa contra outro dançarino, individualmente. Lembro quando fui desafiado pelo Dan, em uma roda de descontração na qual definimos uma batalha de “negros contra brancos”. Assim que fiz minha entrada Dan “entrou na minha bota” tentando “cobrir” minha entrada, ou seja fazer uma entrada diretamente melhor que a minha. Por mais que estivéssemos batalhando em *crews* improvisadas, aquele desafio foi feito contra mim, e por mais que eu fosse um mero iniciante tive que aceitá-lo, o que acabou tornando-se vantagem, uma vez que Dan errou sua entrada e eu nem precisei responder com uma nova. Na verdade as batalhas não passam de sucessões de desafios lançados mutuamente, com um dançarino tentando

³⁵ No terceiro capítulo faço um levantamento destes documentos; artigos e livros.

cobrir a entrada do dançarino anterior. O sistema parece muito com o primeiro corolário dos desafios Cabilas: “o desafio faz a honra”. Para os cabilas o desafio é “a ocasião para alguém existir plenamente enquanto homem” assim acontece na roda, para existir enquanto *b. boy*, ele precisa ser desafiado.

Assim, ao ser desafiado, um dançarino não pode deixar de aceitar a disputa. Ouvi diversas vezes “Ah loco, vai deixar passar? Não vai representar a *crew*?” Isso é muito forte dentro do universo do *break*; o *b. boy* carrega a *crew* o tempo todo consigo, um desafio lançado a um indivíduo, é um desafio lançado contra a sua *crew*. Quando isso acontece, a atitude do *b. boy* desafiado está em jogo, ele deve aceitar o desafio sob o risco de “desonrar” a si e a sua própria *crew*. Tanto que o termo “representar” transformou-se em categoria nativa do campo. A todo o instante, um indivíduo que faça uma boa entrada “representou”. Representou a si mesmo, sua atitude e sua *crew*, por mais que a batalha não envolvesse a mesma, como em um campeonato individual por exemplo.

Bourdieu descreve como o atentado contra a honra de um único agente, pode transformar-se em um combate envolvendo toda a tribo:

As guerras entre “partidos”, essas ligas políticas e guerreiras que se mobilizam a partir do momento em que um incidente surgia em que a honra de todos era atingida na honra de um só tomavam a forma de uma competição ordenada, que, longe de pôr em perigo a ordem social, tendia pelo contrário em salvaguardá-la, permitindo ao espírito de competição, ao ponto de honra, ao *nif*, exprimir-se, mas no interior das formas prescritas e institucionalizadas. (BOURDIEU, 2002 p. 11)

Nas rodas, qualquer contenda individual, qualquer incidente que atinja a honra do indivíduo atinge a honra de todos. A roda vive de disputas, de igual modo, longe de ameaçar a ordem social, as batalhas inflamam a *cypher*³⁶, são sua essência. Em uma disputa entre a Gana 1957 contra a Still Contact break no Itália, exclamei quase sem querer: “Esse é o Itália que eu conheço”. Uma assertiva que logo era reproduzida por todos. A cada entrada mais espetacular que a do adversário, em meio a gritos de exclamação, podia-se ouvir um ou outro falando “Cara, agora sim parece o Itália”.

O mais interessante a ser reparado aqui, é que essa atitude presente nas batalhas pode encontrar analogias nas disputas em todo o hip-hop. Pode-se dizer que os elementos como um todo, são baseados em disputas que envolvem a atitude dos participantes. Batalhas de RAP tem organização bastante parecida com a das *cypher's*, e

³⁶ Cypher: Outro nome para a roda de break.

até o grafite é baseado em disputas para decidir a crew que consegue grafitar lugares mais difíceis, altos, etc. Assim, algo aprendido dentro das crews e da lógica das disputas do hip-hop transborda para toda a vida social do indivíduo. A atitude passa a tomar conta da vida do dançarino como um todo. A “transformação” que senti e presenciei na vida de inúmeros dançarinos da rua inclusive na minha própria pode ser atrelada a essa atitude.

Assim, parece que essa atitude permanece como lastro nas mais diferentes formas de produção, reprodução e consumo do hip-hop de formas diferentes que parecem se ajustar de acordo com os meios onde ela é vivida. “O ponto de honra” está presente também nos grupos de hip-hop dance, embora de forma diferente, mais como uma subversão aos estilos e maneiras consagrados da academia, exaltando individualidade. É de se perguntar então até que ponto essa atitude não é apropriada a ajustada a um determinado propósito de regulação normativa. Muitos dançarinos que deixam o crime, ou passam a levar uma vida mais regrada, devem a atitude conquistada nas rodas tais mudanças. Muitos movimentos sociais e grupos que tem o hip-hop como base, buscam a “paz” sem problematizar a questão. “Mas é isso mesmo, nós somos contra a paz, essa que está aí é a paz dos cemitérios, dos guetos” (GNOMO entrevista para a revista Caros Amigos). Uso a frase do ex-menino de rua entrevistado para contrastar com tantas letras de Rap e mensagens de grafite que pedem paz. A subversão intrínseca ao movimento acaba servido como reforço da ordem social vigente inclusive nos grupos de *hip-hop dance* onde o próprio conceito de atitude é transformada.

Ao entrar na *Flying Boys*, a primeira coisa ensinada e enfatizada inúmeras vezes, é a atitude frente a roda. O *b. boy* precisa ser seguro de si, de sua dança e de sua *crew*, e deve demonstrar isso na roda. Em uma batalha, é exigido que um *b. boy* foque seu olhar nos olhos do *b. boy* adversário. Dançar olhando por tempo demais para o chão é visto como falta de atitude, e como Daniel gosta de frisar: *b. boy* é 70% atitude. Cada técnica passada, vem acompanhada de lições de como se portar, de como dançar, não apenas tecnicamente, mas de forma a mostrar sua atitude. Esse elemento é tão poderoso, que passa a fazer parte, em um primeiro momento, da motricidade do dançarino, chegando em diversos casos, a permear-se por toda sua personalidade.

Nota-se aqui, como as formas de aprendizado e de execução das práticas de dança influenciam as vidas dos agentes em níveis profundos, alterando suas percepções musicais, de gosto em geral, e até mesmo em aspectos físicos e psicológicos como a

motricidade e a autonomia. Isso pode explicar em parte diferenças tão perceptíveis nos grupos, todavia não fornece pistas sobre a origem destas diferenças. Para tentar elucidar essa questão é necessário que não nos limitemos em pesquisar as formas de ensino aprendizagem dos grupos ou o ambiente interno dos locais de prática e de treino/ensaio. Faz-se necessário buscar informações em outras instâncias, percebendo como os ambientes sociais afetam as práticas e seus agentes.

CAPÍTULO 2

AMBIENTES SOCIAIS: DIFERENÇAS DE INSTITUCIONALIZAÇÃO E SEUS REFLEXOS

“Em cada morro uma história diferente
 Que a polícia mata gente inocente
 E quem era inocente hoje já virou bandido
 Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido
 Banditismo por pura maldade
 Banditismo por necessidade
 Banditismo por pura maldade
 Banditismo por necessidade
 Banditismo por uma questão de classe”

(Chico Science e Nação Zumbi)

A ideia deste capítulo é analisar as vidas sociais dos agentes, desde suas condições materiais de existência até as formas de institucionalização de cada grupo. Por institucionalização apresento, mais do que as formas organizativas dos grupos pesquisados, mas também as formas de apresentação que são bastante diferentes, os locais destas apresentações (ruas *versus* palcos) os acessos tanto aos locais de treino/ensaio quanto as apresentações, formas de reivindicação e de legitimidade, organização de competições e celebrações enfim, todo um conjunto de características organizativas, relações sociais e normas que formam a unidade de cada grupo e permite que eles sejam diferenciados. A roda do Itália (e outras rodas regulares) é por si só um universo completamente diferente de tudo o que é vivenciado no *hip-hop dance* ou em outros acontecimentos do próprio *break*. A roda é centro de uma espontaneidade de relações que não encontra similaridade com nenhum evento competitivo ou de mostra artística dentro do campo pesquisado.

Alguns locais aqui retratados são os mais comumente utilizados para apresentações batalhas e socializações em geral, quando vários grupos se encontram a fim de se confrontarem e de trocar experiências. É importante retratar estes locais de apresentação pois neles está contido parte da essência de cada manifestação cultural. Vai além da organização intrínseca do grupo, abrangendo toda a comunidade que faz parte do break/hip-hopdance. Nestes locais funcionam como verdadeiros testes para os dançarinos, colocando à prova sua capacidade de improvisação e controle emocional mostrando alguns aspectos interessantes sobre a performance (nos dois sentidos da palavra, tanto artístico quanto de rendimento) e como ela é avaliada nos diferentes meios.

A ideia é demonstrar como os diferentes ambientes podem influenciar as próprias práticas sociais e corporais. Os cenários onde ocorrem as rodas de *break* ou as apresentações de *hip-hop dance*, revelam enormes diferenças e não menores semelhanças entre os estilos permitindo observar cada universo em suas próprias realidades sociais, e pontuar influências entre eles. Obviamente existem outros espaços de apresentação para ambos os estilos de dança, veremos como existem locais na própria rua para apresentações de *hip-hop dance*, bem como palcos específicos para campeonatos de *b. boying*. Todavia, durante o período da pesquisa, a roda do Itália e os palcos foram os principais locais de apresentações observados e vivenciados.

ARQUIPÉLAGOS DE CONTRASTE: CONDIÇÕES MATERIAIS DE EXISTÊNCIA

“O *habitus* mantém com o mundo social que o produz uma autêntica cumplicidade ontológica, origem de um conhecimento sem consciência, de uma intencionalidade sem intenção e de um domínio prático das regularidades do mundo que permite antecipar o seu futuro, sem nem mesmo colocar a questão nestes termos” (BOURDIEU, 2004 p. 24)

O *habitus*, é a expressão do mundo social que o gera, mantém uma relação dialética entre as práticas e os ambientes que as cercam. Isto quer dizer que as redes de sociabilidade influenciam diretamente as ações dos indivíduos, e são influenciadas por eles, ou seja, são indissociáveis uma da outra. Além disso as práticas dos agentes estão inseridas em grupos de diferentes classes sociais que também as estruturam. Tamanhas diferenças entre o *break* e o *hip-hop dance* não são fruto de uma questão puramente cronológica, nem simples adaptações mercadológicas operadas pela indústria ou produto de um único indivíduo (ou grupo de indivíduos). As construções da realidade social estão

efetivamente submetidas a coações estruturais, não sendo um procedimento individual, podendo ser um empreendimento coletivo (BOURDIEU, 2004 p. 158). A análise dos mais diversos ambientes sociais que integram as práticas deste trabalho, ajuda a observar estas influências mútuas entre os indivíduos e o mundo social que os cerca, e como essa troca pode auxiliar no entendimento de como as práticas se diferenciam, mesmo identificando-se com o mesmo movimento cultural. Assim as práticas são estruturadas de acordo com um tipo determinado de condições de existência que produzem o habitus, que por sua vez influenciará a percepção e apreciação de toda a experiência ulterior:

A prática é ao mesmo tempo necessária e relativamente autônoma por referência a situação considerada na sua imediatez pontual porque é o produto da relação dialética entre uma situação e um habitus, entendido como um esquema de disposições duradouras e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações, e torna possível efectuar de tarefas infinitamente diferenciadas graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças às mesmas correções incessantes dos resultados obtidos, dialecticamente produzidas por esses mesmo resultados. (BOURDIEU, 2002 p. 107)

Antes de mais nada, faz-se necessário elucidar os universos nos quais os grupos pesquisados estão inseridos, as condições materiais e redes de sociabilidade que cada indivíduo tem a seu dispor, em questões familiares, de trabalho, lazer e opções de construção identitária. Esse universo que é o bairro (ou bairros) onde os agentes residem, onde treinam/ensaiam, e onde se apresentam mostram as condições materiais de vida compartilhadas por cada grupo, e como estas condições são refletidas nas questões de aprendizagem, comportamentais, de moda.

Os locais de moradia dos agentes nos ajudam a estabelecer estas condições materiais, permitindo uma primeira aproximação com as redes de influências de cada grupo, que pode inclusive ser mais tarde, generalizada para cada estilo de dança. Apresento alguns dados demográficos de cada bairro onde residem alguns dos agentes pesquisados, mostrando uma uniformidade dentro de cada contexto que beira a uma dicotomia periferia/centro. Os bairros onde residem os b. boys da *Flying Boys Crew*, principalmente na região metropolitana de Curitiba, estão em absoluto contraste em relação aos bairros de origem - ou de atual residência - da maioria dos dançarinos de hip-hop dance do Lótus.

Assim como Wacquant (2002 p. 35) busca explicar a própria academia de boxe

pelo bairro onde ela fica, não é possível entender completamente as diferenças entre a academia de hip-hop dance e os locais de treino do break, ou as dicotomias entre os palcos e a rua, sem entender os bairros onde são residentes os agentes de cada grupo. Uso bairros, no coletivo, pois nenhuma das duas práticas está estritamente fechada e relacionada com os bairros de origem dos locais de treino. Agentes de todos os cantos da cidade se deslocam afim de chegar a estes lugares, manifestando uma diversidade muito maior, mas que mantém certa uniformidade dentro de cada grupo, como se fossem universos separados mas paralelos.

O universo relativamente fechado do boxe não pode ser compreendido fora do contexto humano e ecológico no qual ele se ancora e das possibilidades sociais do qual é portador. É, com efeito, em sua dupla relação de simbiose e de oposição com referência ao bairro a às duras realidades do gueto que o *gym* se define. (WACQUANT, 2002 p. 35)

O integrantes da *Flying Boys Crew* são oriundos, em sua maioria, da região metropolitana de Curitiba; municípios periféricos com administração autônoma, como Pinhais, Piraquara e Almirante Tamandaré. Sendo autônomos contém uma certa diferença econômica intrínseca, com seus próprios bairros centrais, mais bem supridos e suas vilas menos abastadas. Nestas últimas concentra-se a maioria dos b. boys.

A vila de Pinhais onde Borracha, co-fundador do grupo reside, junto com o irmão Dan, chama-se Vila Maria Antonieta, (conhecida como “VMA” pelos jovens da área) que tem suas divisas marcadas pelos trilhos de uma ferrovia. Twins e seu irmão Brenão residem em Almirante Tamandaré, e Robynho reside em Piraquara no bairro Santa Mônica. Wilson e outros integrantes são conhecidos como “os piá do Holandês” em referência a seu bairro: Jardim Holandês, local extremamente violento do município de Piraquara. A rua de Wilson, Betonex, já foi conhecida como a “Rua da Morte” e “Rua de Sangue” por jornais locais, devido ao alto número de homicídios.

Essa primeira e rápida descrição, mostra como a violência faz parte do cotidiano dos moradores destas regiões. Assassinatos, assaltos e brigas foram assunto de diversas conversas ao longo da pesquisa. Esse tipo de comportamento é tão vivenciado que até mesmo as piadas, anedotas e brincadeiras tematizadas tornam-se comuns entre os *b. boys* da região.

A mobilidade é um desafio constante para a manutenção do grupo. Muitos *b. boys* moram demasiadamente longe do local de treinos, obrigando-os a uma batalha semanal. O transporte público, caro, demorado e mal estruturado, pode causar transtorno para a

maioria da *Flying Boys*, dependentes dele em sua maioria. Várias foram as reclamações e desabafos sobre a dificuldade de locomoção para chegar aos treinos. Apenas quatro dos quinze integrantes possuem veículo próprio, três com motocicletas e eu mesmo com automóvel, até hoje conhecido como “Flying Celta” por ajudar no transporte do grupo, seja para treinos e campeonatos ou para descontração. A Kombi do grupo (que contava com escassos recursos do governo para aquisição e manutenção do veículo³⁷) está quebrada e mesmo que estivesse funcionando, poucos são habilitados para dirigi-la.

A escolarização das regiões é em sua maioria pública. Fora eu mesmo, nenhum dos integrantes da *Flying Boys* estudou os anos iniciais de formação em instituições privadas e, embora o sistema educacional da região metropolitana de Curitiba tenha melhorado consideravelmente nos últimos anos, segundo os integrantes em sua época de ensino fundamental as escolas eram demasiadamente precárias. Apenas dois integrantes da *crew* frequentam atualmente cursos universitários. Ambos por um programa do governo federal que subsidia as mensalidades de universidades particulares. Outros *b. boys* pararam depois de completar o segundo grau, e alguns correm atrás dos chamados supletivos para terminar seus estudos e tentar vagas no programa governamental de subsídio.

Alguns *b. boys* porém abandonaram a escola e pretendem seguir em empregos assalariados que não necessitam de formação universitária. Embora a dança seja algumas vezes motivadora das escolhas de carreira, a maioria dos *b. boys* com quem tive contato, acredita que existem as possibilidades de subsistência apenas com o *break* é remota. Alguns participam de campeonatos visando o prêmio em dinheiro todavia, mais com uma conotação de ganho imediato do que como carreira a ser seguida. Alguns reclamam da falta de oportunidades para seguir carreira, mesmo como professores. “Ah cara, eu queria ganhar dinheiro com o que eu amo, viver da dança, ia ser da hora. Um sonho realizado” (Dan, diário de campo de 19 de Junho de 2010). A frase não é exclusiva de Dan, e com mudanças sutis foi ouvida durante toda a pesquisa, por *b. boys* de *crews* variadas.

As famílias dos *b. boys* são relativamente heterogêneas em sua composição. Os gêmeos (Twins e Brenão) e Borracha e Dan compartilham a casa com a mãe, (a avó de Borracha e Dan mora no mesmo terreno em outra casa). Os pais abandonaram a família.

³⁷ A Flying Boys é também uma ONG, um ponto de cultura que conseguiu, através de Edital público recursos para um projeto de disseminação do Hip-hop.

Wilson, Wolverine e Robynho mora com a mãe, o pai e irmãos. Todos os agentes, no tempo da pesquisa trabalhavam para além de garantir acesso a alguns bens de consumo, ajudar com as despesas em casa. Não houve indícios de violência domiciliar. O convívio familiar é bastante afetuoso, e fora algumas discussões típicas nada de mais significativo foi notado. Na verdade, a mãe de Dan geralmente reclamava para mim que aos finais de semana, não via o filho direito por causa do break.

Profissionalmente as famílias se assemelham um pouco mais. Em sua maioria as famílias são sustentadas por múltiplos membros. As mães dos gêmeos, Dan e Borracha, e de Robynho compartilham a mesma profissão de empregadas domésticas, trabalhando sem perspectiva de aposentadoria, o pai de Robynho é autônomo e os pais de Wolverine assim como os meus são aposentados. Com exceção do pai de Robynho, todos são empregados assalariados com rendas relativamente baixas, um pouco acima da renda per capita mensal da região que é de R\$ 292,98³⁸.

Podemos dizer que esta é a periferia da periferia, bairros de divisa de municípios nos arredores de Curitiba. A casa de Borracha e Dan fica em uma rua contrastante: mesmo bem pavimentada possui casas em sua maioria de madeira, algumas decadentes, com tinta e estrutura definindo. A própria casa dos irmãos tem quintal rústico, a construção da principal edificação é feita com tábuas cruas, sem pintura, sem forro, com divisórias precárias. As inundações são corriqueiras e no período da pesquisa ocorreram duas vezes, obrigando Dan a ficar sem quarto. A convivência com problemas oriundos da baixa renda como a violência, a economia ilegal e o tráfico de drogas é diária. Os sons de tiro pela madrugada são constantes. Esse tipo de condição material não parece ser restrito ao grupo pesquisado. Durante a vivência que tive na Flying Boys, o contato com outras “crews” mostrou como outros b. Boys vivenciam diariamente as mesmas dificuldades. Em um evento em São Paulo, durante uma discussão com um grupo local observei como a realidade da periferia está impregnada nos gestos corporais e ações de muitos b. boys:

Já no primeiro dia, um b. boy curitibano “tira” o pessoal da Funky Fockers para um racha. Briga antiga com o pessoal de Curitiba. A batalha começa e as discussões também. A roda quase acaba da pior maneira possível, quando um integrante da Funk Fokers faz um gesto, como o de dar um tiro com uma espingarda e vai pra cima

³⁸ FONTE: Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil - PNUD, IPEA, FJP. Dados de 2000.

do Dan, que retruca com o mesmo gesto comum nas rodas de break de apontar o dedo no rosto do adversário, tocando-o devido a aproximação excessiva. O adversário em resposta dá um chute em Dan.

Todos tentam apartar a confusão e os organizadores chegam separando a briga, afirmando que o que precisa ser resolvido é resolvido na roda, através da dança.

O tempo todo, os b. boys da Funky Fockers fazem alusões à favela, dizendo que não levam desaforo pra casa e que resolvem tudo ali. Interessante notar que mesmo com todo esse orgulho à favela eles não deixam de usar roupas de marcas como Adidas e outras, que por mais que façam parte da cultura hip-hop são consideradas caras.

Daniel comenta: “Eles acham que só por que a gente é de Curitiba, eles acha que a gente é playboy” e Twins complementa: “levar eles lá na minha quebrada, mostrar que é pior do que onde eles mora. Duvido que eles entrem lá.”

A violência é um signo de legitimidade para os b. boys. Inúmeras vezes, via discussões dentro da própria *crew*, para decidir quem morava no bairro mais violento. As rodas são o tempo todo permeadas por estes gestos de alusão a vida criminal, pistolas são sacadas, tiros disparados, cortam-se cabeças, finge-se fumar maconha e todo o tipo de ação ilícita e violenta é reproduzida esteticamente. Em vários casos, não são simples reproduções internas do próprio *break*, mas representações de realidades vividas cotidianamente em seus locais de residência. Por mais que, como veremos, as batalhas de *b. boying* tenham surgido como parte de um esforço para amenizar a violência nos guetos estadunidenses, ela possui cicatrizes da diferença social que assola as áreas de convívio dos agentes, mesmo que de forma imagética, figurativa. Isso mostra que as referências à violência, constantemente trazidas de forma caricata à roda, em gestos como o de tiros sendo dados com a mão em forma de pistola, socos, espingardas sacadas em tom ameaçador, não são meramente cópias do que é apreciado em videoclipes e outros produtos midiáticos. Para a maioria dos *b. boys* com quem convivi, a violência é um personagem presente e ativo em suas vidas. Por mais que se afastem do núcleo desta (em parte por causa da própria dança), existe um contato com o meio no qual ela se propaga que não pode ser ignorado e acaba permeando as ações dos agentes em seu local, por assim dizer, de extravaso: a roda de *break*.

Joseph G. Moore (MOORE in BLACKING, 1987), ao realizar um estudo sobre as danças religiosas *Cumina* e *Revival*, constata como estas são expressões de um segmento mais pobre da sociedade Jamaicana. As performances expressadas em formas não verbais geram satisfação social, recreacional e psicológica. Para o autor, o papel que

os dois cultos tem na vida das pessoas, as ajuda a estar integrada com sua própria cultura. Desemprego e pobreza tornam a vida da maioria dos indivíduos bastante difícil, a participação na *Cumina* e no *Revival* tornariam a vida mais tolerável trazendo aos seguidores um senso de segurança. Assim, a roda de *break* serve também como um veículo expressivo promotor de uma satisfação pessoal em contato direto com a realidade social do agente, manifestando o que há de significativo nesta realidade, entre outros, a violência.

Para um observador, uma forma de arte traz estimulação e, talvez, uma inspiração mais profunda, mas para o participante ela é o veículo de auto-expressão e a liberação de tensões internas. Esta emanção restaura a vitalidade e renova a pessoa como um todo. Este efeito ficou evidente no comportamento de pessoas depois de a cerimônia terminada. O evento por completo teve um efeito psicológico em todos os presentes e havia um sentimento prevalecente de profunda satisfação. (MOORE in BLACKING, 1987 p. 308)

Essa violência deixa de ser uma mera estetização reproduzida, está tão inserida profundamente nos grupos, ao ponto de influenciar o consumo cultural dos agente de formas distintas. A ideia aqui não é de que o *b. boying* exerça o mesmo poder sobre os dançarinos como a *Cumina* e o *Revival*, mas a questão de uma extensão da vida social do *b. boy* para a ação pedagógica e em seguida para a própria prática (no caso dos gestos violentos que acabam incorporados ao repertório motor do agente) faz bastante sentido e pode ser apreendida empiricamente através de termos, gestos e atitudes dentro da própria roda, que remetem ao orgulho de ser um “pária”. Ainda nos primeiros encontros com a *Flying Boys*, em Balneário Camboriú, os integrantes me ensinavam os princípios do *b. boying* (e não o hip-hop) como mais que uma dança:

Disseram ainda que B. Boy não é só uma dança, mas um estilo de vida, e isso deve ser passado na dança. Latrô (em alusão a latrocínio, querendo representar a origem marginal da dança primordial) é como eles se denominam dizem que isto é o *b. boying* de verdade, andar junto, aprender junto. (Diário de campo de 03 de Janeiro de 2010)

Essa alcunha de “latrô” sempre chamou muito minha atenção. Ela remete a um conceito pejorativo, latrocínio: roubo seguido de morte; é bastante pesado para os integrantes de um grupo de dança e tende a ser considerado como humilhante e opressivo pela população leiga. Porém o termo é utilizado por eles de forma justamente contrária, com um orgulho, sem a degradação ou auto-destruição a qual se refere BOURDIEU (2008 p. 49):;

“A legitimidade da disposição pura é tão totalmente reconhecida que nada faz lembrar que a definição de arte e através dela, a arte de viver, torna-se um pretexto para a luta de classes. As artes de viver dominadas – que, praticamente, nunca receberam expressão sistemática – são quase sempre percebidas, por seus próprios defensores do ponto de vista destruidor ou redutor da estética dominante, de modo que sua única alternativa é a degradação ou as reabilitações autodestrutivas (“cultura popular”)

Estou tomando aqui o ponto de vista de que o *b. boying* seria uma forma de arte popular, principalmente pela classe social a qual pertencem a maioria dos integrantes (definida por suas condições materiais de existência, que foram apreendidas na pesquisa através de dados retirados das próprias observações participantes), oriundos geralmente das classes menos abastadas, em contraste com o *hip-hop dance*, com integrantes das classes dominantes. Existe sim uma luta de classes implícita na disputa interna do campo, por legitimidade das formas de dança (e isso acontece, até mesmo dentro dos sub campos, dentro do próprio *b. boying*). É a questão da dominação chegando ao nível de denegrir a prática cultural entre os seus próprios integrantes que não foi verificada no campo pesquisado. Os *b. boys* tem absoluto orgulho de suas práticas, seja pelo peso histórico, seja pela expressão de sua origem social. Ser pária está na moda, a própria adoção do *hip-hop dance* em academias elitistas reitera essa ideia. Estas peculiaridades transformam o hip-hop em um sistema a ser estudado de forma particular, mostrando novos contornos das dinâmicas sociais. Ele faz o movimento contrário, não sai das esferas dominantes, sendo adaptado pela cultura popular, também não é uma cultura arcaica e tradicional adaptada pelo mercado. Faz justamente o contrário, é criada e sai da periferia para os grandes centros de entretenimento, carregando consigo uma atitude de contestação, mesmo nos meios mais conservadores.

Assim, é através da própria espontaneidade da dança que o *b. boy* confronta a estética dominante industrial, racionalizada, padronizada. Os gestos não remetem apenas a violência, o que por si só já seria um confronto estético, mas são caóticos, frutos do imprevisto imediato de uma negação a estrutura condicionada de estilos de dança estabelecidos. Ao entrar na roda, o dançarino tenta através dos fundamentos encaixar seus movimentos com as batidas da música, mas isso acontece de forma pessoal, como uma improvisação de música Jazz. É uma performance do *b. boy*, o que imprime um estilo

particular a cada dançarino e a cada entrada, e é também o que ajuda a causar a sensação de estranhamento em dançarinos de *hip-hop dance* que ainda não entenderam a lógica do *break*. Desse modo o *b. boy* confronta-se com um padrão estabelecido, limpo, previsível, métrico, contido, através desses movimentos próprios, impregnados de sua realidade.

Essa atitude é percebida em muito *b. boys* dentro de campeonatos e das rodas. Em Itajaí, durante um campeonato disputado em um coreto público, isso começou a delinear-se dentro da pesquisa.

A final foi disputada por B. da Start Crew de Itajaí e Dinho da Stil Contact breakers de Curitiba. Dinho começa entrando depois que um garrafa é girada no centro da arena para definir quem começa. Enquanto Dinho faz sua entrada, B. fica o tempo todo fazendo gestos como o de alguém se maquiando, dizendo que Dinho é “playboy”. Antes de entrar ele aponta para si mesmo e diz: “favela”. A mesma atitude do pessoal da Funky Fockers no Batalha da vila. Dinho acaba ganhando a batalha. Durante toda a batalha a provocação do B. foi a mesma, dizer que o Dinho era playboy. Parece ser um estigma de Curitiba como Daneil falou em São Paulo. (Diário de campo de 10 de Julho de 2010)

Percebe-se na passagem, como o orgulho de pertencer a “favela”, está quase sempre presente na atitude *b. boy*. Não se trata de “dourar a pílula” pela glorificação do oprimido como fala Jessé de Souza (2006), mas de buscar direções diferentes, de perceber que existem formas dentro dos espaços sociais oprimidos economicamente que dão conta, até certo ponto, de não deixar esta miséria transbordar na forma de uma miséria emocional, existencial e principalmente, política. O jeito de falar e vestir-se, por mais que sofra adaptações decorrentes do *habitus* de cada classe, mantém uma certa estética “contra-estética”: calças largas (não tão usadas no *b. boying*), camisetas grandes, o jeito de expressar-se com as mãos, o jeito de falar, todas estas peculiaridades saem das esferas dominadas e geram contravenção nas esferas dominantes.



Fig. 2 – Orgulho estampado, 2010.

O foco aqui, é perceber como estas práticas estão profundamente ligadas as condições de existência do agente, que as carrega consigo até mesmo na hora da performance corporal. Não que sofrer com as próprias condições materiais precárias seja bom ou agradável. Mas pertencer a esse meio, à favela ou ao gueto, não são em nenhum momento motivo de autodestruição da arte oriunda deste meio. Durante o Festival Internacional de hip-hop de 2009, quando ainda fazia minhas primeiras incursões para preparar o campo a ser estudado, ouvi uma história sobre como alguns movimentos foram incorporados de maneira peculiar ao *break*. Em seu curso sobre *Popping*, Mr. Wiggles, um dos pioneiros da dança de rua no Estados Unidos, comentava sobre o que ficou conhecido como 52 Block's, ou 52 bloqueios, um estilo de luta segundo ele, nascido nas instituições penais estadunidenses. Ao chegar nas prisões os novatos ficavam um tempo em adaptação com algemas nos punhos todo o tempo, isso teria ajudado a moldar alguns elementos corporais da técnica, que consiste basicamente de movimentos de defesa, dissuasão e contra-ataque. O sistema de luta seria tão impregnado ao corpo do detento que, ao sair da instituição o indivíduo carregava junto consigo para as ruas. Em um sistema carcerário que era frequentado por grande parte da população de periferia, onde o *break* se formou, não é de admirar que esta forma de movimentação tenha sido incorporada a uma técnica conhecida como *Up-Rocking*³⁹.

³⁹ Up-Rocking: Um estilo de dança em forma de batalha sincronizada. Conhecido por alguns como pedra, papel e tesoura ritmado. Nesse estilo, cada oponente deve gesticular ataques e defesas, vencendo o que for mais criativo e sincronizado à música. Particularmente aqui os movimentos caricatos de tiros,

Mesmo estando permeado de um discurso coloquial o relato permite pensar o quanto as experiências sofridas nos mais diferentes ambientes influenciou e continua influenciando as formas de performance corporal dentro do *break* e do *hip-hop dance*. Como veremos, são universos distintos em relação aos espaços de convivência não só dentro dos grupos, mas também das vidas particulares dos agentes. Eu mesmo, iniciei minha trajetória no hip-hop dentro de uma esfera dominante, em uma academia de dança, altamente elitizada. Os impactos de viver uma nova prática tão diferente, de me transformar de um dançarino de academia para um dançarino de rua, foram constantes e profundos. O tempo todo me deparei com contrastes que vão muito além dos arquétipos construídos sobre o hip-hop. Tornar-me um *b. boy* exigiu muito mais que o aprendizado de novas técnicas, movimentos e lógica de performance; exigiu uma transformação completa, física, psicológica e social. Todavia, graças a esse primeiro contato com um hip-hop diferente, mais amigável e acessível para mim, tive a oportunidade de conhecer mais tardiamente o *b. boying*. Parte do problema está em considerar as culturas dominadas e dominantes de forma estanque, com muito pouco contato entre si.

A realidade social nestes lugares estão longe do ideal, e mais importante para este trabalho, são absolutamente diferentes das condições de vida compartilhadas pela maioria dos integrantes da Lótus Cia. de Dança. Em contraste com estes bairros, municípios e origens familiares, os integrantes da Lótus habitam, em sua maioria, bairros mais bem estruturados, com mais opções de lazer, melhores condições de moradia e que podem ser considerados de classes mais abastadas, dentro da região de Curitiba. Estes bairros se parecem bastante com aquele no qual tive minha primeira experiência com a dança e com o hip-hop relatado no primeiro capítulo.

As condições materiais compartilhadas pela maioria dos integrantes da Lótus Cia. De dança são bastante diferentes da maioria dos *b. boys* que conheci (não só da *Flying Boys*). Os bairros onde residem são bairros do próprio município de Curitiba, muitos em regiões centrais ou em regiões como os bairros Batel (o mesmo bairro no qual estava situada a primeira academia de dança que frequentei), Bigorrilho e outros. Luana reside com o marido e dois filhos (grávida do terceiro) no bairro Rebouças, Lala mora com os pais e a irmã, faz graduação em Educação Física (assim como a irmã) em uma universidade privada paga pela família e trabalha em um escola também privada com

aulas de Educação Física. Léo mora com o pai que é microempresário e a mãe que cuida da casa no bairro Xaxim próximo a minha própria moradia, cursa universidade técnica e trabalha na empresa do pai. Para efeitos de comparação, Matheus, outro integrante do grupo, reside no bairro Bigorriho, que em 2000 já contava renda média de R\$ 3.792,68⁴⁰.

Raras foram as oportunidades de visita *in loco* às casas dos integrantes da Lótus, em parte pelo contato rápido e relativamente impessoal da lógica de aulas. Muitas vezes o contato feito nas academias não passa da própria academia. As aulas eram à noite, em dias de semana, ao sair das aulas, todos dirigiam-se às suas casas. Não existe um evento semanal como rodas públicas nas quais os agentes trocam informações livremente e depois do evento continuam juntos para descontrações de fim de semana. Ou os dançarinos se relacionam na academia, ou em eventos esporádicos, como campeonatos, festivais e viagens, onde o convívio é mais aprofundado embora longe da realidade cotidiana dos agentes.

Em algumas caronas oferecidas ao Léo, observei que mora em um sobrado muito bem cuidado, com jardim caprichado e fachada organizada. Embora seja um bairro da periferia de Curitiba, é um local específico bastante agradável. Ana outra integrante, estudante que mora com os pais em Santa Felicidade em uma casa bastante grande e bem cuidada e Pan, professora de dança mora sozinha em um apartamento no centro de Curitiba. Mesmo não tendo oportunidade de visitar todas as moradias, as próprias conversas nas observações ajudam a desvendar algumas peculiaridades dos integrantes. Ouvi muitas histórias e comentários sobre a casa em particular de um integrante do Lótus Sênior, Digo; segundo seus colegas de grupo a casa é enorme e o patrimônio da família, bastante considerável. São comerciantes, proprietários de uma rede de lojas que vende tintas para construções.

A grande maioria dos dançarinos aqui deixa os locais de treino de carro, seja com condução própria ou de carona com algum parente que venha buscá-los. Apenas três integrantes pegam regularmente ônibus para o retorno para casa. Não apenas o fato de possuírem condução própria os diferencia da maioria da *Flying Boys*, mas também o tipo de condução. Enquanto entre os *b. boys*, sou um privilegiado por possuir um carro novo (embora da categoria considerada “popular”) na Lótus acontece o contrário, pois grande parte dos automóveis que chegam para buscar os dançarinos estão longe dessa

⁴⁰ Fonte: IBGE-Censo Demográfico 2000.

categoria. O agentes aqui tem acesso a escola particular e à saúde privada.

As condições materiais de existência ainda reforçam suas diferenças no que referem a própria participação no grupo. Enquanto integrantes da *Flying Boys* treinam gratuitamente, dançarinos precisam pagar cerca de R\$ 80,00 por mês para participar das aulas. Grande parte dos *b. boys* simplesmente não poderia arcar com uma despesa destas. Os uniformes também são bastante diferentes. Ao entrar na Lótus, fui “convidado” a adquirir o agasalho e camiseta do grupo, que é obrigatório em viagens. O agasalho composto de uma jaqueta dupla face bordada com a marca do grupo e uma calça de moletom com a marca também bordada foi adquirido por R\$ 120,00 em duas parcelas de R\$ 60,00. A camiseta com a marca serigrafada custou mais R\$ 30,00. Na *Flying Boys* o uniforme resume-se a uma camiseta com estampa serigrafada de R\$ 19,00, com a marca produzida por mim mesmo e estampada por Robynho. Ainda assim, o dinheiro de campeonatos e de recursos governamentais foram utilizados para a aquisição de camisetas para os que não poderiam pagar por ela.

Essas condições mais amenas, a serem encaradas também são refletidas na dança. Os movimentos pesados, caricatos de violência são substituídos por uma leveza, que embora tenha forte influência do balé, não deixa de ser também influenciada por ambientes menos hostis. Os próprios temas de coreografias são pautados em outros assuntos como o da coreografia Partitura, que coloca os dançarinos como notas musicais, em uma música que mistura a erudição do violino com a programação eletrônica da *hip-hop music*. É a arte falando dela mesma, mostrando o nível de autonomia do campo. O sofrimento, se aparece, aparece de forma abstrata, como em um solo de Du, chamado Visceral, em que ele encena o tempo todo como se estivesse sofrendo, embora não fique evidente o por que. As expressões corporais e faciais sempre remetiam a dor, a tristeza eram convulsionadas, espasmódicas causando uma sensação de sofrimento para quem assistia. Embora ele tenha me explicado que o objetivo da coreografia é expressar os sentimentos mais profundos da dança, parece que apenas emoções ligadas a dor são retratadas. Essa abstração da dor pode ter origem também condições próprias de vida do integrantes do grupo.

Ao pesquisar a distinção na sociedade francesa, Bourdieu coloca como existe essa oposição entre a arte popular, segundo ele mais espontânea e a arte burguesa, mais abstrata.

Em matéria de linguagem, é a oposição entre a espontaneidade popular e a linguagem altamente censurada da burguesia, entre a busca expressionista do pitoresco ou do efeito e a opinião preconcebida da moderação e da simplicidade fingida – em grego *litótes*. (BOURDIEU, 2008 p. 168)

Verifica-se efetivamente como as movimentações e temas de performance são bastante variados entre as danças pesquisadas. Os movimentos da Lótus são pouco influenciados por questões violentas dando espaço a uma movimentação mais suave e menos diretamente ligada a uma realidade em específico. Seria o que Bourdieu chama de primazia da forma sobre a função, ou seja, a estética do movimento, é mais importante que a função deste. O dançarino se expressa de acordo com o tema proposto na coreografia, pautando sua performance em complexos sistemas lexicais de movimento. Essa técnica de “mover-se bem” é mais importante que a realidade transposta e adaptada na movimentação. Não quero afirmar aqui, que a função transponha a forma nas rodas de *break* – se o fizesse em um ambiente de batalha haveria mais luta do que dança. Apenas coloco que, segundo as observações, a abstração da vida são maiores na Lótus Cia de dança, em parte por que a própria vida dos agentes e a autonomia do campo (frente a outros campos como o econômico) permite esse tipo de trabalho.

Podemos dizer que os movimentos do hip-hop dance seriam fruto de um *habitus* mais “civilizado” no sentido que Norbert Elias (1993) confere ao termo. O autor utiliza o conceito de *habitus* de maneira peculiar, colocando-o mais como um aparato psíquico, uma estrutura de personalidade do indivíduo, algo instilado desde a mais tenra infância, que torna-se uma segunda natureza. Esse aparato age nos costumes em geral, e principalmente, como mecanismo de autocontrole dos indivíduos em sociedades mais complexas (por isso mais “civilizadas”). Desse aparato de autocontrole intimamente ligado com a estrutura social advém da tentativa do autor de estabelecer o funcionamento do processo civilizador, “uma mudança na conduta e sentimentos humanos a uma direção muito específica” (ELIAS, 1993 p. 193). Neste diagnóstico, as sociedades não teriam uma direção evolucionária específica, tampouco, estariam largadas à deriva em um caos social. A direção é dada por um conjunto de interações entre os indivíduos, esse entrelaçamento pode originar mudanças profundas na sociedade, que nenhuma pessoa planejou, mas nem por isso desprovidas de uma ordem. “Dessa interdependência de pessoas surge uma ordem *sui generis*, uma ordem mais irresistível e mais forte do que a vontade e a razão das pessoas isoladas que a compõe” (p. 194). Em um estudo anterior,

o *habitus* foi definido como a uma auto-imagem dos indivíduos em constante relação com a estrutura social da qual ele faz parte, uma relação que está sujeita a transformações específicas. (Elias, 1997, p. 9).

Com o monopólio do poder econômico e da força física acumulando-se nas mãos do estado na idade média, os indivíduos são forçados a conviver de maneira totalmente diversa ao qual estavam habituados.

A estabilidade peculiar do aparato de autocontrole mental que emerge como traço decisivo, embutido nos hábitos de todo ser-humano “civilizado”, mantém a relação mais estreita possível com a monopolização da força física e a crescente estabilidade dos órgãos centrais da sociedade [...] só em combinação com tais monopólios é que esse tipo de autolimitação requer um grau mais elevado de automatismo, e se torna, por assim dizer, uma “segunda natureza”. (MAUSS, 2003 p. 408)

Assim, o *ethos* guerreiro, de defender a honra e ceder a seus impulsos, combatendo livremente seus adversários, é substituído pelo *habitus* cortesão, de manipular e agir com cautela, planejando e alcançando metas através da conversa. Essa ênfase dada ao diálogo surge da maior complexidade das estruturas e do aumento da quantidade de inter-relações às quais um indivíduo está sujeito e depende para exercer sua função social.

Elias demonstra como o autocontrole pode mudar as estruturas de personalidade de modo tão profundo, que isso se reflete nas próprias práticas, inclusive corporais. O boxe seria uma demonstração de como o *habitus* se torna civilizado no que tange ao entretenimento. Na Roma antiga, uma das principais formas de diversão constituía em assistir gladiadores lutarem entre si até a morte. Com o aumento do auto-controle, um esporte mais “civilizado” é requerido para entretenimento popular. No boxe são raros os embates fatais, e mesmo assim, regras são adicionadas a cada dia, afim de evitar mais contusões e mortes. “A luta de boxe, para mencionar apenas um exemplo, é uma forma fortemente temperada dos impulsos de agressividade e crueldade, em comparação com os prazeres visuais de épocas antigas” (ELIAS, 1993 p. 201).

A grande diferença do conceito de *habitus* para outros autores, é a ênfase histórica dada por Elias. Tanto Mauss quanto Bourdieu falam de um *habitus* aprendido socialmente

durante a vida do indivíduo em sociedade, ao passo que nos estudos de Elias, as estruturas de personalidade são analisadas ao longo do séculos. Mesmo assim, se utilizarmos o conceito de auto-controle, podemos averiguar que muitas de suas características mudam em espaços temporais relativamente curtos.

Em contextos onde o monopólio da violência é centralizado e impessoalizado, há um processo crescente de auto-controle do corpo que, na dança, pode se expressar como uma capacidade de sublimação maior, uma expressão menos figurativa. Nesse sentido, nestes contextos, as expressões artísticas não se referem imediatamente ao mundo real. No entanto, em contextos onde a violência está em todo o lugar, o corpo veicula estas pulsões e a dança adquire uma alusão evidente da linguagem violenta, embora o break seja também, expressão do autocontrole.

RODAS E PALCOS: SENSAÇÕES



Fig. 3 - 1º Cypher's Fuck Off, 2010.

A imagem acima mostra bem um dos principais locais onde o *break* é praticado: nas ruas. A foto foi tirada durante uma das tradicionais “rodas do Itália”. O movimento do dançarino em si, foi suprimido, cedendo foco à “roda” e a cidade atrás dela. Visa mostrar o local por excelência do *break*, onde ele nasce e se desenvolve. Em seguida, uma imagem do palco, de uma perspectiva diferente, da visão que o dançarino tem de dentro dele.



Fig. 4 - Perspectiva do palco. Foto Pâmela de Brito, 2010.

Estes locais são o objetivo final dos dançarinos, das horas passadas nas academias e locais de treino, de todo o esforço em aprender as coreografias e deixá-las sincronizadas, ou de criar e aperfeiçoar novas bases. No palco e na roda pública os movimentos se materializam e tem sua significação potencializada. A roda do Itália foi ao mesmo tempo um convite e uma estreia neste estilo de dança. Mesmo antes de sequer começar a treinar com a *Flying Boys*, eu já havia enfrentado a rua. Depois de poucas horas recebendo informações e lições do Borracha, fui convidado a entrar na roda, como já descrevi. Experimentei as sensações que constroem um *b. boy* em primeira mão, e na verdade, foi justamente este misto de sensações tão diferentes e ao mesmo tempo tão familiares ao palco que despertaram o meu interesse em praticar na modalidade. Todo aquele universo, toda a diferença em relação às academias de dança chamava a atenção.

A roda do Itália possui algumas características ideais. Em primeiro lugar, acontece

em um lugar central, o que é bom para *b. boys* das diferentes partes de Curitiba e região metropolitana; é relativamente público (por mais que a fachada onde a roda acontece pertença ao prédio comercial, anos de luta garantiram o direito dos *b. boys* de executar suas performances no local). Além disso o piso neste espaço é perfeito para a prática do *break*; feito de granito, é liso o suficiente para as manobras de chão, porém não exageradamente a ponto de atrapalhar os passos executados em pé – caso o calçado esteja demasiadamente escorregadio, uma simples “cuspida” no chão resolve o problema; é o breu do *break*, a saliva ajuda a evitar que o tênis escorregue demais no piso. Este pequeno fato por si só demonstra a imensa distância que separa a rua da academia. As paredes que formam a fachada do prédio ajudam até mesmo na parte acústica evitando que o som se disperse demais. A espaço também serve para treinos: as portas de vidro funcionam muitas vezes como espelhos, ajudando no *feedback* dos neófitos, que podem aproveitar o que recém aprenderam na roda que acontece ao lado.

A institucionalização, sua organização, a construção de suas normas, é um ponto interessante deste ambiente: ela é absolutamente coletiva. Em um canto da roda fica o “*Boom Box*”, o rádio que anima, e ajuda a definir e manter a roda; não um rádio qualquer, são apreciados “*box*” antigos, remanescentes dos anos 1970/1980, grandes e potentes. A música começa a tocar, e qualquer pessoa na roda pode “entrar”, ou seja, tomar o centro da mesma para dançar. O participante que entra, já pode ser considerado um *b. boy*, pelo menos em parte, uma vez que possui mais do que coragem, ele possui atitude de encarar a roda, e mostrar seus movimentos. Essa relação com o espaço público é geralmente muito respeitada pelos dançarinos. Presenciei mais de uma vez indivíduos alcoolizados, e passantes que se sentiram tentados a entrar na roda do Itália. Nenhum deles foi retirado ou impedido de “dançar” - embora piadinhas não deixassem de ser feitas – não importa o quanto tenham sido mal sucedidos em suas tentativas. Interessante a reparar aqui, é que não existe um “mestre de cerimônias” nem um organizador ou alguém que se considere como na direção do evento. Nem mesmo o dono do *box* tem domínio sobre a roda em qualquer de suas características. Mesmo que, geralmente o dono do rádio traga músicas em um aparelho tocador de músicas mp3, ou um celular; caso as músicas não agradem a maioria, o aparelho é trocado sem muita cerimônia já que parte dos *b. boys* está com seus próprios celulares e aparelhos tocadores de mp3 recheados de músicas à mão.

O “espírito” da roda também era muito diferente do que pode imaginar um

observador externo. Por mais que muitas vezes ela pareça caótica e violenta (quando *crews* tradicionalmente adversárias se enfrentam, a tensão da roda aumenta, algumas vezes a níveis que beiram a violência física), o sistema de batalhas não deixa de ser o ponto culminante da vida de um *b. boy*, pelo menos dentro da prática do *break*, assim como os festivais o são para os dançarinos de *hip-hop dance*. Essas batalhas podem ser consideradas “intertribais” englobando praticamente todas as *crews* de Curitiba. As performances, ou entradas, são executadas aleatoriamente, por qualquer um que esteja disposto a enfrentar a roda. Isso acontece até que algum *b. boy* provoque, ou intime outro (geralmente de outra *crew*); a partir deste momento a roda de dança vira uma roda de batalha. Os dançarinos se enfrentam executando suas entradas em turnos, e os próprios integrantes da roda julgam através de gritos e ovações, quem é o melhor *b. boy*. Ser chamado para uma batalha, é como uma dádiva, não pode ser recusado sob pena de o *b. boy* ser considerado sem atitude pelos outros e até mesmo por sua própria *crew* (diz-se que ele não “representou” na roda). Uma vez que um *b. boy* tenha sido “intimado” a dançar, toda sua *crew* está igualmente desafiada e deve “comprar a briga” do companheiro. Logo a batalha de *b. boys* vira uma batalha de *crews*, seguindo o mesmo sistema de turnos e de decisão do vencedor.

A roda do Itália é utilizada aqui de forma mais evidente por ser o exemplo de um reduto raro deste tipo de institucionalização menos formal no mundo da dança. Sendo a roda mais antiga em atividade no Brasil, ela vive um momento de crise. O primeiro campeonato “*Cyphers Fuck Off*” visa, principalmente, não deixar o evento morrer. Organizado por membros de uma das *crews* locais, ele tem por objetivo, trazer novamente o brilho e a animação que ultimamente vem enfraquecendo – e sou testemunha disso, em meus primeiros contatos com o *break*, a roda do Itália era um evento que lotava a fachada do prédio central curitibano. Ultimamente, poucos *b. boys* e quase nenhum espectador comparece semanalmente. Existe o medo de que aconteça com a roda do Itália, o que já aconteceu com várias rodas de São Paulo, que simplesmente desapareceram por falta de dançarinos interessados no evento periódico. Aqui mesmo em Curitiba, a roda da Biblioteca Pública, bastante frequentada no início dos anos 2000 desapareceu nos últimos anos.

Segundo alguns *b. boys*, com a ascensão do *break* como dança espetáculo e com sua profissionalização, os campeonatos começaram a aumentar em frequência, trazendo

a profissionalização para o meio. Os dançarinos agora, não se preparam para dançar aos sábados no Itália, mas para batalhar em campeonatos nos quais, um dos principais quesitos é a originalidade. Twins, um dos organizadores do campeonato comenta que os *b. boys* não querem mais fazer suas “entradas”⁴¹ no Itália pois precisam guardá-las para os campeonatos. “Ninguém quer mostrar um entrada, pra neguinho copiar e fazer num campeonato.” Na verdade, este pode ser um dos motivos do enfraquecimento da roda do Itália embora não o único; o simples aumento de eventos envolvendo o *break* também ajuda a “esvaziar” o Itália. Os campeonatos, por mais que possuam outras formas de institucionalização, são também pontos de encontro entre os *b. boys*, com a vantagem de geralmente trazer dançarinos de fora do circuito curitibano. Estes eventos de sociabilidade suprem alguns aspectos que anteriormente apenas o Itália poderia oferecer. O maior número de locais de treino e apresentação – outros pontos da cidades também são usados para performances - também pode estar aumentando o fenômeno.

Além das rodas informais, executadas nas ruas e espaços abertos das cidades, existem campeonatos fechados, com uma estrutura mais formal, racionalizada e burocratizada, bastante próximos dos campeonatos de *hip-hop dance*. Nestes eventos, há toda uma estrutura de regulamentos e normas a serem rigidamente seguidas por cada uma das *crews* participantes. Um dos principais eventos deste tipo é chamado de *Master Crews*, acontece anualmente em São Paulo, e é reconhecidamente uma dos maiores do gênero na América Latina. Seu regulamento está em anexo e nos permite observar o grau de diferença em relação a própria roda do Itália.

Neste tipo de evento, geralmente acontecem rodas informais, mas o palco – e aí começam as diferenças – é de uso exclusivo dos competidores. Existem campeonatos individuais e de *crews*, além de algumas alternativas interessantes como o *Seven2Smoke*, no qual sete *b. boys* se enfrentam ciclicamente durante um período estabelecido de tempo, ao final, aquele que ganhar mais vezes é considerado campeão. Nos campeonatos mais tradicionais cada equipe ou *b. boy* assume um lado do palco, e a batalha começa quando o DJ começa a tocar – nestes eventos, vários elementos da cultura hip-hop atuam juntos. O sistema de entradas continua sendo em turnos e na maioria das vezes são os próprios participantes que decidem quem entra primeiro na roda, mostrando mais atitude que o adversário. Mr. Fe, organizador e MC do *Master*

⁴¹ Entrada na roda – Sequencia de dança do *b. boy* ao centro da roda

Crews gosta muito de falar ao microfone no início das batalhas: “Quem tá com medo não entra”.

Por mais que a maioria dos campeonatos possua a tendência de “migrar” para os palcos, alguns *b. boys* não gostam muito da ideia, preferindo os campeonatos em roda. Em uma viagem para um campeonato em São Paulo, alugamos uma van em conjunto com *b. boys* de outras *crews*:

Assim que partimos, Dinho coloca no aparelho de vídeo da van um de seus DVD's, vendidos no Itália por módicos R\$ 20,00. O conteúdo: *b. boying* é claro. Começamos com um campeonato francês, o *breaking the Floor*. Campeonato padrão *crew versus crew*. Wolverine então comenta algo que seria reforçado durante toda a viagem e que me chamou muito a atenção:

“Ah cara, que campeonato palha, não gosto de campeonato em palco. Tira toda a vibração da roda, toda a energia. Ó, fica mortão, sem *vibe*. Campeonato de *b. boy* tem que ter *vibe*, senão não é *b. boying*”.

A “*vibe*” a qual o dançarino se refere é o calor da roda, a presença maciça das pessoas próximas, torcendo a favor e contra, o turbilhão humano que se expressa sem nenhum tipo de interferência apaziguadora institucionalizada. O controle da violência na roda é feito pelos próprios *b. boys*. Inúmeras vezes, no auge das rodas do Itália e no início de minhas experiências lá, imaginei que o final da roda seria uma violência física generalizada, tamanho o tumulto gerado nas batalhas. *B. boys, crews*, observadores, todos tomavam partido e tinham direito de se manifestar, ao mesmo tempo. É uma experiência única, que o campeonato realizado em palco não consegue emular. O evento suíço conhecido como *Circle Kingz* reforça esta ideia de roda como centro do universo *b. boy*.

Eu comecei essas sessões em 2005 por que eu pensei que a maioria das sessões não esdtava suficientemente adaptada ao *b. Boys*. Muitos organizadores não entendem o que nós queremos e muitas das competições de *b. boys* perdem a essência da qual os *b. boys* são feitos, suas batalhas são no palco, não há rodas, *b. boys* que nem mesmo conseguem dançar são vencedores...é como se o *b. boying* estivesse perdendo sua alma. *Cilcklekingz* é uma sessão feita por um *b. boy* para os *b. boys*.

Eu criei essa sessão para trazer novamente a essência real da qual o *b. boying* é contituído (sem batalhas em palco, tempo e espaço para rodas, música não cortada, jurados julgam musicalidade, estilo, novidade, atitude, originalidade como principais critérios) (AMJAD)⁴²

⁴² I started this jam in 2005 because i thought that the majority of the Jams were not enough adapted for the

Nota-se como, por mais que alguns imperativos institucionais permeiem a organização de eventos de break, existe uma tentativa de manter um certo tipo de resistência ao excesso de burocratização, pelo menos por parte do *b. boys*, que tentam organizar eventos mais parecidos com as *Cyphers* originais. Com menos racionalização como jurados que votam sem notas, baseados em sua subjetividade de avaliação, rodas que não ficam distantes do público, e a valorização de uma dança mais “original” tanto no sentido de ser uma dança própria de cada dançarino, quanto no de ser mais próxima dos estilos pioneiros do estilo.

Nos campeonatos de *hip-hop dance* as diferenças entre as práticas se intensificam e ficam ainda mais evidentes. Enquanto ainda há uma certa resistência por parte dos *b. boys* em aceitar o palco, para os dançarinos de *hip-hop dance* ele é o local de prática por excelência. Todo seu treinamento é voltado para o palco, para o público teatral, para os refletores. São planejadas, em cada coreografia, entradas e saídas de cada bailarino, programa-se as posições, formações, esperas na coxia e tudo mais. Deve-se notar aqui como as práticas de apresentações estão em constante relação de influência mútua com as práticas de aprendizagem mais básicas do grupo. Do mesmo modo como é feita a divisão no palco, métrica, dividida por etapas com desenhos precisos de formação, as aulas tendem a ser também absolutamente programadas e divididas com as formações sendo exaustivamente repetidas, uma mimetização do que será realizado no palco. Algumas academias contam até mesmo com estruturas físicas que simulam palcos, como coxias e cortinas.

Podemos tomar como exemplo comparativo os regulamentos do Festival Internacional de Dança hip-hop e do *Master Crews*⁴³, dois dos maiores eventos em seus respectivos estilos no país. As descrições dos critérios são bastante diferentes, sendo a do Festival Internacional muito mais detalhada e complexa.

BBoyz. Many organizers don't understand what we want and a lots of bboy competitions take away the essence of what bboyz are made, their battles were on stage, there was no cyphers, bboys who couldn't even dance were winning...it was like bboying was losing is soul. Circlekingz is a jam made by a bboy and for the bboyz. I created this jam to bring back the real essence of what bboying is made of (no stage battles, time & space for cyphers, uncut music, judges judge musicality, style, freshness, attitude, originality as main criterions)

Tirado do site do evento: http://circlekingz.com/blog/?page_id=2. Tradução do autor.

⁴³ Os regulamentos encontram-se no Anexo I deste trabalho



Fig. 5: Placar Técnico, Festival Internacional de Dança Hip-hop, 2010

Além disso, a própria forma de votação parece ser mais racionalizada. Enquanto no *Master Crews* o julgamento se dá por votação simples, o Festival Internacional conta com critérios diferentes que são julgados e pontuados divididos em técnicos e artísticos, gerando uma nota de cada jurado, que então é somada com as notas dos outros jurados, resultando na média da performance do grupo. Ao final das apresentações são anunciados os grupos com maior média.

No Encontro da Ruas, que acontece paralelamente ao Festival de Dança de Joinville, as batalhas de *b. boying* são julgadas por pontuação e não votação, de forma bastante semelhante ao que acontece com o *hip-hop dance*, mostrando a força da influencias múltiplas as quais os dois estilos estão sujeitos. Mesmo assim, o *hip-hop dance* de palco possui critérios de avaliação exclusivos que denotam sua própria natureza de espetáculo e tornam visível, sua relação com outras danças teatrais como:

“ser claro nas explanações cênicas; controle da postura e alinhamento; todos os integrantes do grupo devem ter as mesmas qualidades de domínio do corpo; utilização racional das variações de ritmo da melodia traduzidas em dinâmicas diferenciadas (voz, efeitos, instrumentos, crescimentos, mixagens, etc.)”⁴⁴

Quem define este tipo de regras, são os próprios organizadores do evento, que neste caso, possuem experiência com *hip-hop dance*. Algumas destas avaliações seriam consideradas quase que “heresias” por *b. boys*, como a exigência de que todos os dançarinos tenham as mesmas qualidades de domínio do corpo (conforme já foi dito, o *b. boying* exige originalidade na movimentação de cada indivíduo). Outros critérios são muito

⁴⁴ Quesitos retirados do regulamento do Festival Internacional de Dança Hip-hop de 2010

parecidos com trechos do *Master Crews*, apenas mais complexificados como a “utilização racional das variações de ritmo da melodia traduzidas em dinâmicas diferenciadas(...)” que aparece da seguinte forma no regulamento do campeonato de *b. boying*: “Musicalidade (interação entre o dançarino e a música). Seguir efeitos da música não é necessariamente ter musicalidade, deve-se interpretá-la por inteiro.” Observa-se aqui como mesmo nos instrumentos de normatização de eventos dos dois estilos, é possível encontrar diferenças e semelhanças, muitas baseadas nas formas de execução e nas influências que cada estilo sofre em seus espaços de prática e nas próprias formas de execução e organização destas práticas.

Os dançarinos de *hip-hop dance* em competições de palco, jamais ocupam o mesmo espaço no momento das apresentações. Cada equipe espera sua vez atrás do palco (nos locais conhecidos como backstages) ou assistindo da plateia, de uma “distância segura”. O contato é deveras limitado e quando acontece geralmente tem mais palavras de incentivo do que ameaças ou provocações (como costumeiramente se observa nas batalhas de break). No Festival Internacional de Dança hip-hop em 2010, alguns destes elementos ficam bastante evidentes:

Os grupos começam a se apresentar. Estou sentado mais ao fundo da plateia com outros integrantes do Lótus. A minha frente está a Lu. Ela se vira para ficarmos comentando os outros grupos. De repente ela me pede uma caneta. Dou pra ela a caneta e minha agenda, ela quer anotar todas as notas dos grupos. Somos o 32º grupo a se apresentar, o que é bom, pois podemos ver quase todos os outros grupos e já teremos referência de como anda a competição quando formos para o palco. Ao mesmo tempo é ruim, pois é cansativo esperar um par de horas sentado para dançar.

Atrás do palco, corremos em círculos por um momento, e em seguida nos alongamos. Desejamos merda-merda uns para os outros e fazemos uma roda de concentração. Rezamos e nos preparamos para entrar no palco ao lado das coxias. O grupo Kahal ainda está se apresentando. Eles tem muita energia no palco. Coreografia forte, pesada, música bem agitada, muitas acrobacias. Realmente uma apresentação impecável. Parabenizamos-los e desejamos boa sorte, eles retribuem. (Diários de Campo de 03 de Julho de 2010)

Assim são as competições em palco, relativamente herméticas, com um contato mínimo entre os grupos, bastante diferente das intensas batalhas de break, nas quais a

linha tênue que divide batalha e violência parece sempre prestes a romper. Por isso comecei esta explanação dos ambientes sociais pelos locais de apresentação de cada um dos grupos sociais envolvidos na pesquisa. Eles mostram privilegiadamente, como a classe social nas quais as práticas estão inseridas, ou são originárias influenciam o tipo de organização, mesmo nas instâncias mais elaboradas. As ações e instituições aqui observadas remetem as notas de Bourdieu sobre o esporte:

Em suma, o elemento determinante de preferências aqui é a relação com o corpo, com o envolvimento do corpo, que está associada a uma posição social e uma experiência originária do mundo físico e social. Essa relação com o corpo é solidária com toda a relação com o mundo: as práticas mais distintivas são também aquelas que asseguram a relação mais distanciada com o adversário, são também mais estetizadas, na medida em que, nelas, a violência está mais eufemizada, e a forma e as formalidades prevalecem sobre a força e a função. (BOURDIEU, 2004 p. 209)

Embora não se possa afirmar que as batalhas de break não possuam um alto grau de estetização, elas mantêm uma aproximação entre os indivíduos rivais, algo que não se encontra nas apresentações de palco. As influências da posição social dos indivíduos nas práticas e suas instituições ficam bastante claras quando se compara as ruas, local de nascimento do break, e os palcos, pra onde migra o *hip-hop dance*.

Percebe-se já aqui que não apenas essa função pedagógica exerce controle sobre o corpo (como foi mostrado no primeiro capítulo), mas também a classe social e a carga histórica de cada uma das modalidades ajuda a forjar um *b. boy* na batalha e um dançarino no palco, e não apenas influenciam as movimentações, mas as próprias estratégias didáticas, relações solidárias, alianças, rivalidades, tudo está interligado de forma específica mas muito parecida nos dois universos, do *break* e do *hip-hop dance*. Uma mostra disso, é que em campeonatos, tanto *crews* de *b. boys* quanto grupos de *hip-hop dance* possuem uma espécie de filiação em primeiro lugar com seu próprio coletivo, e imediatamente após com sua cidade. Um grupo ou *crew* que tenha perdido em uma fase inicial de um determinado campeonato, mesmo sendo este de categoria individual, torcerá e prestará apoio, geralmente, para outro grupo de sua própria cidade e em última instância para um indivíduo de sua própria modalidade – não importa de que *crew* ou cidade seja um *b. boy*, ele sempre será auxiliado por outro frente a um dançarino de *hip-hop dance*.

Uma batalha, é uma honra e um dever ao mesmo tempo, existe o fardo de levar o

nome da crew/grupo para o meio da roda e representá-lo de forma satisfatória, um comportamento observado até mesmo nos campeonatos de danças em palco. “[...] aceitar uma dessas oferendas é mostrar que se está disposto a entrar no jogo, quando não a permanecer” (MAUSS 2002, p. 224). Evoco as observações deste autor, pois embora não haja efetivas trocas de presentes entre os dançarinos, como o relatado por ele, ser convidado para um campeonato ou desafiado para uma batalha, não deixa de ser uma dádiva, com todos os elementos que isso acarreta, inclusive o sistema de dar e retribuir, que caracteriza tão bem os fenômenos estudados por ele como fatos sociais totais. Mauss ainda coloca o seguinte:

“A importância e a natureza dessas dádivas provém da extraordinária competição entre os parceiros possíveis da expedição que chega. Eles buscam o melhor parceiro possível da tribo oposta. A questão é grave: pois a associação que se tenta criar estabelece uma espécie de clã entre os parceiros. Para escolher portanto, é preciso seduzir, deslumbrar. Levando em conta as hierarquias, é preciso atingir o objetivo antes que os outros, ou melhor que os outros, provocar assim trocas mais abundantes das coisas mais ricas. Concorrência, rivalidade, ostentação, busca de grandeza e interesse, tais são os motivos diversos que subjazem a todos esses atos” (MAUSS, 2002 p. 225)

Não desejo aqui, fazer um simples paralelo com as sociedades estudadas pelo autor. Todavia, o sistema competitivo possui algumas semelhanças, principalmente com as batalhas e o sistema de reconhecimento advindo delas. Os *b. boys* mais experientes (isso acontece com mais frequência nas rodas de *break* do que de *freestyle*), escolhem os adversários de maior renome, percebe-se como alguns sentem vontade de batalhar contra lendas internacionais, pelo simples prazer de colocar seu *break* a prova, ou mesmo pelo peso histórico e o “lucro” simbólico que isso representa (mesmo que haja uma derrota anunciada). Wolverine ostenta a história na qual ele batalha com *Crazy Legs*, uma lenda viva do *break*, um de seus pioneiros. Não apenas ele, mas todos os presentes no evento comentam o dia em que Wolverine da Flying Boys batalhou *Uprocking* com *Crazy Legs*. “Ele tomou um pau, mas foi uma surra do Crazy Legs cara, a história do bagulho ali, batalhando com ele” (Paulistão, Diário de Campo de 19 de Junho de 2010). Mesmo assim, como nas tribos polinésias, as cadeias de solidariedade ultrapassam em muito o mero evento de disputas. Existe um fluxo constante de *b. boys* e dançarinos, hospedando-se nas casas de outros dançarinos, e mesmo que não haja a reciprocidade e o amarramento ritual tão claramente traçados, é possível notar como o sistema vai muito

além da dança e da cultura propriamente ditas. Mais do que um mera competição, o *b. boying* nas rodas é um celebração.

BASES E “OITOS”: ESPAÇOS, FORMA E APRENDIZAGEM

Dançarinos de *hip-hop dance* ensaiam, *b. boys* treinam. Essa simples afirmativa que aprendi durante as observações condensa finalmente muitas das diferenças vivenciadas pelos grupos e mostra como os conceitos internos de cada um se impõe na realidade. Demorei um pouco para me acostumar a utilizar o termo treino. Desde minha adolescência uso ensaio para me referir as aulas e práticas cotidianas na academia. Todavia, *b. boys* não utilizam esse termo em nenhuma instância, nem para as práticas na sala de treino, nem para as performances e outras rotinas no Itália. Ninguém, em nenhum momento me corrigiu quando me referia ao treino como ensaio. Porém o convívio me fez considerar errado o termo, principalmente por que ninguém mais o utilizava.

Os espaços de treino/ensaio diferenciam-se antes de mais nada, por suas vinculações institucionais. Os costumeiramente voltados ao *b. boying* são em sua maioria públicos, como a própria rua (praças, calçadas), escolas públicas, associações esportivas ou salas comerciais cedidas pelo governo ou por partidos políticos. Já os espaços de ensaio do *hip-hop dance* são em grande parte privados, como academias de ginástica ou dança. Além disso, não constatei nenhum *b. boy* que pagasse para treinar durante toda a pesquisa, algo inclusive considerado absurdo, uma prática recorrente em grupos de *hip-hop dance* (inclusive no grupo pesquisado).



Fig. 6 - Treino Flying Boys: "Madeirão", 2009.

A imagem acima apresenta um local de treino de *b. boying* quando comecei minha pesquisa. Trata-se de um colégio público de Pinhais, região metropolitana de Curitiba, apelidado de "Madeirão" por sua antiga estrutura peculiar de madeira. Utilizei a foto de início de treino por dois motivos, primeiramente para mostrar melhor o local em si, uma quadra poliesportiva com solo de concreto em um colégio público. Em segundo lugar, com o objetivo de chamar a atenção à um detalhe da fotografia:



Fig. 7 - Treino Flying Boys: "Madeirão", 2009. Destaque de área.

Destaquei uma parte da imagem na qual o solo apresenta uma textura diferente

do resto da quadra (podemos observar na imagem anterior). Isso acontece por causa dos treinos. São tantos movimentos de chão, com as costas, mãos, peitorais e ombros, que a parte da quadra onde se costumava treinar ficou literalmente “polida”. O b. boy Daniel ostenta com orgulho: “Isso aqui nós fizemo na base do moinho de vento e giro de cabeça”. Essa área era utilizada por ficar mais perto das tomadas de energia, para o uso do aparelho de som.

O Madeirão utilizado desde antes do meu ingresso o grupo parou de ser utilizado durante a pesquisa. Antes dele já haviam sido usados, desde praças públicas até centros comunitários de partidos políticos. Com o tempo, a *crew* conseguiu outro espaço de treino, o ginásio poliesportivo de Pinhais, mantido pela prefeitura. Por um tempo, ambos os espaços foram utilizados, porém com os sucessivos ferimentos em decorrência do local pouco salubre, o colégio acabou por ser descartado.

Outro local utilizado pelo grupo para treinos, era uma praça pública perto do colégio citado. Segundo Borracha, foi aprópria *Flying Boys* quem reivindicou um espaço na praça que sustentasse a prática do *break*, um pequeno círculo de concreto com um tomada de energia próxima:



Fig. 8 - Espaço de prática de break em praça pública, 2009.

A fotografia mostra o espaço público adaptado pelo e para o grupo de *break*: uma praça que conta com outras opções de entretenimento para a população como parques, bancos, canchas de areia e até uma pista de skate ao fundo, mas só teve esta área

construída, depois da mobilização dos *b. boys*. Além disso, a imagem nos revela um estado de abandono da pista conquistada. O que deve-se principalmente ao acesso a outros espaços, mais bem adaptados e confortáveis para os treinos.

Agora, gostaria de recorrer a uma análise comparativa de imagens mostrando espaço de treino atuais dos grupos pesquisados:



Fig. 9 - Ensaio da Lótus Cia de Dança: Academia Backtage, 2010.



Fig. 10 - Treino Flying Boys: Ginásio Poliesportivo de Pinhais 2010

As imagens mostram locais muito parecidos, com estruturas semelhantes. Clássicos espaços de prática de dança, com espelhos, barras, chão de madeira, bebedouros, banheiros, etc. A única diferença aqui, é que a a sala da primeira fotografia, faz parte de uma academia particular de dança, enquanto a da segunda faz parte de um

complexo poliesportivo municipal. Além de permitir mostrar como os espaço são semelhantes dentro de sua diferença, as imagens permitem também ver até que ponto acontece um hibridação entre práticas tão dicotômicas. O fato de o colégio Madeirão e a praça pública terem sido “trocados” por acomodações mais em consonância com um tipo de treino especializado, que requer espelhos para facilitar a montagem de coreografias e uma estrutura digna de escolas particulares, confortável e menos suscetível a ferimentos, nos diz que as práticas corporais do hip-hop não são tão herméticas quanto aparentam. Algumas performances adaptadas das ruas para palcos dentro do próprio *break*, exigem o uso de espelhos, e as vantagens trazidas pelo *feedback* destes é logo percebida e utilizada para melhoria das manobras específicas.

Lembro que me surpreendi muito quando presenciei pela primeira vez um treino de *b. boying*. Era absolutamente diferente do que eu estava acostumado nas aulas do então ainda “*street dance*” ou em qualquer aula de dança que eu tivesse presenciado. Todos estavam em movimento o tempo todo. Uns treinavam seus *power moves* em um canto da quadra, outros em volta ajudando com *feedbacks* constantes, outros ainda conversavam tranquilamente; praticamente o oposto do padrão “industrial” das aulas em academias, com um professor na frente e os alunos distribuídos em filas pela sala, escutando pacientemente o coreógrafo. Imaginei por um tempo que o treino ainda não havia começado, e aos poucos percebi que aquela era a maneira com que eles efetivamente produziam seu conhecimento. Essa lógica cíclica⁴⁵ de treino, permite uma troca de informações muito mais dinâmica, e confere mais tempo de conversação, para que os *b. boys* discorram sobre os movimentos e suas origens.

Toda essa influência das formas práticas distintas de cada grupo pode ser percebida em um dos mais básicos elementos estruturais da dança: a forma de transmissão dos passos e fundamentos. Cada estilo de dança aqui observado possui maneiras diferentes, quase dicotômicas de ensinar. Em parte é essa diferença que dá nome à pesquisa, *b. boys* utilizam “bases”, dançarinos de *hip-hop dance* utilizam “oitos”. Estas configurações são em muito influenciadas recebidas das formas organizativas de cada grupo. É um processo de mão dupla, as instituições moldam sua dança de acordo com estes fundamentos que são em parte moldados pelas instituições e sua dança.

Bases são sequências de movimentos elementares, que servem de lastro para a

⁴⁵ Categoria nativa: Segundo alguns B. Boys, Afrika Bambaata dizia que o Hip-hop produzia seu conhecimento de forma cíclica nos guetos.

dança *b. boy*. No início de seu aprendizado, o dançarino de rua aprende antes de mais nada, os fundamentos de movimentação básica nas músicas específicas de *b. boying* – o famoso *feeling*. Em seguida começa a luta pelo domínio dos quatro fundamentos mais básicos da dança: *top rock*, *going down*, *foot work* e *freeze* como já foi dito. Porém, dentro de cada um destes fundamentos, existem infinitas possibilidades de movimentação e novos fundamentos. Tomaremos o *foot work* como exemplo do sistema de bases.

Um dos movimentos de *foot work* mais básicos e fundamentais a serem dominados é o *six-step*. Embora tenha o nome de *foot work* (trabalho de pés), esse tipo de movimentação recruta todo o corpo de forma bastante extenuante e complexa. O *six-step* (seis passos) compõe-se literalmente de seis passos em que os pés cruzam-se alternadamente em um movimento circular ao redor do corpo. Por mais que o corpo todo esteja envolvido no processo, dando balanço e apoio, ele fica no epicentro do movimento. É um dos primeiros passos ensinados, pois fornece subsídios para uma boa leitura da música – visto que são vários passos rápidos que podem ser encaixados em batidas, vozes e efeitos – e um alicerce sólido para criação de várias bases diferentes. Além disso, o *six-step* é a própria base para diversos movimentos mais complexos e seu dinamismo, com o corpo assumindo várias posições diferentes, serve para que o dançarino tenha “saídas” a fim de executar outros movimentos. Durante um treino no Shopping Itália, Dan tenta me ensinar um movimento que tem o *six-step* como fundamento.

Daniel: Faz uma passada ai

Mau: Como assim?

Dan: Uma passada, normal, como você quiser

Mau: Mas de six? (six step)

Dan: Não, uma passada, pode ser de qualquer jeito

Mau: Tá mas como assim? Não pode ser de six

Dan: Não, daquela que você aprendeu hoje.

Mau: Ah! De Three (three-step, movimento derivado do six-step).

Dan: Isso.

Mau: Faz a passada

Dan: Isso, agora volta ali, a partir dai, você não coloca o pé no chão, passa direto pra trás, mais alto. (acaba tendo que fazer o movimento pra que eu possa ter uma ideia).

Borracha: É com fazer o corta capim mais alto, olha só, faz bem alto.

Mau: Orra Borracha, mas ai vira uma pá de vento!

Borracha: Exatamente, se for alto vira uma pá de vento, por que você acha que o

nome é Baby Swipe (Pá bebê) (Diário de Campo de 19 de Junho de 2010)

Percebe-se como, na verdade, o *six-step* serve de fundamento para um outro movimento, o *three-step*, e que este serve de fundamento para o *baby swipe*. Essa é a lógica do sistema de bases. Cada dançarino aprende estas bases e pode criar em cima delas, gerando novos movimentos, que dependendo de sua aceitação acabam virando novos cânones e entrando no repertório “obrigatório” dos *b. boys*. Isso acontece com todas as fases da dança, *top rocks*, *going downs* e *freezes* também possuem fundamentos básicos que podem ser modificados. Na verdade, pela lógica inerente à dança, eles devem ser modificados agindo em conjunto: fundamentos consagrados unidos a passos originais. Quanto mais original for o *b. boy*, mais respeitado ele será. Todavia, deve-se manter algumas características da dança, o que acontece respeitando-se os fundamentos originais. No mesmo dia, na roda do Itália, fiz várias entradas como um laboratório de experimentação de diversos fundamentos que estava treinando:

Segunda entrada, quero testar um Down Rock (passo que liga o Top Rock e o Foot Work e também é conhecido como going down), que estou desenvolvendo há algum tempo. Entro na roda e mando um Top Rock muito bem! Daniel curte e incentiva “Owww!” O Down Rock foi bem melhor que o esperado e concatena muito bem na roda com várias saídas de Foot Work. Sei disso por que tinha treinado uma saída e acabei me empolgando na roda e fazendo outra, que encaixou perfeitamente. Tento finalizar com uma flutuação que adaptei de uma base do G. mas sem sucesso, o tênis trava na perna e não consigo finalizar o movimento. Mesmo assim o pessoal incentiva. A. me diz “É isso aí cara, tem que arriscar, É nós”. Daniel gostou do Down Rock. Wolverine: “Caralho cara. O top rock e o foot work tá bom cara! Bem bom! Você evoluiu muito desde que começou a dançar aqui”. (Diário de Campo de 19 de Junho de 2010)

Essa é a lógica de aprendizado e criação que acontecem em espaços muito curtos de tempo. Assim que o *b. boy* aprende os primeiros fundamentos, já é incentivado a começar a criar suas bases, mesmo que simples. Alguns *b. boys* optam por construir um repertório grande de bases, para depois criar sequências com estas bases em diferentes ordens. É uma questão de gosto, neste caso, amplamente influenciado pela *crew*. Outra prática comum, é “sugar” a base de alguém (como fiz com o *b. boy* G.) e em seguida modificá-la, adaptando-a. Entrar em uma roda de batalha ou campeonato com uma

entrada ou movimento totalmente sugados é a morte social para um *b. boy*, pelo menos por um período considerável de tempo. Existe até um movimento de braços, imitando um bico de pato (os dois braços flexionados e cruzados frente ao tórax em um movimento de abre-e-fecha), muito utilizado em rodas quando um *b. boy* executa um movimento alheio. Creio ter demonstrado, nesta breve explicação da construção da dança *b. boying*, algumas influências geradas pelo grupo, ou grupos, ao qual o agente está ligado. A mesma coisa acontece com os dançarinos de *hip-hop dance*, porém de forma distinta. Como Mauss afirma quando comenta sobre adaptações do corpo a um objeto externo:

Essa adaptação constante a um objeto físico, mecânico, químico (por exemplo, quando bebemos água) é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa. (MAUSS, 2003 p. 408)

Como foi mostrado no começo do texto os dançarinos de academia de um modo geral aprendem desde as primeiras aulas, a dividir a música em sequências de oito tempos e oito contratempos. Na dança e principalmente no *hip-hop dance*, isso recebe simplesmente o nome de “oito”. Uma coreografia é medida em alguns casos, não pelo tempo, mas pelo número de oitos que ela contém, ou seja, quantas sequências de oito tempos e contratempo são encaixadas na música. Isso gera um conceito completamente diferente de aprendizado. Por mais que nos sub estilos do *hip-hop dance* possuam fundamentos e bases muito parecidos com o que acontece nos *break*, estes são passados na forma de frases coreográficas.

Os exercícios mais básicos das aulas de *hip-hop dance* são estas frases coreográficas, sequências de dois ou mais “oitos” nas quais concatenam-se passos de um ou mais estilos, previamente montadas pelo professor/coreógrafo. Os alunos copiam estas sequências, e é a partir daí que as bases e fundamentos são inculcadas. Existem coreógrafos que preferem ensinar primeiro algumas bases “puras” sem sequência, mas invariavelmente o ensaio é feito em cima de passos previamente sequenciados. Essa metodologia oferece muito menos chances de o agente desenvolver uma originalidade em sua dança, e muitas vezes, isso não é requerido ou motivo de orgulho como no *break*. A originalidade é exigida do grupo como um todo, o que acaba ficando mais a cargo do coreógrafo, em definir passos e temas coreográficos, do que dos dançarinos

No palco, os dançarinos são avaliados também por sua sincronia. Um dançarino

demasiadamente original pode acabar destoando dos outros integrantes do grupo o que pode fazê-los perder pontos. Além disso, regulamentos de campeonatos (como o do Festival Internacional de Dança hip-hop, em anexo) instituem determinados padrões de movimentos para os sub estilos que compõem o *hip-hop dance*, dançarinos que não sigam estas diretrizes são considerados destoantes o que pode acarretar em perda de pontos também. Aqui fica nítido como é a própria lógica de apresentação em palcos que define em grande parte as dinâmicas em sala de aula. Como o dançarino é desde cedo preparado para o palco, as rotinas de aprendizado seguem o mesmo sistema. Durante um ensaio com o Lótus Sênior percebi que estes mecanismos são reproduzidos até mesmo em exercícios de aquecimento e alongamento.

Ensaio começa com abdominais. Pam coloca uma música e começa a contagem para que os alunos façam os abdominais no tempo certo. Fazia tempo que eu não exercitava assim, foi bastante dolorido. Depois algumas flexões que também cansaram bastante meu corpo ocioso, Pam ensinou uma coreografia relativamente complexa, toda encaixada nas vozes da música no começo, e nas batidas mais para o meio. Todos os passos são calculados para acompanhar e “ler” a música, transformando-a literalmente em movimento, algo um pouco diferente do que eu estava acostumado mesmo na época em que dançava em academia. Sinto-me ainda um pouco “duro”, ainda não peguei bem o estilo do grupo e das aulas mais contemporâneas de hip-hop dance. Os passos são bem complexos, mas estou me adequando aos poucos. Meu tênis escorrega um pouco no piso da academia, preciso arrumar outro. (Diário de campo de 01 de Dezembro de 2009)

O hip-hop dance mais contemporâneo apela menos para as contagens na hora de executar as coreografias, em grande parte pelo nível de complexidade das novas obras da *hip-hop music*. Mesmo assim as contagens de oito tempos ainda são muito utilizadas antes do começo da sequência, preparando o dançarino para “entrar” na música, e principalmente nas frases coreográficas de aprendizado. Percebe-se como formas diferentes de aprendizado geram práticas diferentes, e percebe-se também que as próprias práticas influenciam as metodologias de ensino. Estabelece-se uma relação dialética entre pedagogia do movimento e sua utilização.

CAPÍTULO 3

INTERLÚDIO HISTÓRICO: MÚLTIPLOS HIP-HOP'S

Um lençol branco coarando lá em cima do morro zomba
da passeata em desfile lá de baixo
Como os garotos vindos de colégio público
Zombam do dia que a vida decidir e somente a rua vai ensinar
Os tambores vão falar e rezar e brincar
Construindo a identidade
Que meu pai me passou e meu filho passará
Para amar coisas tão simples
Temos que ser mais que eu e você
Ver o impacto sem adormecer
Pra depois nos deitarmos juntos
Sob o sol que de trás da torre vem

(Marcelo Yuka, F.UR.T.O.)

Um dos objetivos desta pesquisa é tentar entender os processos de dinâmica cultural que fazem com manifestações tão distintas (como os estilos de dança pesquisados) identifiquem-se com um mesmo movimento cultural. Para isso, torna-se fundamental entender as transformações que o movimento sofreu desde sua criação em meados dos anos 1960 até os dias de hoje. Este é um capítulo mais bibliográfico, no qual busco encontrar diferenças e semelhanças entre as práticas do hip-hop fora do universo dos grupos pesquisados, verificando as mesmas nuances em outros momentos do movimento. Além disso, será analisada a história dos próprios estilos de dança pesquisados, ajudando a estabelecer relações entre as diferenças e semelhanças na estrutura e nas relações sociais, aprofundando a análise histórica. Afinal por que grupos com práticas tão distintas, como já foi mostrado nos capítulos anteriores, identificam-se com o mesmo movimento cultural? Através de um estudo que abranja historicamente o *break* e o *hip-hop dance*, veremos que por mais distintos que sejam, estes estilos estão em contato entre si e com o mercado de bens simbólicos permeando práticas e conteúdos mutuamente.

Para David Schloss (2009), parte da confusão gerada pelo uso da palavra hip-hop em diferentes contextos, é semântica: “O termo *hip-hop* é usado para referir a três conceitos diferentes, que – embora se sobreponham – são distinguíveis uns dos outros” (SCHLOSS, 2009 p. 4) ⁴⁶. Para o autor, o primeiro significado para a palavra diz respeito

⁴⁶ “The term Hip-hop is used to refer to three different concepts, which – although they do overlap – are distinguishable from each other”. (Tradução do Autor)

coletivamente a um grupo de formas de arte em mídias diferentes (visual, som e movimento) que eram praticadas nas vizinhanças Afro-Caribenhas, Afro Americanas e Latinas por volta da década de 1970 nos Estados Unidos, mais especificamente em Nova York. Utilizo alguns conceitos deste autor como ponto de partida para uma definição do termo hip-hop, mas mostrarei que existem mais significados em diferentes espaços e épocas.

O segundo conceito para o termo refere-se a música que nasce na cultura hip-hop e adquire status de arte, com suas próprias leis artísticas. E o último, refere-se demograficamente a uma juventude americana contemporânea. Isso apenas na pesquisa feita pelo autor nos Estados Unidos, a revisão de literatura desta pesquisa aponta para mais significados usados comumente no Brasil – que são o de movimento social e de modalidade de dança - além de outros observados no cotidiano dos agentes. Convém então, falar um pouco sobre como o hip-hop nasce, se desenvolve e se divide em diferentes manifestações.

O levantamento foi realizado parte em bibliografia acadêmica, parte em outros materiais como revistas e livros consumidos pelos *b.boys* e dançarinos, assim como livros escritos por membros do hip-hop. Além disso serão utilizados fragmentos de informações históricas que apenas quem vivencia as práticas culturais pode fornecer, ou seja, relatos dos próprios pesquisados farão parte da análise histórica, passando sempre pelo crivo da contextualização da opiniões expressadas, afinal segundo BOURDIEU (2005, p. 29): “[...] o princípio da não-consciência impõe que seja construído um sistema de relações objetivas nas quais os indivíduos se encontram inseridos e que se exprimem mais adequadamente na economia ou morfologia dos grupos do que na opiniões e intenções declaradas dos sujeitos”. Neste caso serão sempre levados em consideração, o discurso do agente, suas relações dentro e fora do grupo, sua história e o momento das narrativas. Como um observante participante, além de analisar as relações entre os agente, também foi possível me colocar dentro destas relações e absorver seu conhecimento sobre a prática que vivenciam.

DA JAMAICA AO CAOS

Podemos dizer que as raízes do que seria conhecido como hip-hop encontra-se

na Jamaica. O *rapper* Big Richard (2005) coloca que por volta da década de 1960, a população pobre jamaicana começou a utilizar a música como meio de expressão privilegiado. “O tema das letras se relacionava principalmente aos problemas sociais, políticos e econômicos vividos pelos jamaicanos” (RICHARD, 2005 p. 24). Não apenas as músicas mas as manifestações culturais jamaicanas estavam embebidas em forte influência das tradições orais africanas. Segundo Spensy Pimentel (1997), essas tradições dão origem ao *rap* nos guetos americanos quando jamaicanos como o *DJ Kool Herc*, fundem seu método de expressão com rimas, aos estilos musicais mais consumidos pelo estadunidenses.

Revivendo os griots africanos, os DJs jamaicanos mandavam mensagens políticas e espirituais enquanto tocavam as músicas prediletas do seu público. Só que em Nova York, naquele tempo, o que fazia sucesso eram o funk, o soul e outros ritmos afro-americanos. Assim, Kool Herc teve de adaptar seu estilo: nas festas de rua que promovia com o equipamento jamaicano, passou a cantar seus versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares no Bronx. (PIMENTEL, 1997 p.6)

Interessante colocar que ambos os autores, Pimentel e Richard são membros ativos da comunidade hip-hop. Richard é *rapper* e Pimentel é jornalista e antropólogo entusiasta do movimento. Mais tarde Kool Herc, tornar-se-ia um dos fundadores do hip-hop e uma de suas principais contribuições, é justamente ter trazido da Jamaica para o bairro estadunidense do Bronx o método dos *Sound Systems*.

Segundo John Constantinides (2002), a música popular da Jamaica esteve, na década de 1960, muito ligada as músicas gravadas, é por isso que os *sound systems* são formados tanto por homens como por máquinas. Segundo ele, a definição estadunidense do termo, geralmente faz referência apenas aos equipamentos utilizados, porém, na Jamaica pode-se entender um *sound system* como um grupo musical, em que cada integrante tem um papel bem definido a ser executado. Ele define mais objetivamente os componentes materiais dessa manifestação da seguinte maneira:

O aspecto mais simples de um *sound system* a ser entendido, é a sua composição material. Não importa o seu dono, quem alugou, emprestou ou montou, a estrutura típica de um *sound system* moderno consiste no seguinte: turntables (pelo menos duas), mixador para o DJ, fones de ouvido, microfone (pelo menos um), sistema de comunicação/amplificador, e uma matriz de caixas de som muito grandes, especialmente para frequências mais baixas (estas são conhecidas como *boxers* ou *bass bins*). Uma coleção de gravações é obviamente o componente material final necessário para fazer um *sound system* funcionar. (Constantinides, 2002)⁴⁷

⁴⁷ The simplest aspect of a sound system to understand is its material composition. No matter who owns it,

Além disso, existem ainda os elementos humanos dos sound systems, que seriam o *sound man*, responsável pela manutenção dos equipamentos; o *selector* que seleciona as músicas a serem tocadas; o *mixer*, cujo papel é justamente o de mixar fragmentos de músicas em sequência; e finalmente o *deejay*, que tem função análoga a do MC do hip-hop (que explanarei mais adiante). Ele é responsável pela conexão com a plateia, animando a dança, fazendo a música gravada adquirir vida, e mantendo o ambiente interessante (Constantinides, 2002). Alguns sound systems ainda contam com dançarinos fazendo performances, e que será muito importante no desenvolvimento do *break*.

Assim, o que Kool Herc traz da Jamaica, não é uma simples soma de equipamentos ou músicas, mas toda uma forma de organização e expressão, que serão fundamentais para os primórdios do hip-hop e que continuam sendo utilizados até hoje em algumas manifestações ligadas a ele. O interessante nesta forma de manifestação, é que ela é acessível à maioria das pessoas, ou pelo menos era neste cenário. Os *sound systems*, como se desenvolveram nos guetos estadunidenses tem a característica de serem organizados em comunidades carentes, pelas próprias comunidades carentes. “Você não precisa de um monte de dinheiro ou de equipamentos sofisticados para rimar” (DCOOK apud PIMENTEL, 1997 p. 7). Definitivamente não, mas isso não quer dizer que não tenha surgido, rapidamente, um mercado baseado justamente nas necessidades destes artistas. Microfones mais precisos, caixas de som mais potentes com mais graves. O que era improvisado passa, em alguns espaços, a profissionalizar-se gerando um novo nicho de mercado.

Neste contexto histórico (entre 1960/1970); proliferou-se uma grande discussão sobre direitos humanos e os marginalizados da sociedade de Nova Iorque se articularam para fazer valer propostas na tentativa de eliminação das suas inquietações. Grandes líderes negros, como Martin Luther King e Malcom X, bem como muitos grupos surgem com propostas diferentes, mas com um mesmo objetivo: lutar pelos direitos humanos dos negros, como os Panteras Negras⁴⁸. Esse ambiente influenciou, os primeiros praticantes

brought it, rented it, or set it up, a typical modern sound system setup consists of the following: turntables (at least two), DJ mixer, headphones, microphone (at least one), public address system/amplifier, and an array of very large speakers, especially for the lower frequencies (these are known as boxes or bass bins). A record collection is obviously the final material component needed to make a sound system function. Tradução do autor.

⁴⁸ Black Panthers, movimento anti-segregacionista que usava, estratégia e violência para reivindicar o lugar do negro na sociedade.

do movimento, principalmente artistas como Grand Master Flash que faziam os habitantes do gueto dançarem músicas que eles mesmo intitulavam de *rap's*, que são compostos por uma base musical dançante acompanhado de rimas faladas que seguiam o ritmo. Além disso, a mensagem contida nas letras era informativa e de alto teor político-social.

O hip-hop não custou há chegar no Brasil. Em 1982, a juventude das periferias das grandes cidades, já dançava o break e escutava os primeiros *rap's*, mesmo sem ter muita informação sobre potencial social que permeava esses elementos da cultura hip-hop. (PIMENTEL, 1997).

ELEMENTOS E SIGNIFICADOS: O HIP-HOP SE FRAGMENTA (MAS NEM TANTO).

Este é o nicho onde irão se formar os elementos artísticos e sociais do hip-hop: O *MC (mestre de cerimônias)*, *DJ (Disc Jokey)*, o *break (dança)* e o Grafite. Todos permeados pela forte crítica social e, muitas vezes, pela organização comunitária em prol da emancipação negra. Desse modo nasce o primeiro significado do hip-hop: como manifestação cultural de comunidades carentes nos Estados Unidos. Uma manifestação geralmente formada por posses ou *crews*, que podem agregar adeptos um ou mais elementos do movimento. Geralmente essas *crews* tem como propósito desenvolver atividades como ensaios ou treinos, apresentações artísticas, palestras ou atividades sociais. (ANDRADE, 1999 p. 89).

Para o David Schloss (2009), talvez a mais importante característica desta variedade de hip-hop, reside no fato de ela não ser midiaticizada, no sentido de estar à parte da chamada indústria cultural. As interações se dariam entre seres humanos. Parece haver uma certa recusa destes praticantes, em relação a mídia de massa, provavelmente por que algumas de suas práticas, como o break e o grafite, simplesmente não se dão muito bem na indústria cultural⁴⁹. Na verdade, o que tem sido observado nesta

⁴⁹ Segundo a Escola de Frankfurt, no modo de produção da sociedade capitalista, tudo é passível de ser transformado em mercadoria, de objetos à informação. O estudo dos frankfurtianos propõe uma crítica da arte nas sociedades racionalizadas e da indústria cultural. A racionalidade toma conta dos processos de produção e por sua vez, da vida como um todo.

Frankfurt contrapõe-se a visão da sociologia americana de que a indústria cultural é a veiculação da cultura da massa. Os meios de comunicação seriam neutros, apenas veiculando o gosto popular existente. Adorno e Horkheimer são contrários a essa afirmação. Para eles o consumidor é objeto das grandes empresas. Estas apenas precisam fazer com que o consumidor goste do que é produzido. Adorno, por exemplo, fala nos pluggins: técnica de tocar várias vezes a mesma música, afim de derrubar um eventual enfrentamento por parte do consumidor. Nesse cenário, a indústria agiria como um bloco,

pesquisa, é que existem espaços em que a indústria cultural é menos invasiva em relação às práticas, mas jamais totalmente ausente. É difícil que um movimento tão apoiado justamente em mídias seja “não midiaticizado”. Tomo como exemplo as músicas utilizadas nas rodas de break que, por mais que não sejam as mesmas ouvidas nas rádios, ou não estejam nas listas das mais tocadas, já sofreram um processo de industrialização anterior. Não há como negar que James Brown (por mais que não seja um campeão de vendas atualmente), não faça parte do mercado de bens simbólicos.

De acordo com Pierre Bourdieu (2007 p. 101), a autonomização do campo artístico frente a outros campos como o religioso ou o econômico tem relação com a constituição de uma categoria distinta de artistas, mais propensos a considerar exclusivamente as regras colocadas pela tradição propriamente artística, legado de seus predecessores, tendendo a liberar, cada vez mais, seus produtos de qualquer dependência social, tornando estes produtos ou estas produções relativamente emancipadas das condições econômicas. Os bens simbólicos possuem então uma característica dupla: mercadorias e significações. Os valores mercantil e cultural são relativamente independentes, mesmo nos casos onde o mercado reafirma o valor cultural.

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística - que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (pelo menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro o campo da indústria cultural especialmente organizado com vistas a produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (o “grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 2007 p. 105)

Ou seja para esses objetos ou bens culturais originalmente, nesse caso, derivados dos elementos do hip-hop, é formado um grupo consumidor, bem como de produtores de bens simbólicos. Os elementos artísticos do hip-hop por vezes confundidos com o próprio movimento (como quando estilos musicais são chamados pelo próprio nome “*hip-hop music*”) são fundamentais para a sua disseminação, primeiro por atrair jovens e estabelecer um momento para uma reunião informal, depois por servir de base cultural para a exposição das reivindicações, opiniões, e ideias dos integrantes muitas

envolvendo gravadoras, distribuidoras e radialistas. As diferenças entre os produtos culturais, dão-se apenas na aparência, não refletindo a realidade social. (ORTIZ, 1985)

vezes alienados da mídia tradicional. O que não quer dizer que este tipo de hip-hop não esteja, como outras de suas formas, inserido dentro de uma cultura de consumo.

O *rap*, que nasce da junção entre o MC e o DJ, é considerado o elemento artístico mais visível e exposto na mídia como, além de um estilo musical, um “estilo de vida”⁵⁰. “Depois de se tornar fenômeno comercial, o rap se firmou como a face mais visível do movimento hip-hop. As transformações dos temas das letras, dos estilos, decorrentes até mesmo da origem dos rappers, fizeram as vendas aumentarem assustadoramente.” (PIMENTEL 1997, p. 19). O que nasce de uma necessidade de contestação e espaço de expressão acaba adquirindo uma forma autônoma, torna-se um fim em si mesma, com suas próprias leis artísticas. Este seria então, o segundo significado do termo hip-hop, mencionado por Schloss.

O segundo sentido de hip-hop refere a uma forma de música popular que se desenvolveu, ou que foi desenvolvida, fora da cultura hip-hop. Este hip-hop, também conhecido como rap music, resultou da interação entre a cultura hip-hop e a indústria da música preexistente. Como é de se esperar, este hip-hop possui elementos de ambas as sensibilidades. [...] Este hip-hop em contraste com a cultura hip-hop, é profundamente entrelaçado com a mídia de massa, e precisa, em grande parte por que ele tem um produto, de: Cds, MP3s e toques de celular. (SCHLOSS, 2009 p. 5)⁵¹

Segundo o autor ainda, hoje é quase esquecido por alguns, que “hip-hop” se constituiu unicamente enquanto um movimento cultural maior por pelo menos cinco anos antes de se tornar um gênero de música popular. Para muitos dos primeiros praticantes da cultura, ainda é difícil imaginar o hip-hop como um produto. Schloss cita um depoimento no qual o *rapper* Chuck D da banda *Public Enemy* expressa o quanto seria difícil para ele imaginar o hip-hop como produto. O artista afirma considerar inconcebível colocar o hip-hop em uma gravação: “Porra, como você coloca hip-hop em uma gravação? Por que é a coisa tosa entende? Como você coloca três horas em uma

⁵⁰ Para Géorg Simmel (2006) essa estilização da vida acontece pois, baseado em suas próprias necessidades práticas, o indivíduo elabora os estímulos que recebe do mundo. Estas forças todavia, adquirem autonomia, “se liberam, de um modo peculiar, do serviço à vida que os havia gerado e aos quais estavam originalmente presos”. A cultura seria então algo que sai de uma unidade fechada (da necessidade própria do indivíduo) passa pela pluralidade desenvolvida (quando é exposta aos pares) e chega até a unidade desenvolvida, adquirindo novas formas, tornando-se autônoma.

⁵¹ “The second sense of Hip-hop refers to a form of popular music that developed, or was developed, out of the Hip-hop culture. This Hip-hop, also known as rap music, resulted from the interaction between Hip-hop culture and the preexisting music industry. As we would expect, this Hip-hop features elements of both sensibilities. (...) This Hip-hop in contrast to Hip-hop culture, is deeply intertwined with the mass media and it needs, largely because it does have a product, Cds, MP3s, and ringtones. (Tradução do autor)

gravação”. (Chuck D apud SCHLOSS, 2009 p.5)⁵²

O comentário demonstra a concepção do termo por parte do rapper, fazendo uma distinção entre o hip-hop enquanto experiência (cultura hip-hop) e enquanto produto (a música rap). Chuck D, se refere ao hip-hop como a manifestação das *sound systems*, nas quais se tocava sem limites de tempo, ou estrutura preconcebida. Schloss enfatiza que esta divisão se dá no campo prático, não moral ou estético, afinal, *rap* ainda se refere a todas as músicas comercialmente gravadas, desde as mais populares e da indústria cultural, até as mais “*underground*”⁵³. (p. 5). Essa divisão dicotômica experiência/produto proposta pelo autor não faz muito sentido e não foi constatada nas análises realizadas no campo, estando a experiência em constante relação com o produto. Quando comecei a conhecer efetivamente o hip-hop enquanto movimento cultural e social, indagava como seria possível fazer uma aula de hip-hop como era (e ainda é) ofertado nas academias, visto que o movimento não se limita unicamente às danças. Isso não quer dizer, como afirma o autor, que o hip-hop enquanto gênero de música popular ou como dança de academia tenha sido desenvolvido à margem da hip-hop movimento cultural de forma hermética. Apenas que as fronteiras se alargaram, gerando e passando a abranger outras manifestações.

Os significados do termo hip-hop apresentados até agora, foram encontrados nos estudos de Schloss, e relacionam-se, principalmente com o hip-hop estadunidense. Tanto a literatura quanto o campo apontam para mais significados que parecem ser bastante significativos no Brasil e América Latina, ou seja, aqui a confusão semântica do termo é ainda maior. O primeiro destes significados é o de movimento social. Muito da produção atual sobre o hip-hop, tem como foco a gênese e história do movimento social de periferia ou as aplicações de seus elementos em estudos de caso de determinadas comunidades: O Livro Vermelho do hip-hop, de Spency Pimentel (1997) aborda com detalhes a sociogênese do hip-hop nas periferias estadunidenses e sua chagada ao Brasil. Embora com um enfoque histórico rico, algumas questões apontadas no texto sugerem um certo romantismo no tratamento do movimento social como solução imaculada para problemas sociais como violência e a marginalidade.

Elaine Andrade (1998) faz um estudo de caso sobre o RAP na periferia de São

⁵² “Fuck, how you gon' put Hip-hop onto a record? Cause it was a whole gig, you know? How you gon' put three hours on a record”. (Tradução do autor)

⁵³ Underground: Termo que é utilizado também no Brasil, para se referir as manifestações de subversão ou resistência.

Paulo novamente elencando as bases de formação do movimento e seus reflexos no campo em que é constituído. Maria da Glória Diógenes escreve sobre as formações de gangues e sua ligação com o movimento hip-hop como um agregador de pessoas em mesmas condições:

Deve-se ressaltar que, no caso das gangues, a demarcação social tem como objetivo, não apenas a demarcação de áreas de segurança e domínio, tal qual se afirma recorrentemente, é também uma forma de instituição de um lugar social, por uma luta de definição de identidade. (DIÓGENES, 1998, p.166)

Tereza Queiroz mostra uma análise um tanto unilateral das letras de *rap* dos Racionais MC's, grupo paulista que imprime em suas letras, forte crítica social, expondo uma realidade geralmente não veiculada pelas mídias tradicionais. Algo que não deixa de ser verdade. Porém a cultura hip-hop não se resume ao *rap*, muito menos a um tipo específico deste. Existem múltiplas manifestações diferentes com ideias e suportes artísticos diferentes. Limitar tanto o campo de estudo deixa de lado outras formas igualmente interessantes e importantes de serem compreendidas, afim de elucidar as ambiguidades que permeiam o movimento.

“No hip-hop a “malandragem” do homem pobre é substituída por um discurso contestador que repudia qualquer tentativa de acomodação. Em suas letras, a condição do jovem pobre e preto é relatada em toda a sua crueza e a relação com as classes abastadas é de oposição e luta” (QUEIROZ, 2004 p. 24)

Não necessariamente. Alguns grupos de *rap* agem de forma inversa, exaltando o consumismo e as classes dominantes. Grupos de *b. boys* constroem suas identidades e sua política de formas variadas, muitas vezes ligadas ao consumo de bens simbólicos. Limitar o hip-hop a suas configurações de luta e oposição, pode ser tão nocivo quanto limitá-lo as formas puramente comerciais como é exposto, muitas vezes, na mídia de massa. O problema é analisar o movimento por um único prisma, geralmente o da periferia, quando ele é produzido, apreciado e consumido por outros estratos sociais.

O “rap” é a retratação desse quadro de sofrimento. Assim como o grafite, ele é a expressão da revolta contra o sistema, o grito pela liberdade, não uma liberdade teórica, mas a liberdade de viver sem poder ser violentado pelos olhares e pelas mão de ferro do sistema. O break é a expressão do corpo que está quebrado pelo sofrimento, mas que busca em seu próprio interior a força para viver. O hip-hop não é um movimento romântico construído para iludir corpos e mentes. Ao contrário, é o grito odioso que quer fazer sucumbir o sistema, com todos os seus mecanismos de opressão e tortura, bem como seus aliados, isto é, aqueles que o defendem” (ALVES in QUEIROZ, 2004 p. 64)

Aqui, observa-se novamente uma única visão de hip-hop, da periferia, do sofrimento: o hip-hop “redentor”. Não quero afirmar aqui que esta forma de movimento não exista, apenas coloco que ela não é a única a existir. Em minhas observações o break, não se parece em nada com “a expressão do corpo que está quebrado pelo sofrimento”; as inúmeras rodas das quais participei, pareciam-se muito mais com uma celebração, uma festa de união em busca de identidade. Análises demasiadamente unilaterais correm o risco de tornarem-se romantizadas, criando inclusive versões da história do movimento que são pouco verificadas na prática:

O break é uma dança caracterizada por movimentos em que o dançarino tenta reproduzir o corpo debilitado dos soldados que voltavam da Guerra do Vietnã; há ainda movimentos que copiavam as hélices dos helicópteros utilizados na guerra – um instrumento de protesto simbólico, mas de grande significado para a juventude daquela época. (ANDRADE, 1999 p. 87)

Os movimentos citados pela autora, parecem corresponder, respectivamente, ao *Popping* e ao moinho de vento⁵⁴. Quando pergunto aos *b. boys* sobre a origem destes, as respostas são muito mais diretas e referem-se há uma história muito mais autônoma, intrínseca ao próprio desenvolvimento da dança. Quando eu estava aprendendo o moinho de vento, um dos *b. boys* me conta que o movimento foi criado por *Crazy Legs*, um lendário dançarino estadunidense, quando ele fazia um outro movimento, o *Back Spin*, ou giro de costas. Não quero afirmar que a versão da autora está errada, mas como veremos, o *b. boying* é uma dança extremamente dinâmica, e valoriza muito as criações autônomas, que nascem de outros movimentos mais básicos. Estabelecer uma relação de causalidade tão distante quanto motivos de guerra das quais muitos dançarinos não participaram agindo diretamente na criação de passos parece um pouco forçado.

Dos treze artigos que compõe o livro *Rap e Educação*, Rap é Educação (ANDRADE, 1999) oito referem-se ao hip-hop de oposição/emancipador, principalmente ao *rap* de periferia. Os outros artigos focam mais as questões relativas ao movimento inserido nas áreas de educação (ênfatizando também o hip-hop de oposição/emancipador). Este hip-hop tem como objetivo, a superação de algumas ordens estabelecidas, seja a pobreza excessiva ou a desigualdade social e étnica. No geral, a grande maioria dos estudos pesquisados durante este trabalho, abordam o hip-hop nesta forma. Este foi um dos motivadores da pesquisa: e as outras formas de vivenciar,

⁵⁴ Comentarei mais sobre os estilos e movimentos que compõe o break e o Hip-hop dance mais adiante.

produzir, reproduzir e consumir o hip-hop que observo diariamente?

BREAK E HIP-HOP DANCE: PERSONIFICAÇÃO DA DIFERENÇA

Essas dinâmicas e transformações nos significados do termo hip-hop, tornam-se visíveis, praticamente palpáveis, no que diz respeito à suas manifestações corporais: o break - dança que faz parte do movimento cultural, aquele primeiro significado citado – e o *hip-hop dance* – uma dança desenvolvida de forma diferente, que segue os moldes do segundo significado comporta-se como a *hip-hop music*, adquirindo certa autonomia artística com regras próprias, em relação ao movimento cultural maior, atingindo outras esferas e grupos sociais e adquirindo significados próprios.

Segundo Judith Hanna (1979) a dança é um veículo para a conceitualização: ela não deixa de ser uma série de símbolos comunicativos, possuindo a possibilidade de manter padrões culturais de um grupo, adequá-lo a determinado ambiente, integrá-lo ou transformá-lo. "Ainda a dança pode comunicar, ou providenciar um canal de comunicação adequado que poderia ser utilizado se necessário" (HANNA, 1979 p. 24). A autora define dança da seguinte forma: "um comportamento humano composto, da perspectiva do dançarino, de (1) propósito, (2) ritmo intencional, e (3) sequências padronizadas culturalmente de (4) movimentos corporais não verbais outros que não atividades motoras ordinárias, o movimento possuindo um valor inerente e "estético" - estético referindo a noções de apropriação e competência mantida pelo grupo de referência do dançarino, que age como uma estrutura de referência para auto avaliação e formação de atitude afim de guiar a ação do dançarino." (HANNA, 1979 p. 20)⁵⁵

O conceito de dança utilizado neste trabalho aproxima-se bastante do da autora, com uma diferença: aqui a dança e a música são interdependentes. Primeiramente para não cair em uma discussão semântica que poderia colocar uma definição mais aberta de dança em confronto direto com outros sistemas de movimento, como a pantomima ou o teatro-dança, não existe necessidade de alongar essa discussão conceitual aqui. Além disso, em ambos os estilos pesquisados, dança e música são interdependentes, os

⁵⁵ um comportamento humano composto, da perspectiva do dançarino, de (1) propósito, (2) ritmo intencional, e (3) sequências padronizadas culturalmente de (4) nonverbal body movements other than ordinary motor activities, the motion having inherent and "aesthetic" value – aesthetic referring to notions of appropriateness and competency held by dancer's reference groups which act as a frame of reference for self-evaluation and attitude formation to guide the dancer's action.

movimentos ganham estética quando encaixados nas batidas, efeitos e vozes da música, tanto na improvisação do *b. boying*, quanto nas sequências coreografadas do *hip-hop dance*. Cito aqui um caso parecido, vivenciado por Bonnie C. Wade e Ann M. Pescatello (1979) quando definem que o estudo das artes indianas e ibéricas, é ao mesmo tempo fácil e extremamente complicado. Primeiro por causa da natureza interdependente da arte. A dança raramente é vivenciada sem a presença da música, esta porém pode ser tocada independentemente. “Na Asia, não há [...] exceção à regra de que todo drama clássico e semi-clássico deve ser acompanhado por música e a maioria da atuações modernas, assumi este princípio estético”⁵⁶ (BOWERS apud WADE & PESCATELLO in BLACKING & , 1979 p.119).

BREAK DANCE

“Pelo menos desde 1967 existem as gangues de break, que, em suas batalhas para definir que poderia dançar melhor, foram automaticamente tirando das ruas, inúmeros jovens que poderiam se tornar marginais em potencial” (MACARI abud PIMENTEL, 1997 p. 11). Macari coloca como o *break* aos poucos foi substituindo a tradicionais guerras entre gangues trazendo um pouco de paz para os subúrbios norte americanos. É preciso no entanto relativizar esta visão de um *break* homogêneo e pacificador. Em um curso realizado no 8º Festival Internacional de hip-hop um dançarino conhecido como Mr. Wiggles, um dos mais famosos *poppers*⁵⁷ estadunidenses, comentou como ele lia que o *break* acabava com as brigas, mas não concordava com isso. Nos indagou se, quando estivéssemos na rua com uma “mina” e alguém passasse a mão na bunda dela, o que faríamos? Chamaríamos o “cara” pra batalhar? Foi uma alusão a questão de que, nem o *break*, nem o hip-hop acabava com problemas maiores de forma tão direta. Não estou menosprezando a importância do *break* e do hip-hop como uma tentativa de reduzir a violência, apenas observando novamente a multiplicidade que uma manifestação cultural pode alcançar.

“Os primeiros indícios de um Boogie boy, futuros *b. boys* apareceram em shows de James Brown em 1969.” PIMENTEL (2000 p. 11). Segundo o autor, James Brown, um dos

⁵⁶ In Asia, there is ... no exception to the rule that all classic and semi-classic drama must be accompanied, and a majority of modern plays ... embrace this aesthetic principle.

⁵⁷ Dançarino de Popping. Estilo de dança que compõe tanto o break quanto o Hip-hop dance. Nele o dançarino simula um efeito de estralo das articulações a cada batida da música.

primeiros artistas a difundir o movimento negro, apresentava uma particularidade em suas festas: levava dois dançarinos, conhecidos como *The Nigga Twins*: Os Gêmeos Negros, que misturavam dança de rua com outros estilos acompanhando as batidas da música criando o que viria a ser conhecido como *b. boying*. Outras modalidades colocadas pelos próprios dançarinos dentro deste estilo são o *locking* e o *popping*, danças desenvolvidas na Califórnia de forma independente do *b. boying*, mas que com o tempo foram agregadas em um mesmo termo, o break.

[...] o termo é também problemático em um nível prático [...] breakdancing é muitas vezes usado como um termo guarda-chuva que inclui não apenas b. boying, mas popping, locking, boogalooing, e outros danças chamadas funk-styles, originadas na Califórnia. (Schloss, 2009, p. 60.)⁵⁸

As danças que compõe o *break* tem a peculiaridade de serem executadas em rodas, chamadas *cyphers nos Estados Unidos (por aqui são conhecidas simplesmente como rodas)*, e em forma de batalha. Um dançarino entra na roda representando a si mesmo e sua *crew*, e executa seus passos, tentando dançar melhor que o adversário, segundo critérios estabelecidos de maneira informal, e que foram sendo construídos ao longo da história. Existem rodas de *popping*, *locking*, *b. boying*, porém, é difícil constatar rodas que misturem estilos, em parte por causa das músicas que tem batidas diferentes para cada dança.

Músicas de b-boy guardam vários elementos em comum: elas tendem a datar do início dos anos 1970, contém percussão Latina (especialmente bongos), tem tempos relativamente rápidos (110 à 120 batidas por minuto), usam cornetas e guitarras de uma forma percussiva, usam paradas de tempo em vários momentos da canção, e possuem uma estrutura formal que leva a topos musicais decisivos. Mas mais importante, elas contêm *breaks*. (SCHLOSS, 2009 p.18)⁵⁹

Nesta questão musicas, não foi exatamente isso que encontrei em minha pesquisa. Por mais que muitas músicas utilizadas nas rodas sejam exatamente as mesmas, sempre existe espaço para inovação, novos “hinos” são criados, e diferentes *b. boys* gostam de estilos diferentes de músicas. Outro fator que não é tão concreto como afirmado pelo autor, é a própria questão das batidas por minuto. Existem *funks* muito apreciados,

⁵⁸ [...] the term is also problematic on a practical level (...) breakdancing is often used as an umbrella term that includes not only b-boying, but popping, locking, boogalooing, and other so-called funk-style dances that originated in California. (Tradução do autor)

⁵⁹ B-boy songs hold several elements in common: they tend to date to the early '70s, feature Latin percussion (especially bongos), have relatively fast tempos (110 to 120 beats per minute), use horns and guitars in a percussive way, use stop-time at various points in the song, and feature a formal structure that builds to decisive musical peaks. But most important, they have breaks.

principalmente cantados por celebridades como James Brown, que não passam as 100 batidas por minuto. Parece existir duas constantes principais nas músicas de *b. boying*: uma estrutural, e outra histórica.

Na constante estrutural, realmente, as músicas mais apreciadas em campeonatos e festivais são aquelas com uma taxa de batidas por minuto que varia entre 110 e 120 bpm's, com muitos elementos harmônicos de sopro e percussão. No entanto, aqui estão músicas antigas e novas, desde as clássicas das rodas desde os anos 1970, como *Apache* (1973) até músicas novas como *Organ Donor* (DJ Shadow, 1996) e *Beggin* (Mascon, 2008). Músicas novas são apreciadas, não apenas as antigas. Wolverine chegou a classificar *Organ Donor* como “hino dos *b. boys*”.

Já na constante histórica o que varia é justamente a estrutura. Funks apreciadíssimos, como o citado pelo próprio Schloss, “*Give It Up ou Turnit a Loose*” (James Brown, 1969), gira em torno das 100 batidas por minuto, e não conta com muitos instrumentos de sopro ou uma base rítmica latina de percussão. O que conta mesmo, é o peso histórico da música e do artista. James Brown, The Incredible Bongo Band, Grand Master Flash e Afrika Bambaata são indiscutíveis dentro de uma roda de *b. boying*, por mais que a estrutura de suas músicas variem.

Todo deejay de hip-hop sabe as peculiaridades do gosto dos b-boys: algumas trilhas enérgicas, do início dos anos 70: “Apache” (1973), “Give It Up ou Turnit a Loose” por Jame Brown (1969), “T Plays it Cool” por Marvin Gaye (1972), “It's Just Begun” por Jimmy Castor Bunch (1972), “The Mexican” por Babe Ruth (1972), e um punhado de outras. Estas canções podem ser ouvidas em qualquer evento de b-boy, na trilha sonora de virtualmente qualquer video que mostre b-boying, e em uma variedade de *mix tapes* e compact discs orientados a b-boys. (p. 17)⁶⁰

Coloquei esta passagem do livro de Schloss pois em minhas observações no campo, comprei um CD do *b. boy* Dinho, da Stil Contact break (outra *crew* curitibana) apenas com *break beats* e *funks* e, das músicas citadas pelo autor, a única não listada no CD era “T Plays it Cool”. Esse pequeno fato demonstra, como hoje as identidades são atravessadas por forças que passam as fronteiras nacionais, criando comunidades imaginárias. Em um mundo de globalização e desterritorialização os coletivos culturais e

⁶⁰ Every Hip-hop deejay knows the cuts that b-boys flavor: a few energetic bongo-laden tracks from the early '70s: “Apache” (1973), “Give It Up ou Turnit a Loose” by Jame Brown (1969), “T Plays it Cool” by Marvin Gaye (1972), “It's Just Begun” by Jimmy Castor Bunch (1972), “The Mexican” by Babe Ruth (1972), an handful of others. These songs can be heard at any b-boy event, on the soundtrack to virtually any video that shows b-boying, and on a variety of b-boy-oriented mix tapes and compact discs. (Tradução do autor)

políticos funcionam como um círculo de proteção a uma realidade que se move mais rápido que a capacidade de produzir respostas do agente. Estas músicas são gravações antigas, “conquistadas” nos primórdios dos *b. boys* brasileiros em fitas cassete que iam se propagando de mão em mão, com um apelo mercadológico mais interínseco.

Existia em São Paulo uma rua onde se podiam encontrar mix-tapes e outros produtos relacionados ao hip-hop, mas em Curitiba, segundo os *b. boys* tudo funcionava na base do empréstimo. Mesmo hoje, embora esse tipo de música possa ser facilmente baixado da internet, o acesso ao conhecimento é restrito. Considerei extremamente difícil procurar esse tipo de som no começo do campo. Só depois de conseguir o CD e descobrir nomes de músicas e artistas nas visitas às rodas, pude vasculhar com mais propriedade o extenso mundo dos *break beats*.⁶¹

Uma característica fundamental, apontada por Schloss, é que essas músicas possuem o *break*, que o autor conceitua como sendo a parte da música com uma supressão de todos os instrumentos, exceto a seção de ritmo. É uma das características que diferenciam amplamente os estilos estudados. Para o autor, essa característica musical, praticamente define as linhas seguidas pelo *break*. DJ's como Kool Herc perceberam o poder das “quebradas” e começaram a tocar duas cópias da mesma música em toca-discos diferentes, fazendo essa quebrada se repetir várias vezes. Assim os dançarinos podiam aproveitar melhor a música, colocando seus melhores movimentos para “preencher” a supressão rítmica.

Podemos dizer que, enquanto há efeitos rítmicos na música, os dançarinos pautam sua movimentação por estes efeitos e vozes, colocando movimentos que seguem a cadência de determinado instrumento. Esse movimentos são mais dançados, mais simples. Quando há uma quebrada na música, os movimentos não tem mais esse “trilho”, essa base na qual seriam adaptados, isso exige que o dançarino use seus movimentos mais acrobáticos, mantendo a performance e preenchendo a música e a própria dança, que de outra pareceria vazia e sem sentido. O “*flow*” é afetado, torna-se extremamente difícil seguir a cadência musical com o corpo. Afirmo isso baseado não só nas observações de Schloss, mas também em minha vivência corporal. No começo de meus treinos, no Poliesportivo de Pinhais, região metropolitana de Curitiba, começava a descobrir estas nuances do *break*, as diferenças entre passos básicos e as junções que

⁶¹ Essas músicas de estrutura e histórico peculiar, apreciadas pelos *b. boys*.

os concatenam.

Começo tentando sanar meu top rock, que ainda está recebendo críticas, embora leves. Borracha diz que para o freestyling, tá legal, mas tenho que treinar um pouco os top-rocks básicos. Freestyling, é quando o dançarino coloca todo o seu próprio estilo nas junções de passos entre um Top Rock e outro, é quando o dançarino lê a música e faz o que ela pede. (diário de campo de 24 de Fevereiro de 2010)

Os *top rock* básicos geralmente acompanham as batidas da música, porém são dinâmicos e capazes agregar infinitos elementos a esta batida básica. São vozes, instrumentos musicais, efeitos eletrônicos, de percussão, etc. Além disso, estes elementos podem ser utilizados de infinitas formas, exigindo infinitos movimentos que não podem ser abrangidos em um léxico padrão, os efeitos exigem do dançarino respostas imediatas e adaptadas. Um instrumento que solte uma nota mais alongada, exige um controle do movimentos que os *top rock* básicos não preveem. O dançarino ai, é instigado a usar com criatividade sua corporeidade, mantendo o ritmo e o *flow* bem como a atitude corporal compatível com o *b. boying*.

Enquanto a música possui elementos para serem “lidos” corporalmente, não há a necessidade de movimentos excessivamente complexos. Movimentos simples bem encaixados nas vozes ou elementos rítmicos chamam a atenção e tornam o movimento extraordinário por si só. Porém, quando a música entra em seu “*break*”, não há como alongar ou comprimir movimentos para encaixá-los na música, há apenas batidas e elementos de percussão, isso exige passos mais rápidos tornando-se o momento perfeito para a execução dos *power moves*, movimentos extremamente acrobáticos, que acabam sendo difíceis de encaixar em elementos rítmicos. É ai que entram, moinhos de vento, “flares”, giros de cabeça e de braço, mortais, etc.

[...] uma ruptura no ritmo criada pela supressão de batidas particulares, enquanto o break é uma ruptura na forma criada pela supressão de instrumentos particulares (e, por extensão, suas contribuições melódicas e rítmicas ao “groove”). Em ambos os casos, a supressão serve para acentuar abstenções musicais, criando um senso de que uma contribuição é necessária por parte dos ouvintes para restaurar a música a seu estado adequado. Em ambos os casos, esta contribuição toma a forma de dança. . Gravações de b-boy são canções que contém breaks que – de uma maneira visceral – impele os b-boys a dançar. (SCHLOSS, 2009 p. 19)⁶²

⁶² [...] a rupture in rhythm created by suppressing particular beats, while the break is a rupture in form created by suppressing particular instruments (and, by extension, their melodic and rhythmic contributions to the groove). In both cases, the suppression serves to accentuate musical absences, creating a sense that a contribution is required from listeners to restore the music to its proper state. In both cases, that contribution takes the form of dance. B-boy records are songs that have breaks wich – in a visceral way –

Este cenário, que parece derivar dos pioneiros *b. boys*, é observável até hoje. Os breaks efetivamente tendem a fazer os dançarinos executarem seus movimentos mais acrobáticos. Porém, com a profissionalização e a “evolução” da dança, hoje *b. boys* de alto nível conseguem com facilidade encaixar mesmo seus movimentos mais difíceis dentro de elementos rítmicos variáveis, estabelecendo um novo nível em uma outra lógica no *break*. Em campeonatos maiores, percebe-se que alguns *b. boys* já não dançam de forma tão visceral, preferindo planejar cuidadosamente seus movimentos, afim de tirar o máximo de proveito de suas “entradas” que são as performances executadas pelos *b. boys* na roda.

Judith Hanna (1979) comenta como os padrões motores de jovens africanos colocados em ambiente urbano, tem movimentações diferentes, mais industrializadas e baseadas em padrões anglo-saxões, diferente dos jovens que vivem a dança desde o ventre da mãe em suas comunidades originais. Podemos colocar como o *b. boying* traz para si uma gama de movimentos diferentes dos padrões da época de sua gênese. O *indian step*, passo baseado nas danças de nativos estadunidenses tem uma lógica bastante diferente dos estilos dançados na época da “criação” do *b. boying*: os *funky styles*. Além disso, o *b. boying* se caracteriza pelo amalgama cultural que expressa. São passos, formas e estilos herdados de culturas latinas, africanas, caribenhas e americanas. O hip-hop dance, por sua vez herdará toda essa série de movimentos, adicionando ainda os *funky styles*, o balé, o contemporâneo, o jazz e os padrões industriais de treinamento quando chega as academias a história dos movimentos e da própria dança não deixa de estar atrelada a história do próprio grupo e da sociedade que o cerca.

HIP-HOP DANCE

É extremamente complicado falar sobre o *hip-hop dance*. Em parte pela escassez de material sobre o estilo específico de dança, em parte pelos múltiplos significados que o termo evoca. Durante esta pesquisa, não foi possível encontrar um único livro que defina *hip-hop dance* da maneira como ele foi observado e como é definido e dançado pelos integrantes do movimento cultural. A maioria do material que fala sobre o assunto (sites e

muitos dançarinos e coreógrafos), limita-se a definir *hip-hop dance* como a dança que faz parte do movimento hip-hop agregando estilos como *popping*, *locking* e *b. boying*, gerando confusão com o termo break.

No entanto, o *hip-hop dance* como categoria de dança, vai além de uma junção de estilos, conforme é definido por quem se auto intitula um dos criadores da dança: *Buddha Stretch*. Em uma entrevista filmada e compartilhada na internet ele define hip-hop dance, basicamente como a dança que é feita na música hip-hop a qual podemos aludir àquele segundo significado definido por Schloss no início do capítulo. Nesta entrevista ele conta como e por que o estilo de dança se chama hip-hop:

Olá, qualé. Aqui é Buddha Stretch da Elite Force Crew, eu sou um coreógrafo de hip-hop pioneiro (...) Quando eu digo que sou um pioneiro eu digo que eu ajudei a criar o que é conhecido como hip-hop hoje. De fato, eu sou a razão pela qual isso é conhecido como hip-hop. Isso por que em uma entrevista como essa, as pessoas me perguntaram que estilo de dança eu estava praticando, e eu disse: hip-hop. E as pessoas perguntaram: por que? E eu disse – É por que é hip-hop music, nós só fazemos essa dança, na hip-hop music. (STRETCH, 2009)⁶³

O dançarino e coreógrafo também comenta como “hip-hop” é considerado um termo guarda-chuva, abrangendo estilos de dança de rua como locking, popping, e b. boying, - muito parecido com o que Schloss e outros definem como break. Stretch comenta ainda que estas danças tem histórias completamente independentes, e que o hip-hop como ele e os membros de sua *crew* fazem, é juntar espontaneamente diversos tipos de danças que ele chama de “danças sociais” (ou danças de festa) em cima da música hip-hop. Podemos afirmar então, que segundo essa descrição, o hip-hop dance, se define (1) por ser dançado na música hip-hop, e (2) executar passos de danças ligadas a cultura hip-hop: as danças sociais, que geralmente nascem e são praticadas dentro de festas (semelhantes as *sound systems*); são sequencias de passos executadas na música informalmente – daí serem conhecidas também como *party dances*, ou danças de festa, - Stretch se refere às danças sociais específicas da cultura hip-hop.

Este novo estilo parece acompanhar as direções que a música hip-hop segue, quando se autonomiza. Schloss afirma que devido a natureza dos movimentos, as músicas do *b. boying* não podem ser reduzidas sem mudar a forma da dança. Ele parece basear seu argumento na ideia de que as músicas são uma constante única dentro do

⁶³ Disponível em: <http://mediamoiselle.com/buddha-stretch/>. Acesso em 25 de Out. de 2010.

hip-hop, o que demonstrei não ser verdade pelo menos no campo analisado nesta pesquisa. Músicas, mesmo nas rodas de *b. boying* mais tradicionais, são extremamente variáveis em estrutura. Obviamente, uma redução na estrutura musical, provocará uma alteração na dança, não em sua forma, mas em seu tempo. Nego este argumento, pois o autor o utiliza para afirmar que é por causa da redução de tempo que os *b. boys* resolvem negar a hip-hop music.

Na verdade, quando o tempo da música hip-hop começou a ficar mais lento, a fim de enfatizar melhor as palavras dos emcees, b-boys coletivamente decidiram que, ao invés de mudar a dança afim de encaixá-la nos novos tempos, eles iriam realmente rejeitar a música hip-hop. Até hoje, dançarinos raramente dançam break no hip-hop contemporâneo, uma escolha que tem dois resultados relacionados. Primeiro, ele reforçou a alienação da dança em relação a música rap, e, portanto, do dinheiro e fama associados a ela. Segundo, serve para enfatizar continuamente a relação estilística entre a dança e o mundo social no qual as canções clássicas de b-boy originalmente emergiram: New York City nos anos 1970. (Schloss, 2009 p. 31) ⁶⁴

O que tenho constatado é que, em primeiro lugar, *b. boys* não rejeitam tão ferozmente a hip-hop music como afirma o autor. A música *Beggin* já citada neste trabalho, pode ser categorizada como *hip-hop music*, não é lenta, e é bastante apreciada por muitos *b. boys*. O que quero frisar aqui, é a necessidade de uma relativização das músicas apreciadas por *b. boys* e dançarinos de *hip-hop dance*. A música hip-hop não é homogênea, muitas delas tem batidas perfeitas (estruturalmente falando) para as rodas de *break*. Além disso *b. boys* não as rejeitam por serem lentas, ou ostentarem dinheiro e fama, mas por que esse tipo de música não gera significação para eles, estrutural e historicamente. Não existe uma decisão tomada conscientemente de rejeitar esta ou aquela música. A seleção parece acontecer de uma forma mais socialmente condicionada, relativa aos pares e grupos sociais do agente.

Houve a necessidade de problematizar esta questão para compreender como a dança se transforma junto com as metamorfoses musicais. Segundo Fogarty (2010, p. 72): “A maioria das danças teatrais surgiram/emergiram de contextos de dança social e quaisquer alegações de fixar posições entre danças legítimas/populares por teóricos,

⁶⁴ “In fact, when the tempo of Hip-hop music began to slow down in order to better emphasize the words of de emcees, b-boys collectively decided that, rather than change the dance to fit the new tempos, they would actually reject Hip-hop music. To this day dancers rarely break to contemporary Hip-hop, a choice which has had two related results. First, it has reinforced the dance's estrangement from rap music, and thus from the money and fame associated with it. Second, it serves to continuously reenphasize the stylistic relationship between the dance and the social world from which classic b. boy songs originally emerged: New York City in the 70's”. (Tradução do autor)

tende a reproduzir as mesmas dicotomias que eles tentam interligar.⁶⁵ É exatamente desta dicotomia que pretendo desviar. Surge a necessidade de estabelecer um ponto de transição entre o *b. boying* e o *hip-hop dance*, afim de mantê-los sob perspectiva, sem trancá-los em seus universos. A ideia é identificar os estilos de dança enquanto legítimos e populares em relação às classes sociais em que a maioria dos agentes de cada grupo se encontra – bem como observar como essas classes influenciam os gostos dos agentes, todavia, não existe a pretensão de fixar estes estilos em compartimentos estanques.

Assim, parece viável começar esta análise por um dos principais elementos das duas danças pesquisadas, a música. O comentário de *Buddha Stretch* no começo deste subcapítulo ajuda a entender que não existe uma rejeição deliberada por parte de *b. boys* contra a *hip-hop music*, ela faz surgir um novo estilo de dança, com novos significados para novos agentes. O que não necessariamente a destaca da cultura hip-hop: “então, se você se diz um dançarino de hip-hop, mas não coreografa em nenhuma música de hip-hop [...] em primeiro lugar, hip-hop é uma cultura, não uma dança. É uma cultura, e as danças são expressões daquela cultura.” (STRETCH, 2009). Segundo ele, um dançarino só está dançando hip-hop desde que conheça os passos das danças oriundas da cultura, e dance em uma música hip-hop. O que parece acontecer nesta primeira transição para o *hip-hop dance*, é uma adaptação da dança em função da música.

Segundo Fogarty (2010), o papel do professor de dança é muito importante na disseminação do gosto por determinado tipo de música, principalmente pela importância que a música tem para as manifestações corporais do hip-hop. Existe sempre um elemento de familiaridade e conflito entre professor e aluno em relação aos gostos musicais, e esse tipo de conflito pode ser encontrado no nascimento do *hip-hop dance*, quando *Budda Stretch* e outros migraram para “novos” estilos musicais, e hoje, nas aulas e treinos cotidianos onde professores e alunos - ou *b. boys* mais antigos e mais novos no caso do *break* – trocam experiências e músicas influenciando-se mutuamente. É um tipo de compartilhamento que se encontra até mesmo nos contatos entre os diferentes estilos de dança, produzindo novos padrões estéticos e reafirmando padrões antigos. Para a autora, o nascimento do *hip-hop dance*, tem muito a ver com o tipo de música escutada

⁶⁵ “Most theatrical dances have arisen from social dance contexts and any claims to fixed positions for high/low brow dance by theorists tend to reproduce the very dichotomies they are attempting to bridge. (Tradução do autor)

na época de sua criação, e vai de encontro a afirmação de *Buddha Stretch*:

Dançarinos americanos escutavam principalmente o Gangsta rap⁶⁶ da Costa Oeste e seus estilos de dança desenvolveram-se nestes tempos mais lentos até o reaparecimento de breakbeats em meados de 1990. Todos estes exemplos apontam influências das migrações musicais, como elas podem suprir a prática da dança e sua centralidade no desenvolvimento de movimentos da dança social. (FOGARTY, 2010 p. 73)⁶⁷

A autora comenta como o estilo de dança estadunidense é marcadamente diferente do estilo dançado na Alemanha na mesma época, extremamente influenciado pelo “*Britcore*”, um estilo musical com tempos muito mais rápidos que o gangsta rap. Ela ainda parece colocar que o *breakbeat* “desapareceu” nesta época, porém, provavelmente este apenas ficou relegado a segundo plano, dentro de um nicho menor, que continuou seu desenvolvimento relativamente autônomo até ser redescoberto midiaticamente. Fogarty e Schloss parecem apresentar duas faces da mesma história. Na verdade, nem os *b. boys* negaram a *hip-hop music*, nem os *breakbeats* desapareceram (assim como *b. boys* continuaram a existir). O que parece ter acontecido, é que com o advento da *hip-hop music*, e seu sucesso comercial, o *hip-hop dance* desfrutou de um período de “hegemonia midiática” em seus primeiros anos de vida. Isso não necessariamente dominou ou obliterou o *b. boying*.

A realização de *Budda Stretch* na verdade foi nomear uma dinâmica que já vinha acontecendo dentro de um determinado grupo social. A junção de diversas danças sociais, além do *b. boying*, *locking* e *popping*, não foi fruto da mente de uma única pessoa, mas de interações que aconteceram através de gerações de dançarinos e de estilos musicais.

Estas interações sociais entre professores e seus estudantes produzem um entendimento compartilhado de critério estético que frequentemente interligam diferenças globais. No entanto as sutilezas e nuances da partilha também criam uma sociabilidade que é marcada pela contradição: a atividade relativa ao gosto, praticada para a aquisição de novas músicas, é diferente para o professor do que para os alunos. (FOGARTY, 2010 p. 66)⁶⁸

⁶⁶ Rap com tempos geralmente lentos, que falam frequentemente sobre criminalidade e drogas. Nota do autor.

⁶⁷ American dancers were listening mainly to West Coast gangsta rap and their styles of dance were evolving for these slower tempos until the resurgence of breakbeats in the late 1990s. All of these examples point to the influences of musical migrations, and to what they can afford dance practice and their centrality for developments in social dance movements. Tradução do autor.

⁶⁸ These social interactions between teachers and their students produce a shared understanding of aesthetic criteria that often bridges global differences. Yet the subtleties and nuances of this sharing also create a global sociability that is marked by a contradiction: the taste activity, practiced to acquire new

Músicas ouvidas em festas, mesclaram-se com as ouvidas nas rodas, os novos dançarinos formavam seu próprio repertório de estilos musicais e movimentos. Misturando e inovando, basicamente parece ser assim que o *hip-hop dance* surge, formando um estilo distinto, relativamente autônomo do *b. boying* e de outros estilos da época. Mesmo sendo um amálgama de vários estilos que antes estavam separados por suas próprias dinâmicas, o *hip-hop dance*, não deixa de possuir características próprias, que serão desenvolvidas ao longo de sua história. Passos, posturas, leituras corporais são únicas ao estilo, mesmo sendo amplamente influenciadas pelo *b. boying*, *locking* e *popping*.

Essa relação com a música é profunda a ponto de ser possível reconhecer que estilo está sendo executado, mesmo que não seja possível ouvir a música na qual o dançarino pratica sua performance. Fogarty conta como um *b. boy* lhe explica que existem estilos de dança que se encaixam melhor com certos tipos de música, e de como havia reconhecido, apenas observando, que alguns dançarinos em Toronto dançavam no estilo musical denominado house. (72) No Festival de dança de Joinville, presenciei uma apresentação de hip-hop dance na qual o dançarino (executando um solo), adentrava o palco com um fone de ouvido, dançando aparentemente sem música nenhuma. Seus movimentos lembravam bastante o estilo que é executado em cima da música “*house*”, bastante rápido, com movimentos fluidos e relativamente amplos. Em um primeiro momento, imaginei que o fone seria apenas um acessório cênico, mas ao final da coreografia (que mais tarde descobri ser uma improvisação), o dançarino retirava o fone de seu ouvido e posicionava em frente a um microfone colocado no chão do palco.

O mais intrigante da apresentação, foi perceber como a música que saía dos fones era muito parecida com a que havia sido imaginada, por mim e outros espectadores com quem conversei, não apenas o estilo mais geral, mas também algumas nuances particulares, como batidas por minuto e até mesmo algumas “viradas”. Fogarty (2010) relata experiências parecidas, um de seus entrevistados comenta: Por um lado, Jonzi disse, “eu posso me mover pela música em minha mente. Obviamente o público não vai escutar os sons, mas provavelmente possa ver seus movimentos equivalentes” (p. 79).⁶⁹ Importante comentar que, é possível para o público “escutar” uma música através dos

music, is different for the teacher than for the students. (Tradução do autor)

⁶⁹ On the one hand, Jonzi said, “I can move to the lyrics in my head.” Obviously, the audience will not hear the sounds but potentially may see their movement equivalent. (Tradução do autor)

movimentos do dançarino. Mas a música imaginada será mais parecida com aquela interpretada pelo artista quanto mais conhecimento sobre o campo o público possuir. No meu caso no Festival de Joinville, consegui imaginar uma música parecida pois conheço os passos que são comumente utilizados no *house*. Segundo Bourdieu (2008) A autonomia artística do campo, exige um conhecimento prévio, um domínio dos esquemas classificatórios para apreciação da obra de arte.

,Em resumo, a captação das semelhanças pressupõe a referência implícita ou explícita às diferenças, e inversamente; a atribuição baseia-se sempre implicitamente na referência de “obras-testemunho”, consciente ou inconscientemente adotadas, por que elas representam, em um grau particularmente elevado, as qualidades reconhecidas, de maneira mais ou menos explícita, como pertinentes em determinado sistema de classificação (p. 53)

Aqui já podemos observar como o *hip-hop dance*, sai do seu espaço original de criação e passa a fazer parte de outros locais de prática, das ruas e festas para as academias e palcos. Para Fogarty, a maioria das danças teatrais surge a partir de estilos de contexto social (72). Com o *hip-hop dance* não parece ser diferente. O estilo começa a fazer parte de novos modos de produção, circulação e consumo sendo diretamente afetado por este novo “circuito social da dança”. Em primeiro lugar, as formas de aprendizagem serão alteradas, com coreógrafos e professores ensinando em um sistema já reconhecido pelas instituições de ensino da dança formal, influenciando diretamente os alunos nas questões de gosto. Em um segundo momento, com formações de classes diferentes, com gostos já estabelecidos que agirão sobre a vivência da prática em si.

A importância da forma de aprendizagem já foi abordada neste trabalho, observaremos como a mudança da postura didática através de contatos entre as fronteiras do estilo que chega e o padrão estabelecido na academia, afeta diretamente a prática. Em primeiro lugar, o professor exerce profunda influencia sobre os gostos dos alunos, todavia, estes possuem outras formas de acesso às músicas e estilos novos, entrando em uma relação muitas vezes de embate.

[...] aulas de dança tornaram-se agora um jeito mais normalizado de aprendizado. No desenvolvimento histórico de estratégias para ensinar os estilos de dança hip-hop e funk, oficinas de dança, ministrado por convidados internacionais, tem um desenvolvimento bastante antigo em um tipo de educação que também envolveu encontros informais, festas, batalhas e compartilhamento de músicas. Nestas aulas, professores são classificados de acordo com suas habilidades de entregar as mercadorias a estudantes ansiosos.⁷⁰ (FOGARTY, 2010 p. 71)

⁷⁰ [...] dance classes have now become a more normalized way of learning. In the historical development of

As academias e escolas de dança já possuem um sistema de ensino quando o hip-hop dance chega até elas bastante diferente dos métodos de aprendizagem e ensino praticado na ruas. Com em aulas de outros tipos de dança, típicos das academias como o balé e o jazz, as aulas de hip-hop dance, acontecem quase que invariavelmente da seguinte forma: o professor ou coreógrafo se coloca em frente aos alunos e começa um aquecimento ou alongamento, geralmente ao som de música. Em seguida, são ensinadas algumas sequências básicas, alguns professores/coreógrafos aproveitam para explicar origem e história de alguns passos. Em um terceiro momento são transmitidas coreografias previamente criadas pelo professor que serão executadas posteriormente, na batida da música – no momento da aprendizagem, geralmente o professor ensina passo a passo, nas “contagens” os movimentos a serem executados.

Começamos o aquecimento, Luana faz alguns movimentos e pede para que outros dançarinos façam movimentos para todos copiarem e se aquecerem. Pede de repente pra que eu faça um movimento. Vou na frente e faço um antigo movimento da época em que dançava em outro grupo e que algumas pessoas não conseguiram pegar. (Diário de Campo de 29 de Março de 2010)

Geralmente o professor é dotado do conhecimento a ser transmitido e a ação didática se dá em um vetor, do professor para os alunos. As aulas seguem um padrão mais industrial de formação, com alunos racionalmente posicionados frente ao espelho, dispostos de forma relativamente uniforme. Como o contato é relativamente limitado, as conversas informais duram bem menos que nos treinos de break e a troca de informações fica, muitas vezes prejudicada. Todavia isso não quer dizer que não ocorram. É o racionalismo acadêmico permeando e abrandando o método cíclico de aprendizagem da rua. Esse caos será utilizado pelos próprios agentes como signo de legitimidade frente aos dançarinos “padronizados”.

As trocas de informação na academia são mais de ordem técnica (comentários sobre performances e coreografias, passos novos, vídeos, etc.) do que histórica ou de outros aspectos da dança. Parece existir pouco interesse nesse tipo específico de informação; Provavelmente pelo aspecto da vivência da aprendizagem resume-se basicamente a mimetizar passos e sequências, as origens de tais sequências fiquem em

strategies to teach Hip-hop and funk dance styles, master-class dance workshops, taught by international guests, are a rather late development in a type of education that has also involved informal gatherings, parties, battles and the sharing of music. In these classes, teachers are rated on their ability to deliver the goods to eager students. (Tradução do autor).

segundo plano. Algumas vezes presenciei momentos nos quais os próprios dançarinos eram estimulados a transmitir suas experiências, assumindo o papel do professor, durante um aquecimento ou alongamento, o que geralmente acontecia de forma puramente corporal, aproximando-se do estilo de ensino da rua. Existem dançarinos de *hip-hop dance*, que se interessam pela história do estilo (quase todo o conteúdo histórico deste capítulo foi conseguido através de integrantes do Lótus e em outros grupo com os quais tive contato), mas geralmente são professores e coreógrafos os que demonstram maior interesse em buscar essas raízes. Lala, do Lótus, me mostrou uma apostila que conseguiu com um colega, que fala sobre a história do *b. boying* e do hip-hop enquanto cultura, e Eládio, coreógrafo do *Street Extreme*, um outro grupo de *hip-hop dance* foi quem me forneceu informações e dicas sobre como e onde achar mais conteúdo sobre a histórica específica do estilo. Ambos são professores e coreógrafos. Com o resto do grupo, foram poucas as conversas que evocavam historicamente a dança.

Não apenas a história parece não interessar alguns dos novos dançarinos, algumas técnicas mais globais, como a musicalidade, *flow*, e outros, são igualmente assuntos de segundo plano. Em minhas observações encontrei casos parecidos com os que Fogarty descreve:

Por exemplo, um professor americano que ensinava em Edinburgo, na Escócia não recebia boas críticas dos alunos com quem conversei. Eles reclamavam que ele não os ensinava movimentos técnicos explicitamente, e que ele falava demais. No entanto, quando presenciei-o lecionar, descobri que alguns conselhos que ele estava passando, simplesmente não eram reconhecidos como ensino de dança, e que tinham a ver principalmente com questões de musicalidade. (FOGARTY, 2010 p. 72)⁷¹

Aqui percebe-se a ação da instituição mais uma vez redefinindo o estilo. Os dançarinos não se desinteressam por estes pontos cruciais de qualquer prática de dança, simplesmente a apreendem de outra maneira, diluída nas frases coreográficas e coreografias mais complexas. Não existe um foco na questão da musicalidade, como muito me foi passado pelos membros da *Flying Boys*, pelo menos, não da mesma maneira. As coreografias são treinadas à exaustão, frases coreográficas bem elaboradas

⁷¹ For example, one American teacher who taught in Edinburgh, Scotland did not receive good reviews from the students I spoke with. They complained that he wasn't teaching them technical moves explicitly, and that he spoke too much. However, when I witnessed him teach, I realized that some of the advice he was giving was simply not being recognized as dance teaching, and that this mainly had to do with issues of musicality. (Tradução do autor)

permitem ao dançarino absorver o *flow* e o ritmo de forma não consciente, raramente existe a verbalização destas categorias, elas são inscritas diretamente no corpo. No entanto, esse método parece exigir um pouco mais do dançarino, que precisa criar suas próprias associações, o que prejudica os que não alcançam este nível de autonomia.

As aulas e as vivências sociais, não influenciam apenas as práticas corporais em si, mas ajudam a definir gostos dos mais diversos, como o musical:

Depois da aula de outro b. boy pioneiro, um dançarino explicou a mim como ele usava a nova tecnologia de telefone celular para descobrir nomes das músicas que forma utilizadas nas aulas, segurando o telefone próximo a uma caixa de som e usando um bando de dados automático online. Este é uma caso de gosto musicas como uma atividade: uma atividade que envolve o recorte de seleções de workshops (FOGARTY, 2010 p. 75)⁷²

Existem diferentes maneiras de trocar músicas, tanto em eventos de *b. boying* quanto nos de hip-hop dance. Mesmo nos locais de prática cotidiana, é possível sempre trocar músicas, seja trocando e comercializando cds, trocando músicas através de celulares ou via internet. Os grandes eventos ainda parecem servir de cânones para estabelecimento de quais músicas ou que tipo de músicas serão trocadas. Dias atrás “baixei” no site do Master Crews, uma “mixtape” contendo uma compilação de break beats, clássicos e não tão clássicos. Durante o Internacional de Dança hip-hop, as músicas das aulas são tema recorrente nos celulares e mp3 *players* dos dançarinos, mostrando um caso parecido ao que é mostrado por Fogarty.

[...] aulas de dança estão servindo uma função integral: revelando um gosto por música nova que é boa para dançar. Fazendo isso, elas revelam o que o sociólogo francês Hennion (2007) sugere: gosto não é um atributo, não é uma propriedade (de uma coisa ou pessoa), é uma atividade. (FOGARTY, 2010 p. 75)⁷³

Mesmo assim, o hip-hop dance, até onde foi possível avaliar nesta pesquisa, mostra-se muito mais propenso a absorver gostos consagrados pela indústria cultural. Grande parte das músicas das aulas e workshops que presenciei, são amplamente veiculadas e rádios, programas de televisão e na internet. Assim o gosto musical é

⁷² After the classes of another pioneering b-boy, a dancer explained to me how he used new mobile phone technology to find out the names of music tracks that were played during the class, by holding his phone up to the speaker and using an on-line, automatic database. This is a case of musical taste as an activity: an activity that involves snipping selections from workshops. (Tradução do Autor)

⁷³ [...] dance classes are serving an integral function: revealing a taste for new music that is good to dance to. In doing so, they reveal what French sociologist, Hennion (2007), suggests, that: “taste is not an attribute, it is not a property (of a thing or of a person), it is an activity. (Tradução do Autor)

definido por práticas sociais e acabam influenciando as práticas corporais, essa é uma das maneiras pelas quais o hip-hop dance se constitui e se diferencia cada vez mais do b-boying. Outro fator na determinação de estilos, pode ser o estímulo das formas no ambiente natural da prática. Por mais que o hip-hop dance, tenha nascido como uma dança urbana, o foco dado neste trabalho é em um grupo de academia e palco, com um ambiente diferente daquele onde a dança se originou.

Judith Hanna coloca que pessoas que apenas trabalham com o cultivo tem performances diferentes daquelas que também caçam, pescam ou pastoreiam, mostrando como os ambientes e as práticas ligadas a eles influenciam as práticas de dança. (HANNA in BLACKING, 1979 p. 31). Quanto a isso pode-se observar como o ambiente influencia as práticas de dança ligadas ao hip-hop.

Além disso, por estarem geralmente mais longe de seu público, os movimentos precisam ser ampliados para que possam ser reconhecidos. Isso parece gerar um paradoxo, por mais que os movimentos sejam mais precisos e isolados, precisam ao mesmo tempo ser exagerados, o que em alguns grupos com menos experiência, pode parecer caricato. Obviamente, isso não é fruto apenas do ambiente em que se pratica a dança, mas ele parece influenciar tremendamente em algumas tomadas de decisões quanto a definição do estilo. A própria questão de transportar o hip-hop para as academias, um espaço mais mercadológico, influencia na formalização dos estilos. Um público mais geral, talvez não esteja preparado para entrar em uma aula para aprender a fazer acrobacias altamente sofisticadas e complexas. Além disso, seria extremamente difícil homogenizar uma turma de alunos. Em parte por isso, o hip-hop dance se adapta a estes novos espaços; o que era produzido na rua e já tinha se modificado, ao chegar em outro suporte com um campo de forças de classe diferente, será modificado de acordo com o habitus inerente aquele grupo. Por mais que algumas características sejam mantidas, sempre haverá certa modificação.

Nunca sendo a história do agente mais do que uma certa especificação da história colectiva do seu grupo ou da sua classe, podemos ver nos sistemas de disposições individuais variantes estruturais do habitus de grupo ou de classe, sistematicamente organizadas nas próprias divergências que as separam e em que se exprimem as diferenças entre as trajectórias e as posições no interior ou no exterior da classe . (BOURDIEU, 2004, p.184).

Ao transformar-se, a dança que já havia passado por um processo de

transformação quando uniu em um só vários estilos isolados, começa a fazer parte de novos círculos, que já tem um esquema de classificação atrelado à sua posição social, e que, por sua vez demanda novas significações e novas práticas para o próprio hip-hop dance. Quando chega à academia, já existem esquemas de apreciação neste campo, o hip-hop dance então é adaptado, sendo permeado pelo que já existe de produção no novo espaço. Mais que isso, o hip-hop leva a estes novos círculos em que chega, novas formas de movimentar-se, de falar, de vestir, de se comportar. As relações de influências se dão em sentido duplo. O que acontece o tempo todo com o hip-hop são relocalizações da cultura dentro da complexa trama da interculturalidade contemporânea. É como uma igualdade baseada na diferença.

CAPÍTULO 4

JUVENTUDE: MOVIMENTO, CONSUMO E AMBIGUIDADES

O que as paredes pichadas têm prá me dizer
 O que os muros sociais têm prá me contar
 Porque aprendemos tão cedo a rezar
 Porque tantas seitas têm, aqui seu lugar
 É só regar os lírios do gueto que o Beethoven
 Negro vêm prá se mostrar
 Mas o leite suado é tão ingrato que as gangues
 Vão ganhando cada dia mais espaço
 Tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, todo igual
 Brixton, Bronx ou Baixada
 A poesia não se perde ela apenas se converte
 Pelas mãos no tambor
 Que desabafam histórias ritmadas como único
 Socorro promissor
 Cada qual com seu James Brown
 Salve o samba, hip-hop, reggae ou carnaval
 Cada qual com seu Jorge Bem
 Salve o jazz, baião, e os toques da macumba também.

(Marcelo Yuka, O Rappa)

O mercado de bens simbólicos, constatado como importante elemento de significação em ambos os grupos pesquisados é um elemento importante a ser analisado. É inegável que o hip-hop desde sua síntese esteve permeado pelo consumo como demonstrei. É preciso entender até que ponto o mercado influencia as práticas, é por elas influenciado e como isso se deu nos diferentes espaços sociais onde o movimento é vivenciado. Como o consumo de bens simbólicos torna-se elemento de identificação entre a juventude e como o hip-hop, nascido nesse tempo em que o próprio mercado anuncia distinções (reforçadas ou negadas pelas práticas culturais de ordem ou resistência) estará atrelado aos bens de consumo, mesmo que de formas distintas. Foram observadas até agora, inúmeras diferenças, mas também várias semelhanças entre as práticas pesquisadas no campo e na bibliografia.

Desde os agasalhos esportivos até os caríssimos adornos metálicos dos *rappers* da indústria, a maneira de se vestir, de usar um acessório, de escutar determinados tipo de música define ou reforça quem pertence ao hip-hop, não importa se *b. boy* ou dançarino de *hip-hop dance*. Use uma bermuda de surfista em uma roda de *break* e críticas e comentários surgirão de todos os lados. A influência é grande ao ponto de ser

uma vergonha para um *b. boy*, perder para alguém que não esteja adequadamente apresentado. No cenário do *hip-hop dance* não é diferente. O uso de roupas e acessórios fora do escopo do grupo não é proibido, mas é passível de críticas e “sugestões” por parte dos demais em uma relação que pode ser colocada como uma regra de conduta informal.

Por mais que a noção de atitude, base do movimento como um todo, sofra alterações nos ambientes em que este é vivenciado, ainda assim não deixa de confrontar em certa medida alguns padrões estabelecidos nestes próprios espaços. Através do *break* a rua adquire uma expressão menos violenta (com a diminuição das guerras de gangues, embora a violência ainda se apresente de forma figurativa), mais organizada. A academia, foge de padrões estéticos e de movimentação, importando o jeito mais agressivo das ruas e cobrando por isso. Enfim, o que é o hip-hop: subversão social ou submissão ao mercado? É possível separar efetivamente as duas coisas? Assim desde o hip-hop redentor das periferias até a música altamente industrializada, trafegaremos entre os termos e as práticas do hip-hop, tentando encontrar, em todos, as ambiguidades características do próprio movimento, como acontece nas danças a ele atreladas.

Este não é um fenômeno exclusivo do agora. O movimento já nasce dentro de uma lógica identificação através do consumo. Não é por ser subversivo que o hip-hop foge dos processos mercadológicos e, além disso, veremos que a própria subversão é apropriada pelo mercado em um movimento de dinâmica cultural, no qual cada um dos grupos se apropria e resignifica elementos da cultura, de acordo com suas próprias realidades, nunca deixando de dialogar entre si.

CONSUMO/IDENTIDADE: O “LANCE” DOS BONÉS

Já foi demonstrado como a aprendizagem e os métodos de organização podem influenciar a maneira como os agentes se comportam e se movimentam. Para entender relações com estruturas maiores temos que ir além da reprodução e da influência intra-grupal. Faz-se necessário estabelecer conexões com a mídia, o mercado e a própria história do grupo, de seu estilo de dança e do hip-hop. Todavia não foi encontrado nestes grupos, meras reproduções mecânicas do que mídia e mercado impõe (o que não quer dizer que não haja influência destas forças agindo sobre os grupos). Deve-se ir além de conceitos de mera reprodução descrevendo, como afirma Nestor Garcia Canclini (2004 p.

21), a maneira como cada grupo “se apropria de e reinterpreta os produtos materiais e simbólicos”.⁷⁴

Quero mostrar como o movimento cultural em sua multiplicidade de manifestações se relaciona com o consumo de bens simbólicos. Por isso, começo com uma observação bastante atual, vivenciada durante minhas observações em um dos grupos do estudo.

“Tá loco, olha aquilo ali. O cara, esses bonés são nossos, quem usa isso é b. boy. A gente usa por que é feio, por que só a gente gosta de usar mesmo. Olha que coisa ridícula cara. Os caras pegam as coisas dos outros e saem usando mesmo.”
(Diário de campo de 29 de Julho de 2010)

A passagem acima foi presenciada durante um momento de descontração com integrantes da *Flying Boys*, em um *Shopping* de Curitiba depois de um dia de treino. Estávamos bebendo chopp quando alguns jovens passam, vestidos casualmente, cabelo estilo “emo” e bonés estilo “panela” na cabeça. O autor da frase é Dan, que literalmente não se conteve e disparou seus comentários a respeito da indumentária alheia.

Como foi mostrado, os corpos são socialmente constituídos. As grandes revoluções históricas tem criado entre outras coisas o corpo cidadão. Cada período cultural cria sua própria lista de atributos dos corpos. “O corpo é o veículo primeiro da sociabilidade, de sua conquista e domesticação dependem em boa medida o sucesso ou o fracasso de um projeto social.” (REGUILLO, 2000 p.76). A linguagem corporal, como constitutivo identitário, é dramatizada e faz transparecer os estigmas atrelados a classe socioeconômica, incorporando o habitus “latrô” de malandragem, de batalha, como características positivas, evocando sempre o aspecto histórico, de ser mais “original”⁷⁵ e a atitude, mesmo que seja a atitude de ter coragem de usar algo feio.

Se algo caracteriza os coletivos juvenis inseridos em processos de exclusão e de migração é sua capacidade para transformar o estigma em emblema (REGUILLO, 1991), ou sejam fazer operar com signo contrário as qualificações negativas que lhes são imputadas. (REGUILLO, 2000 p. 80)⁷⁶

Essas qualificações vivenciadas “na carne”, influenciam e são influenciadas pelas

⁷⁴ [...] se apropria de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos [...] Tradução do autor

⁷⁵ Original: utilizado aqui como categoria nativa do campo. Para os b. boys, ser mais original pode significar ter um estilo mais próprio, mais diferenciado; distinto de outros b. boys e crews. Existe ainda a conotação de ser mais original no sentido de manter os estilos clássicos do break, como eram praticados pelos primórdios do estilo, nos anos 1970.o possível

⁷⁶ Si algo caracteriza a los colectivos juveniles insertos en procesos de exclusión y de marginación es su capacidad para transformar el estigma en emblema (REGUILLO, 1991), es decir, hacer operar con signo contrario las calificaciones negativas que les son imputadas. (Tradução do autor)

formas de consumo. A estética vinculada à esse consumo acaba por criar, verdadeiras nações juvenis, com seus próprios mitos de origem, rituais e objetos emblemáticos. Importante assinalar aqui, que por mais que o consumo exerça essa força na construção identitária dos jovens, ele é apropriado de maneira diferente em diferentes locais onde é consumido. Cito o exemplo dos “bonés panela” que são de consumo quase exclusivo dos *b. boys*; uma marca identitária afirmativa deles que carrega em si o emblema do “original”. Esse tipo de boné era até pouco tempo, dificilmente encontrado em lojas, e consegui os meus através de contatos no próprio círculo que frequentei durante a observação participante – um foi presente de um colega da *crew* e outros dois comprei, sendo um no Itália e outro em um campeonato em São Paulo. Isso mostra o quão endógeno era o consumo desse tipo de acessório. Todavia percebe-se como é difícil manter uma característica identitária exclusiva por longo tempo uma vez que, ao fim da pesquisa esse tipo de boné já era facilmente encontrado em lojas no centro de Curitiba e Dinho, *b. boy* da Still Contact break perdia um de seus principais mercados, quando vendia os bonés superfaturados durante as rodas do Itália.

Embora bonés sejam consumidos por jovens em geral, sendo inclusive uma marca identitária do próprio hip-hop, os que são consumidos nos diferentes grupos analisados possuem características peculiares. Me alongo nesta análise por este ser um dos acessórios que mais se diferenciam entre as diferentes manifestações do hip-hop, não apenas entre *b. boys* e dançarinos de *hip-hop dance*, mas também entre *rappers*, MC's e grafiteiros.

Os bonés consumidos por dançarinos de *hip-hop dance* geralmente portam marcas, além de um selo de autenticidade, colado na aba ou na frente do mesmo: signos distintos de legitimidade. São bonés ligeiramente diferentes, de aba reta mas não tão quadrados quanto os bonés panela (característica que origina o termo). Já esse segundo tipo de boné, de uso quase exclusivo de *b. boys* não possui marca aparente nenhuma, são completamente lisos, podendo ter uma ou duas cores. Alguns *b. boys* personalizam seus bonés com grafites, marcas da *crew* a que pertencem ou ainda, modificam sua forma, deixando a aba mais reta ou em “bico de pato”. Existe uma mediação entre esse consumo exclusivo de determinado grupo, e o mercado geral.

[...] existe uma relação multiplamente mediada entre os imaginários propostos pelo mercado e os modos diferenciados de apropriação, negociação e 'resemantização' destes imaginários por parte dos jovens [...] A análise das

identidades juvenis não podem realizar-se à margem de uma biopolítica do consumo como mediação entre as estruturas e as lógicas do capital e a interpretação cultural de valor. (REGUILLO, 2000 p. 85)⁷⁷

Não estou afirmando aqui, que *b. boys* só usam esse tipo de boné, obviamente os bonés de marca estão presentes nas rodas de *b. boying*. Todavia, há uma certa preferência pelos “panela”, assim como é difícil encontrar dançarinos de *hip-hop dance* com esse tipo de acessório, reforçando a ideia de que mesmo nos círculos mais excluídos, o consumo de certos bens provoca sensação de identificação entre o indivíduo e o grupo.



Fig. 11 – Bonés no Encontro das Ruas: Joinville, 2010.

A imagem acima mostra como os bonés panela são preferência entre os *b. boys*. O Encontro das Ruas, é um evento paralelo ao Festival de dança de Joinville, com campeonatos de *b. boying*, popping e locking. A primeira vez em que fui com um acessório desse tipo para uma aula do Lótus, fui alvo de comentários como “e esse boné de caminhoneiro aí?” ou ainda “ah, você tá parecendo o Mário bros.”⁷⁸ Os comentário tem um tom de sarcasmo e pejoratividade, mostrando o quanto esse tipo de boné não é conhecido ou reconhecido dentro do hip-hop dance. Do mesmo modo, na *Flying Boys*, um

⁷⁷ Sin embargo, hay una relación múltiplemente mediada entre los imaginarios propuestos por el mercado y los modos diferenciales de apropiación, negociación y resemantización de estos imaginarios por parte de los jóvenes [...] El análisis de las identidades juveniles no puede realizarse al margen de una biopolítica del consumo como mediación entre las estructuras y las lógicas del capital y la interpretación cultural del valor

⁷⁸ Referência a um jogo de videogame.

dos membros possuía um boné envernizado do time de beisebol *New York Yankees* que foi prontamente apelidado de “cueção de couro”. Não apenas o apelido ao boné me chamou a atenção, mas também, o modo como os *b. boys* se surpreendiam com o novo acessório, relativamente raro nas rodas – o cueção de couro fez muito sucesso no Internacional de Dança hip-hop também, quando o levei para as aulas, frequentadas quase que totalmente por dançarinos de *hip-hop dance*.

O importante aqui, é perceber, que mesmo possuindo características próprias, estas características não são herméticas, ou fechadas, se sobrepõe, estão em uma relação dialética umas com as outras, e ainda com outras formas de expressão juvenil.

A estética punk, a estética do surf ou desportiva, a estética rasta ou neohippe, o rap e o estilo metaleiro, entre outras muitas formas expressivas juvenis, **e as múltiplas e complexas mesclas e sobreposições entre elas**, outorgam, aos bens tanto materiais quanto simbólicos, um valor que subordina a função a forma e ao estilo. (REGUILLO, 2000 p.82)⁷⁹ - grifo meu.

A cultura aqui é dinâmica. Não é por que os bonés mudam de estilo que perdem seu significado. Este significado apenas se transforma. O feio como signo de legitimidade, ou a ostentação são significados diferentes, mas não deixam de significar. Canclini, quando descreve definições de cultura, comenta que esta não se limita a conjuntos de obras de arte, livros ou objetos carregados de signos e símbolos. Ela não se limita ao boné em si ou aos símbolos agregados no acessório.

“A cultura se apresenta como *processos sociais*, e parte da dificuldade de falar sobre ela deriva de que se produz, circula e é consumida na história social. Não é algo que apareça sempre da mesma maneira. Daí a importância que vem adquirindo os estudos sobre a recepção e apropriação de bens e mensagens nas sociedades contemporâneas. Mostram como um mesmo objeto pode transformar-se através dos usos e reapropriações sociais. Mostram também como, ao nos relacionarmos uns com os outros, aprendemos a ser interculturais.” (CANCLINI, 2004 p. 34)⁸⁰

De fato, somente depois de observar ambos os grupos, fui capaz de perceber

⁷⁹ La estética punk, la estética surfo o deportiva, la estética rasta o neohippie, el rap y el estilo metalero, entre otras muchas formas expresivas juveniles, y **las múltiples y complejas mezclas y superposiciones entre ellas**, le otorgan a los bienes tanto materiales como simbólicos un valor que subordina la función a la forma y al estilo. (Tradução e grifos do autor)

⁸⁰ La cultura se presenta como procesos sociales, y parte de la dificultad de hablar de ella deriva de que se produce, circula y se consume en la historia social. No es algo que aparezca siempre de la misma manera. De ahí la importancia que han adquirido los estudios sobre recepción y apropiación de bienes y mensajes en las sociedades contemporâneas. Muestran cómo un mismo objeto puede transformarse a través de los usos y reapropiaciones sociales. Y también cómo, al relacionarnos unos con otros, aprendemos a ser interculturales”. (Tradução do autor.)

estas dinâmicas que tornam o hip-hop um movimento intercultural. São releituras adaptadas à realidade de quem pratica ou consome determinada manifestação ligada ao hip-hop. Um mesmo objeto adquirido no mercado é resemantizado, tem seu significado transformado pelo agente, baseado em suas próprias relações de significação, que são profundamente influenciadas pelos pares. Quando comecei a dançar com o Lótus, uma das práticas recorrentes era a de pintar e personalizar tênis mais velhos. Pam certo dia, chegou no vestiário exibindo seu “novo” calçado. Mostrando as cores utilizadas e dando dicas de como fazer.

No caso das calças podemos perceber que mesmo a questão da subordinação da forma a função deve ser relativizada, reforçando a reapropriação pelos grupos como parte constituinte das dinâmicas de transformação cultural. É comum associar o hip-hop a calças enormemente largas e largadas. Todavia isso se concretiza somente em parte. Dançarinos de *hip-hop dance* tendem a utilizar este tipo de calça mais larga – embora não tão larga quanto alguns percebam nas ruas com os “vileiros”⁸¹. Este tipo de vestimenta também não é subordinado unicamente ao estilo, pelo menos até onde foi possível analisá-lo no campo. O *hip-hop dance* possui um tipo de “balanço”, uma maneira de seguir a música que lhe é própria, seu estilo é muito mais dançado “em cima”, com o corpo em pé. Nesse caso, as calças largas enfatizam os movimentos, tornando a dança mais agradável tanto para quem dança quanto para quem aprecia. No *b. boying*, isso já não acontece. Por causa dos *foot works* – principalmente os embolados⁸² – as calças largas acabariam atrapalhando a performance. Por isso, esse tipo de vestimenta não é comum, sendo preferidas as calças mais justas (ou menos largas), ajudando a definir um estilo próprio. Parece haver aqui uma relação de troca permanente entre forma, função e estilo pelo menos no que se refere ao *b. boying* e ao *hip-hop dance* nos ensaios/treinos em relação a indumentária.

Nas apresentações de palco, o estilo torna-se mandatário, visto que o apelo estético é parte constituinte do espetáculo. Isso chegou a gerar alguns inconvenientes, como em uma coreografia do Lótus, em que usávamos uma calça relativamente larga, estilo “Saruel” - muito apreciada pelos grupos de hip-hop dance durante o período em que esta pesquisa foi realizada – e na qual fazíamos uma sequência de *b. boying* com alguns

⁸¹ Categoria nativa: vileiros são pessoas (geralmente menos abastadas) de fora das artes do Hip-hop, mas que apreciam algumas de suas estéticas, muitas vezes exagerando suas características.

⁸² Sequências de passos de relativa complexidade, nas quais é preciso usar mão e pés unidos, trançando os membros.

emboados (do foot work). Precisamos de alguns ensaios com a calça, para podermos fazer funcionar os emboados corretamente pois a calça atrapalhava bastante. Tudo milimetricamente ensaiado, o que não seria possível em uma roda por exemplo.

Observa-se como a roupa pode influenciar a dança, assim como a própria dança influencia os tipos de indumentária escolhidos. Além disso, durante a pesquisa, pude ver que nos treinos e eventos de *b. boys* as roupas são muito mais variadas que nos ensaios de *hip-hop dance*. Isso pode ser um reflexo do próprio modo de ensino e organização e apresentação dos grupos.

CONSUMO DA HISTÓRIA

A forma pela qual o *break* é ensinado, influencia diretamente a forma como ele é vivenciado. Uma das coisas que mais me chamou a atenção, e influenciou diretamente minha aproximação com o hip-hop como tema de pesquisa, é o profundo conhecimento que os *b. boys* tem de toda a árvore histórica do hip-hop, não apenas do *b. boying*, mas de grande parte do movimento e suas influências, como os Panteras Negras, Martin Luther King e James Brown. Não estou afirmando aqui que dançarinos de *hip-hop dance* não conheçam essa história, porém, tenho observado que enquanto o conhecimento dos dançarinos é pontual, o dos *b. boys* atinge grande parte dos agentes pesquisados. “Pode perguntar pra qualquer um ai, ce vai ver como até os *b. boy* mais novinho sabem a história da parada. Por que isso aqui é a cultura verdadeira.” (Baqueta⁸³ Diário de campo de 29 de Abril de 2010). Baqueta falava sobre o hip-hop efusivamente durante uma pequena discussão que provoquei ao comentar sobre o *hip-hop dance*. Obviamente não é exatamente assim que acontece. Ultimamente muitos adolescentes tem se interessado pelo *b. boying* e nada mais. Muitos dos “*b. boy* mais novinho” ainda não se interessaram por um aprofundamento em questões históricas maiores. Todavia, as influências são fortes, e os *b. boys* mais antigos possuem não apenas conhecimento, mas um respeito pela história. Quando estava com alguns integrantes da *Flying Boys* em meu carro, indo para um treino em Pinhais, escutávamos algumas músicas específicas do meu famoso CD adquirido no Itália. Pulei algumas músicas e disse em tom de provocação:

⁸³ Baqueta, Motorista - 25 anos – casado. Baqueta é *b. boy* da South Brothers Crew e membro da Zulu Nation, organização criada por Afrika Bambaataa, considerado o pai do Hip-hop.

- Ah, vou pular essas músicas, tem uma sequência aqui do James Brown, e eu não curto muito James Brown.
Lembro-me da expressão do b. boy Dan, que estava ao meu lado. Era um misto de estupefação, surpresa e desaprovação. Imediatamente comecei a rir, em parte pela brincadeira, em parte pela expressão do dançarino. Ele disparou:
- Tá louco cara. Ce pode dizer que não gosta da *Flying Boys*, mas pelo amor de Deus, não me fala que tu não gosta do James. (Daniel, diário de campo de 25 de Setembro de 2010).

Além disso, o b. boy DVS de outra crew curitibana a Gana 1957, anda comumente com uma camiseta estampando a imagem do cantor. Esse respeito pelos clássicos, que se repetem com personalidades como Martin Luther King – Robinho ostenta com orgulho uma camiseta com um *stencil*⁸⁴ do líder negro – e outras figuras históricas ou artistas consagrados do hip-hop, o que nos mostra também, o quanto o consumo de bens simbólicos está presente nessa passagem de conhecimento, o que contradiz em parte, algumas afirmações de Schloss quando este comenta que o hip-hop como cultura, tende a ser não midiático, não comercial (embora não anti-comercial) e comunal, de uma maneira mais prática que ideológica. (SCHLOSS, 2009 p. 41). A própria história, um dos signos de legitimação do *break* frente ao *hip-hop dance*, está impressa nas camisetas, bonés, jaquetas e outros bens de consumo.

Dan uma vez entrou em meu carro para pegar uma carona. Eu estava ouvindo o CD que comprara no Itália só com *break beats*. Imediatamente ele falou: “Ah, agora o Mauricinho tá virando *b. boy* de verdade, tá até escutando música de *b. boy*” (Diário de campo de 12 de Maio de 2010). A brincadeira tem um fundo de verdade. Ao ouvir mais *breakbeats* acabo entrando mais no universo *b. boy*, por razões práticas (quanto mais ouço, mais me adapto ao tipo de música dançado na roda) e não tão práticas assim: o consumo influencia meu gosto. Ora, se um *b. boy* precisa ouvir certos tipos de música e usar tipos de roupa o movimento está imerso no mercado. Por mais “*underground*”⁸⁵ que esta prática seja, por mais informais que sejam os mercados, não deixam de ser mercados. O próprio conhecimento é transmitido através deste consumo, um tipo de transmissão parte mercadológico, parte independente uma vez que os ícones do *break* fazem parte de uma indústria menor, mais fechada em si mesma. Esse conhecimento influencia tremendamente os novos *b. boys*, uma vez que:

“O que é assim incorporado, encontra-se colocado fora do alcance da consciência

⁸⁴ Técnica do grafite em que apenas luzes e sombras são retratadas.

⁸⁵ Underground: Literalmente subsolo. Categoria nativa usada para referir aspectos do Hip-hop fora da grande mídia

e, portanto, ao abrigo da transformação voluntária e deliberada, ao abrigo até da explicitação, pois nada parece mais inefável, mais incomunicável, mais insubstituível, mais inimitável ou, por isso mesmo, mais precioso do que os valores incorporados, feitos corpo, pela transubstanciação operada pela persuasão clandestina de uma pedagogia implícita, capaz de inculcar toda uma cosmologia, uma ética, uma metafísica e uma política por meio de injunções tão insignificantes como 'põe-te direito' ou 'não pegues na faca com a mão esquerda'". (BOURDIEU, 2002 p. 194)

Ou ainda, escute esse tipo de música. Percebemos as influências acontecendo no consumo através das dicas dadas pelos mais experientes, como Borracha me ensinando como melhorar meu *flow*: “cara, ce tem que colocar uns James Brown pra treinar *top rock*, é a melhor coisa que tem pra treinar *top rock*, por que você pega certinho os tempo da música, é bem fácil de pegar” (Borracha, diário de campo de 17 de Aril de 2010). Percebe-se a influencia de Borracha (e não só dele) em Dan, seu irmão mais novo:

-Mauricio diz:

[23:46:25] -Cara, o que faz uma boa música de B. Boy?!

Dan7 flyboy diz:

[23:48:30] bastante virada

[23:48:37] mto instrumental

Mauricio diz:

[23:49:50] hmhhh

[23:50:36] Fale-me mais!

[23:50:51] Tipo os clássicos do b. boying, ou os novos hinos.....

Dan7 flyboy diz:

[23:51:04] tipo,por isso q a galera gosta de funk

[23:51:11] prefiro os classicos

[23:51:24] mais tem bastante coisa nova boua tbn

Mauricio diz:

Entendo

Dan7 flyboy diz:

[23:52:35] james brow

[23:52:59] eh a melhor coisa q ja ouvi

[23:53:01] hsuahuhsuas

RRARARA! Massa!

Mauricio diz:

[00:06:01] Susse!

[00:06:07] Ein? Mas me conta ai, por que James Brown é foda desse jeito pra vc!

Dan7 flyboy diz:

[00:06:32] pia

[00:06:46] o cara foi minha referência

[00:06:48] uhasuahushaus

[00:06:51] e sei la

[00:07:04] ele cantando transmitia uma energia

[00:07:14] é igual o pelé

[00:07:28] naum foi uma boua pessoa na vida particular

[00:07:36] mais cantando era rei

[00:07:38] hehehehe

(Conversa com Daniel da Flying Boys – 22 de Junho de 2010)

O diálogo acima foi retirado de uma conversa online, e mostra como a aprendizagem e o consumo podem influenciar o gosto. Mesmo sem uma razão específica, o agente aprecia determinado artista, influenciado por outros *b.boys*. James Brown é um artista dos anos 1960, pouco exposto na mídia atual. Sua conexão com o hip-hop é histórica, uma tradição passada através de gerações de dançarinos através da ação didática dos mais experientes para os iniciantes. Tudo isso faz parte dos fundamentos do *b. boying*. Não apenas movimentos, mas toda uma gama de esquemas de gosto que moldam também a “atitude”, tão famosa almejada e prestigiada no hip-hop.

O *hip-hop dance* tem uma relação diferente com a música. É muito mais flexível e diversificado escolhendo vários tipos diferentes de músicas, de qualquer época. Não apenas o Lótus se propõe a esse tipo de releitura musical, outros grupos como o *Street Extreme* também constroem suas próprias experimentações, utilizando por exemplo, o Rock como música de coreografia.

[...] mas a gente acaba usando até algumas coisas mais contemporâneas, Snoopy Doggy Dog, tipo, é, até pra citar como exemplo, pra fugir um pouco do hip-hop (música), a gente pode usar um rock, um AC-DC, um Reggae, uma música mais raiz, posso usar um afro, pode usar, várias coisas assim, entendeu. (Entrevista com Eládio⁸⁶ em 27 de Setembro de 2010)

Os fundamentos estão implícitos mesmo nos encontros informais, nas “baladas” e em conversas no bar, sempre há espaço para história e “filosofia” do *break*. Essa relação entre os fundamentos e os movimentos da dança estão em uma constante relação dialética, influenciando-se mutuamente. Os passos estão impregnados de história, de atitude, e este é outro ponto interessante da estrutura de aprendizagem do *b. boying*. Já ouvi diversas vezes que *b. boy* é atitude, e isso se evidencia na aprendizagem. Lembro quando batalhei pela primeira vez, contra um grupo de Brasília, no Festival Internacional de Dança hip-hop; depois da batalha, conversamos com o grupo adversário, que dizia ser um grupo pequeno e que estava começando ainda. Daniel então comentou: “Dá nada cara, o mais importante ces já tem. Atitude de entrar na roda, e *b. boy* é 70% atitude” (Daniel, Diário de campo de 03 de Julho de 2010). Nas rodas mais informais, parece não importar tanto a técnica ou os movimentos do dançarino, mas sua atitude, começando com a atitude primeira: entrar na roda.

Ainda sobre os aspectos de consumo histórico, é interessante reparar nos *Boom*

⁸⁶ Eládio: 28; Dançarino e Coreógrafo do grupo Street Extreme; Formado em Educação Física; Empresário.

Box, essenciais e apreciadíssimos pelo *b. boys*. Mais de uma vez ouvi reclamações de que a *Flying Boys* era uma das *crews* mais tradicionais de Curitiba e não tinha seu próprio *Box*. Embora sejam aparelhos fora de linha, não deixam de ser industrializados reforçando a noção de um mercado paralelo, reapropriado com base em uma história que faz sentido para o grupo, mas ainda assim, um mercado.



Fig. 12 – B. boy em frente a coleção de “boom box”: Master Crews, 2010.



Fig. 13 - Amálgama temporal e mercadológico, 2010.

As relações entre os grupos de *hip-hop dance* com aparelhos de som não passa por um mercado tão alternativo. Estando incrustado em um modelo mais racionalizado de ensaios e apresentações, coletivamente os dançarinos utilizam, geralmente, os equipamentos de som fornecidos pelas academias de dança e locais de apresentação. Individualmente, assim como os *b. boys*, celulares e tocadores de mp3 satisfazem as necessidades musicais básicas dos agentes. Mesmo assim, a história não deixa de influenciar outros consumos próprios do hip-hop. Equipamentos de som clássicos como as pick-ups de DJ's e mesmo *boom box's* atuam como modelos até mesmo para outros tipos de acessórios, como bolsas:



Fig. 14 - Bolsa em forma de Pick-up de DJ, 2010.

Por mais que o hip-hop seja um movimento subversivo em sua constituição, existem alguns conceitos e relações que não podem ser simplesmente ignorados quando este chega até as instituições de ensino como academias de dança, televisão ou o cinema. O caráter mais racional imposto pelo padrão do local acaba permeando a lógica do sistema de transmissão de conhecimento em si. Assim como o hip-hop traz até a academia uma atitude de confronto, com roupas, gestos, músicas totalmente diferentes

do habitual, também precisará se adaptar. Estas adaptações sofridas e geradas pela cultura não deixam de ter conotação política, uma vez que se dão em zonas de conflito:

O choque de significados na fronteiras: como a cultura pública que tem sua coerência textual, mas é localmente interpretada: como redes frágeis de relatos e significados planejados por atores vulneráveis em situações inquietantes como as bases da agência e a intencionalidade nas práticas sociais correntes. (ORTNER apud CANCLINI, 2004 p. 39)⁸⁷

O sistema de disposições dos agentes classifica aquele que procede à classificação. Os sujeitos sociais organizam-se de acordo com suas classificações entre o que é belo ou feio, distinto e vulgar. Como relatei, mesmo que ao mais exótico ou leigo dos dançarinos seja permitido se manifestar, ele sofrerá sanções, piadinhas sobre seus movimentos, aparência e até mesmo sua moda. *B. boys* em uma batalha utilizam de vários recursos afim e vencê-la, inclusive ridicularizar os movimentos do adversário. Originalidade é bom, mas está sempre sujeita a ser não aceita por determinado dançarino ou *crew*. Em um campeonato em São Paulo, um integrante da *Superstar B. Boys* comentava que queria ir embora o mais rápido possível: não queria ser reconhecido como “o cara que perdeu pro moleque de calção de banho”. Ele se referia a um *b. boy* de outro grupo, a *New Crew*, que os derrotou em uma das primeiras batalhas.

A *New Crew* eliminou a *Superstar B. Boys*, também de Curitiba. Um dos *b. boys* da *New Crew* usava uma bermuda “de surfista”. O pessoal da *Superstar* não se conformava: “Cara, perdemo pra um cara de bermuda de surfista. Uma hora achei que ele tava de samba canção. Vamo embora logo, por que ele deve tá por ai andando de bermuda e eu não quero encontrar ele e lembrar que a gente perdeu prun cara de samba-canção.” T. *Superstar b. boys*. (Diário de campo de 27 de Junho de 2010)

Ter perdido para um dançarino mais novo, e ainda que usava uma bermuda “de surfista”⁸⁸ era um ultraje. A moda, e o consumo de bens simbólicos ajuda a definir a presença de roda e conseqüentemente a atitude *b. boy* assim como a atitude *hip-hop dance*. Todos estes fatores da aprendizagem em conjunto geram um sistema poderosíssimo de influencia. É possível definir a “escola” de um *b. boy* apenas pelos movimentos que ele executa, sua história está constantemente impregnando seus passos

⁸⁷ “El choque de significados em las fronteras: como la cultura pública que tiene su coherencia textual pero es localmente interpretada: como redes frágiles de relatos e significados tramados por actores vulnerables em situaciones inquietantes como las bases de la agência y la intencionalidad em las praticas sociales corrientes”. (Tradução do autor)

⁸⁸ Como são conhecidos alguns modelos de bermuda. Neste caso, relativamente curta para os padrões do Hip-hop, de nylon preto.

e criações. É possível também, definir até mesmo a região de um grupo de *hip-hop dance*, pela sua concepção coreográfica. Porém, a didática passa os limites corporais, influenciando o agente em praticamente todos os aspectos de sua vida, da escolha de músicas e roupas a sua atitude em relação a própria sociedade.

[...] a ideia de que o b-boying é fundado não apenas sobre uma série de movimentos físicos, mas também de atitude, ritmo, estilo, personalidade, estratégia, tradição e filosofia são uma declaração sobre o modo como b-boys e b-girls desejam continuar sua arte. Isso satura o movimento com história e define limites estéticos para inovações futuras. (SCHLOSS, 2009 p. 51)⁸⁹

As inovações são feitas geralmente por aqueles com profundo conhecimento das técnicas básicas. Quando um *b. boy* é criticado por seus movimentos, ele recorre a história, a originalidade e ao seu conhecimento dos fundamentos da dança, revestindo-se de uma espécie de poder simbólico (BOURDIEU, 2004 p. 163) garantindo aceitação de seus pares e rivais.

Já pelo lado do *hip-hop dance*, as análises de roupas nas competições são muito mais técnicas. Lu porém comenta que os figurinos do Lótus são tão legais que as pessoas usam até mesmo para sair à noite. Mesmo assim percebi que as roupas de ensaio são muito mais homogêneas que nos treinos da *Flying Boys* e na roda do Itália. Calças largas, camisetas grandes, jaquetas e moletons, em grande parte, as do próprio grupo. O que varia mesmo, são os acessórios: bandanas, chapéus, lenços, boinas e uma infinidade de peças dos mais variados estilos e formas. Assim como na dança, as experimentações e ousadias parecem ser muito mais apreciadas no *hip-hop dance* assim como a mistura e importação de estilos.

A IGUALDADE PELA VONTADE DE DIFERENCIAÇÃO

Um dos significados do termo hip-hop como David Schloss (2008) apresenta, refere-se demograficamente a uma juventude contemporânea com matrizes culturais africanas ou latinas, tenham seus agentes ligação ou não com a música *rap* ou outros elementos do hip-hop. É mais visível nas denominações de “atitude hip-hop” ou “geração hip-hop”. Neste sentido, o termo invoca mais uma diferenciação por classe e idade, do

⁸⁹ (...) the idea that b-boying is founded not only upon a series of physical movements but also on attitude, rhythm, style, character, strategy, tradition and philosophy makes a profound statement about way b-boys and b-girls wish the art to move forward. It saturates movement with history and sets clear aesthetic boundaries for future innovation.

que por etnia. Por mais que o autor faça referência a juventude americana o mesmo tipo de concepção pode ser encontrado em toda a América Latina. É justamente nesse sentido que o movimento cultural, ressalta aspectos de movimento juvenil conforme descritos por Rosana Reguillo Cruz.

Os jovens vem dotando-se de formas organizativas que atuam para o exterior – em suas relações com os outros – como formas de proteção e segurança frente a uma ordem que os exclui e que, para o interior, vem operando como espaços de pertencimento e atribuição identitária. A partir dos quais é possível gerar um sentido em comum sobre um mundo incerto. (REGUILLO, 2000 p. 14)⁹⁰

Esse é um aspecto – o de cultura juvenil - que permeia praticamente todas as “formas” de hip-hop, no significado de “geração hip-hop” porém, essa relação fica mais evidente. Esta constante parece efetivar-se nas mais diferentes manifestações observadas nesta pesquisa: a produção de conhecimento é um processo inerente ao hip-hop, seja para emancipação de um grupo ou sociedade, ou para a disseminação de determinado estilo de dança. Assim cada grupo tem sua marca, tanto literalmente, na forma de uma logomarca ou símbolo, quanto virtualmente na forma de uma “assinatura corporal”, formas e movimentos que são característicos deste grupo. Esse uso da comunicação aparece tanto nos grupos de *break* de rua, quanto nas academias de dança. Outras estratégias de reapropriação dos meios de comunicação são intrínsecas às práticas do hip-hop e descendem de sua gênese, como a própria figura do MC, que em suas letras versava, e ainda versa, sobre problemas sociais que não tinham espaço nas mídias convencionais. Por mais que hoje existam *rap's* com um conteúdo totalmente em conformidade com a ordem simbólica hegemônica, ainda há espaço para que grupos minoritários passem suas mensagens.

A autora coloca ainda que juventude não pode ser uma “categoria fechada e transparente” uma vez que é socialmente constituída e não se limita a seu referente biológico. A imagem de juventude e rebeldia seria então reapropriada por novos grupos na forma de entretenimento. Essa “imagem jovem” é assimilada pelos agentes como construção identitária, para que possam identificar-se com seus semelhantes, e diferenciar-se dos outros, principalmente do que consideram como mundo adulto. O

⁹⁰ Los Jovenes se han autodotado de formas organizativas que actuan hacia el exterior – em sus relaciones com los outros – como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido em común sobre un mundo incierto. (Tradução do autor)

consumo cultural é hoje, “uma das mais importantes mediações para a construção identitária dos jovens” (REGUILLO, 2000, p. 27).

Existem graus variados de organização e formulação de projetos pessoais e coletivos nos grupos pesquisados, mesmo assim, a geração hip-hop com seus ícones (vestuário, música, estilos, etc.) reconhecíveis por aqueles que os portam, geram o efeito de coletividade mesmo quando apropriada de maneiras peculiares – *rap's* com letras mais ou menos engajadas, estilos de dança diferentes, grafites com mensagens distintas. Percebemos aqui que mesmo com a fragmentação de significados, o hip-hop mantém alguns elementos desde sua criação. Como manifestação cultural emergente num mundo de capitalismo já estabelecido, o consumo cultural e a necessidade de construção identitária torna-se constante nas mais variadas “formas” de hip-hop.

Assim percebe-se que, por mais que os significados do termo sejam difusos, eles se interpõe, possuindo como ponto comum, o fato de serem essencialmente movimentos juvenis. Desde os pioneiros *sound systems*, até as academias de dança atuais, por mais que reivindicuem aspectos diferentes em relação com a posição social dos agentes que os praticam – hora lutando pela igualdade étnica, hora ostentando a juventude – o hip-hop é praticado, difundido e principalmente consumido por jovens que assim se identificam por causa do próprio movimento.

O vestuário, a música, o acesso a certos objetos emblemáticos, constituem hoje uma das mais importantes medições para construção identitária dos jovens, que se ofertam não apenas como marcas visíveis de certas escolhas, senão fundamentalmente, como o que os publicitários chamam, com muito sentido de, “um conceito”. Um modo de entender o mundo e um mundo para cada estilo, na tensão identificação-diferenciação. Efeito simbólico e nem por isso menos real, de identificar-se com os iguais e de diferenciar-se dos outros, especialmente do mundo adulto. (REGUILLO, 2000 p. 28)⁹¹

Percebe-se essa relação entre identificação-diferenciação mesmo nos já citado caso dos bonés. A escolha do acessório parece baseada no sentido mesmo de diferenciação. Usa-se por ser feio, por identificar uma parcela juventude, que clama por legitimidade justamente através da estética contra-hegemônica, evocando outros sentidos

⁹¹ El vestuário, la música, el acceso a ciertos objetos emblemáticos, constituyen hoy una de las más importantes mediciones para la construcción identitaria de los jóvenes, que se ofertan no sólo como marcas visibles de ciertas adscripciones sino, fundamentalmente, como lo que los publicistas llaman, con gran sentido, “un concepto”. Un modo de entender el mundo y un mundo para cada “estilo”, em la tensión identificación-diferenciación. Efecto simbólico y no por ello, menos real, de indentificar-se com los iguales y diferenciar-se de los otros, especialmente del mundo adulto. (Tradução do autor)

e significados para o consumo, como a atitude presente em cada escolha dos objetos a serem consumidos.

É necessário, então, conceituar a juventude em termos socioculturais, indo além dos determinantes biológicos como a idade, pois diferentes sociedades tem dividido grupos de idade de formas diferentes, algumas nem mesmo possuindo essa categoria. A autora procura demonstrar como é perigoso pensar na juventude como uma categoria única e a-histórica. A maioria dos estudos sobre jovens não tem conseguido dar conta de problematizar suficientemente a multiplicidade diacrônica e sincrônica nos modos de ser dos jovens. Muitas vezes, os jovens são divididos em dois tipos que diferem quanto as suas vinculações com a estrutura ou sistema: os que são incorporados por este sistema, com práticas analisadas a partir de seu pertencimento ao âmbito escolar religioso, laboral ou de consumo cultural; os que são alternativos ou dissidentes, com práticas culturais analisadas à partir de sua não vinculação aos esquemas da cultura dominante. (REGUILLO, 2000 p.30)

Esse tipo de abordagem apresenta seus perigos, tendendo a concentrar estudos nos tipos dissidentes, enquanto a produção sobre os incorporados tende a ser escassa dispersa. Este estudo tende justamente a não se esgotar no tipo dissidente ou de resistência, como grande parte dos textos pesquisados. Fazem parte do objeto de estudo tanto um grupo considerado de resistência, principalmente pela situação socioeconômica de seus agentes, como por membros do tipo incorporado, relativizando as experiências, sem estabelecer nexos ou relações mecânicas entre as práticas e suas representações.

Os jovens serão concebidos como um sujeito com competência para referir-se com atitude objetivante as entidades dos mundos, ou seja, como sujeitos de discurso, e com capacidade para apropriar-se (e mobilizar) os objetos tanto sociais e simbólicos como materiais, ou seja, como agentes sociais. (CRUZ, 2000 p. 36)⁹²

Segue-se nesta pesquisa então, o conceito usado por Rosana Reguillo para problematizar a juventude e sua complexidade, historicizando os sujeitos e suas práticas, a partir das trocas culturais, rastreando suas origens, mudanças e contextos políticos e sociais. Ainda dentro desta perspectiva, são tomados os sentidos que os próprios agentes dão a suas práticas, transcendendo uma mera descrição. (REGUILLO, 2000 p. 37). A

⁹² Los jóvenes van a ser pensados como un sujeto con competencias para referirse em actitud objetivante a las entidades del mundos, es decir, como sujetos de discurso, y con capacidad para apropiarse (y movilizar) los objetos tanto sociales y simbólicos como materiales, es decir, como agentes sociales. (Tradução do autor)

juventude nem poderia se esgotar em seus caracteres biológicos, uma vez que se assim considerarmos, eu mesmo não poderia participar dos grupos que observei. Por mais que anedotas fossem contadas e comparações feitas, jamais fui excluído de nenhum dos grupos, mesmo com minha idade relativamente avançada para os padrões biológicos de juventude. Comecei a aprender e treinar o break (um estilo bastante atlético) com vinte e nove anos de idade.

Sempre que via dançarinos mais novos, já com padrão motor estabelecido dentro do break, dançando há 4 ou 5 anos, me indagava até que ponto poderia chegar tendo começado tão tarde. Meus companheiros de equipe sempre me incentivavam relatando exemplos de dançarinos mais velhos como *Poe One*, dançarino estadunidense muito bem conceituado no mundo do *b. boying* beirando os quarenta anos, ou até mesmo exemplos mais caseiros, como Alexandre da *Foot Work Crew* de Curitiba, com trinta e sete anos de idade. Existe uma certa divisão, com certeza dançarinos de idade mais avançada não vencerão campeonatos internacionais que exigem um condicionamento físico considerável e um porte literalmente atlético, mas isso não nos impede de vivenciar a dança e a cultura⁹³ como um todo. No *hip-hop dance* essa questão da idade/rendimento não se coloca de forma tão mandatária por haverem múltiplas funções e formações no grupo. O *hip-hop dance* também é mais leve, exige fisicamente menos do corpo.

Em ambos os grupos encontrei jovens atletas e jovens não tão jovens: Na *Flying Boys* as maiores idades são de Borracha com trinta e três anos, eu com trinta e sete e Dan com vinte e sete. O resto do grupo fica na média dos vinte aos vinte e três anos. No Lótus as maiores idades pertencem a Lu e a mim, com trinta anos, Paula com vinte e oito e Dani com vinte e sete. Os integrantes deste grupo porém são mais heterogêneos, com a média de idade pairando entre os dezesseis e os vinte e três anos. Existe ainda no Lótus, as categorias sênior (média de idade entre dezesseis e dezoito anos) e júnior (dez a quinze anos de idade). A divisão por categorias é muito mais racionalizada no *hip-hop dance* que no *break*. No segundo crianças podem competir com adultos, desde que possuam qualidade técnica e artística para tanto. Um dos vídeos mais comentados durante a pesquisa na *Flying Boys* era de um pequeno prodígio chamado *Lil Demon* de cerca de dez anos de idade e a “surra” perpetrada por ele no adversário *Milk*, um jovem de cerca de vinte anos. Dançarinos mais novos podem competir em categorias avançadas no *hip-*

⁹³ Cultura aqui usada como categoria nativa, significando a cultura Hip-hop das rodas de break.

hop dance, mas apenas com o grupo da referida categoria.

Os jovens tem adquirido visibilidade como atores diferenciados, através de sua passagem pelas instituições de socialização – escola, religião, trabalho, etc. - sendo essa passagem marcada pela afirmação ou negação destas instituições; pelo conjunto de políticas jurídicas que o definem como cidadão, para protegê-lo ou castigá-lo; pelo consumo e acesso a determinados tipos de bens simbólicos e produtos culturais específicos. Destes, o consumo de bens simbólicos chama a atenção, uma vez que ao contrário das instituições de socialização e seus discursos, tendem a desregular e abrir o espaço para a ação deste sujeito social, para inclusão da diversidade estética e ética. (REGUILLO, 2000 p.52)

Dessa maneira, percebe-se que o que nasce como movimento cultural localizado nos guetos estadunidenses passa, ao poucos, a caracterizar-se como o que é conhecido como “novos movimentos sociais”. Estes novos movimentos sociais, se diferenciam por: não partir de uma concepção de classe social; organizar-se em torno de demandas de reconhecimento social e afirmação da identidade ao invés de buscar poder; ser mais defensivos que ofensivos. Principalmente por estas características, os novos movimentos sociais tem se transformado em principal agente de transformação social em lugares onde as instituições são insuficientes para suprir demandas. A autora define essas formas de organização como uma multiplicidade de expressões juvenis organizativas que, segundo ela, contam com uma gestão própria sem a intermediação de adultos, ou instituições formais, além de possuir uma concepção de poder que tende a minar o autoritarismo. Na verdade possivelmente o hip-hop é um híbrido em que expressão artística e movimento social se misturam, articulando arte e demandas sociais relativas à visibilidade social (tanto no que diz respeito à desigualdade econômica, de cor, de guetização). Por isso, embora tenha fortes questões referentes a classe social dos agentes (pelo menos no que foi observado nesta pesquisa), o hip-hop possa ser considerado como fazendo parte dos novos movimentos sociais.

Segundo SCHERER-WARREN (1996) “novos” movimentos sociais atuam tentando estabelecer um equilíbrio de forças entre Estado e a sociedade civil, além de atuar no interior da própria sociedade civil nas relações de forças dominantes/dominados. Buscando, ao invés de uma visão universalizante e classista, uma teoria baseada nas particularidades de cada comunidade.

As teorias culturalistas e identitárias dos movimentos sociais, também denominadas de “teorias dos novos movimentos sociais”, tiveram o mérito de buscar a complexidade simbólica e de orientação política dos agrupamentos coletivos formadores de movimentos sociais, segundo o princípio da diversidade sociocultural (de gênero, étnica, ecológica, pela paz, por diferentes tipos de direitos humanos etc.)⁹⁴ (SCHERER-WARREN, 2009 p.2)

O hip-hop como movimento de emancipação (que embora tenha nascido da organização de jovens negros, representa hoje jovens todas as etnias) configura-se dentro desta perspectiva menos universalista, mais ligada ao local de origem dos agentes, formando redes, cada nó com suas próprias características identitárias e suas próprias reivindicações. A *Flying Boys* é uma ONG, organização não governamental que busca recursos do governo para a disseminação do *break* e do hip-hop. Através de aulas, palestras, incursões em comunidades carentes (muitas vezes, as de origem dos próprios *b. boys*) a equipe visa não somente disseminar o conhecimento histórico sobre o hip-hop, mas também reivindicar a sua própria visão do movimento, para eles, mais cultural que social.

Interessante notar que em ambos os grupos pesquisados, a organização e hierarquia é exercida de formas distintas, mostrando como cada grupo define suas próprias formas de viver o movimento. Mais racionalizada no *hip-hop dance*, mais informal no *break*. A dominação de um único agente, mais evidente no *hip-hop dance*, parece exercido com o consentimento dos próprios dançarinos. Quando estava em Joinville com o Lótus, alguns dançarinos desejavam sair à noite mas estavam receosos de pedir a Lu, afirmando que ela não deixaria. O medo de perguntar a ela e a necessidade do aval da coreógrafa me chamaram a atenção, uma vez que eram instrumentos de controle exercidos pelos próprios dançarinos. Depois de uma rápida conversa com a Lu, percebi que ela não via problema nenhum em deixar os dançarinos maiores de idade saírem. Esse tipo de controle tácito era reforçado com “sugestões” de comportamento durante as viagens feitos pela própria Lu ou por dançarinos mais experientes dentro do grupo.

No *break*, talvez pela idade mais avançada, ou uma instituição menos formal, não presenciei estas nuances de poder. Os *b. boys* geralmente se referem ao seu compromisso com o grupo, mais do que a uma pessoa em específico. Não se pede

⁹⁴ Palestra proferida na Mesa Redonda “Ações coletivas, movimentos e redes sociais na contemporaneidade” no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, realizado de 28 a 31 de junho de 2009, Rio de Janeiro.

permissão ao Borracha ou ao Dan, membros mais experientes da *crew*. Geralmente o grupo permanece unido em treinos e viagens, mas caso alguém precise se afastar, avisa o grupo mais em uma atitude de organização do que de permissão, quando avisa. O *break* também não conta com categorias infantis, o que ajuda a autonomia dos agentes e que atrapalham essa autonomia dos membros mais velhos do Lótus, por exemplo. Percebe-se como a ausência de instituições tradicionais, mais evidente na realidade do *break* mas também verificável nos grupos *hip-hop dance*, influencia a organização, a composição e a relação intragrupal.

UM NOVO OLHAR SOBRE O HIP-HOP: INTERAÇÕES CULTURAIS

Vistas tantas manifestações diferentes nas quais o hip-hop se transforma pode parecer difícil conceituar o termo de forma genérica, uma vez que práticas tão aparentemente dicotômicas possuem resquícios umas das outras. Proponho então analisar o movimento através do conceito de cultural que não se esgote em um sistema de significados de determinado grupo (uma vez que estes significados estão em constante contato com significados de outros grupos) mas de analisar o cultural como ele é definido por Canclini:

Ao propormos estudar o cultural, abarcamos o conjunto de processos através dos quais dois ou mais grupos representam e intuem imaginariamente o social, concebem e gestionam as relações com outros, ou seja as diferenças, ordenam sua dispersão e sua incomensurabilidade mediante uma delimitação que flutua entre a ordem que faz possível o funcionamento da sociedade, as zonas de disputa (local e global) e os atores que estão abertos às possibilidades.(CANCLINI, 2004 p. 40)⁹⁵

Creio que esta seja uma abordagem suficiente pelo próprio modelo de pesquisa, com dois grupos sendo contrastados em suas práticas. As análises são baseadas simultaneamente nos resultados da gestão que cada grupo faz de si e como isso influencia suas relações com o outro grupo. Mesmo com um contato escasso entre os grupos pesquisados, as ideias e opiniões expressadas e as vivências observadas com outros grupos que fazem parte das redes de relação destes, foi possível visualizar e

⁹⁵ Al propenemos estudiar *lo cultural*, abarcamos el conjunto de procesos a través de los cuales dos o más grupos representan e intuyen imaginariamente lo social, conciben y gestionan las relaciones con otros, o sea las diferencias, ordenan su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad, las zonas de disputa (local y global) y los actores que la abren a lo posible. Tradução do autor.

entender os vários pontos que aproximam universos aparentemente tão distantes justamente em zonas de conflito entre os projetos de cada estilo. Também não é possível fixar as práticas, mesmo intergrupais de *b. boys* e dançarinos de *hip-hop dance*. Existem *crews* que se comportam como *clãs* de dança limitando seu contato aos treinos e seus objetivos aos campeonatos, numa perspectiva bastante racional e aparentemente distante da rua. As atitudes de *b. boys* e de dançarinos não são iguais em todos os grupos, mostrando, mais uma vez, que os estilos estão mais em contato do que aparentam.

Segundo Tereza de Queiroz (2004) a elaboração e construção das culturas juvenis se dá no convívio separado do mundo adulto, quando o jovem é segregado à escola. É aqui também que ocorrem eventuais relações problemáticas. “Ao se constituírem em grupos e produzirem culturas e significações diferenciadas, distantes dos modelos dos mais velhos, ocorrem recusas e resistências” (QUEIROZ, 2004 p. 17). Lazer e consumo são então, espaços privilegiados de definição das culturas juvenis. Os agrupamentos urbanos, tornam-se um “ecossistema cultural” sobrepondo multidões de práticas, de sistemas de significação que são constituídos através de ações e interações e são compartilhados por agentes individuais e grupais. Assim acontece com o hip-hop, que possui um número indefinido de “camadas”, de diferentes sistemas de significação que parecem lutar pelo monopólio da definição do próprio termo hip-hop, mas que acabam estabelecendo seus próprios espaços com seus próprios significados. As culturas juvenis são localizadas, principalmente, nos momentos de lazer em espaços intersticiais da vida institucional, e se expressam através da construção de estilos de vida distintos.

Segundo a autora, já na década de 1960 estudos abordavam o tema da cultura juvenil e sua importância dentro da academia. Alguns destes estudos, baseados nas experiências estadunidenses, apontavam formas de rebelião em relação a sociedade moderna, tendo como principais formas, a delinquência, a boemia e o radicalismo. “No caso da delinquência, um dos aspectos mais importantes é o culto a proeza” (p.19). A aventura se contrapõe aos padrões rotineiros de comportamento e a infração da lei torna-se uma atividade atraente. O acesso fácil a riqueza também faz parte desse culto a proeza, o desejo de sucesso rápido se contrapõe aos padrões de ascensão social rotineiros associados a trajetória da escola e do trabalho.

“Outro aspecto próprio da delinquência é o comportamento violento, associado a masculinidade e ao ethos guerreiro. A delinquência é definida pelo aspecto legal e

envolve dois aspectos: furtos assaltos e vandalismo, e a adoção de práticas consideradas inadequadas como o fumo, a vagabundagem, jogo, bebida e liberdade sexual” (p. 20).

O que tem sido observado nesta pesquisa porém, é que o hip-hop não necessariamente se encaixa em uma dessas realidades unicamente. Parece haver aspectos de várias interações do hip-hop agindo sobre uma mesma manifestação. Por mais que a *Flying Boys* exalte o hip-hop como expressão original da periferia, principalmente referindo-se a si mesmos na gíria “latrô”, o que poderia conotar uma tendência a delinquência, há uma busca pela legitimidade da cultura em espaços institucionais diferentes, o que é evidenciado pelo fato de o grupo ser também uma ONG, com estatuto e verba federal. A própria insígnia latrô é um instrumento de legitimidade. Por outro lado, o *hip-hop dance* difere-se das visões colocadas na maioria dos referenciais pesquisados bibliograficamente. Não existe uma organização em prol das classes populares, e quase nenhuma menção a delinquência. Existe sim uma recusa aos padrões estéticos estabelecidos nos espaços onde o estilo chega tardiamente (academias de dança e palcos), mas a conotação é muito mais geracional (no sentido de negar as danças de estilo mais clássico, em favor da imagem de juventude oferecida pelo *hip-hop dance*) do que étnica ou econômica.

Existem diferenças bruscas entre os estilos de dança (e de vida) pesquisados, em todos os âmbitos, moda, alimentação, movimentação, música, didática. Mas não se pode negar a extensão das influências do *b. boying* no *hip-hop dance* quando analisamos o impacto das diferenças nas práticas das salas de aulas de academias. Sapatilhas dão lugar à tênis largos e baixos, a postura rígida do balé, e seus os gestos lentos da nobreza dão lugar a movimentação firme e travada do *Popping*, debochada do *Locking* e até mesmo, “a gesticulação e a pressa” do *Krumping*, sub estilos que formam o hip-hop dance. Também é impossível ignorar como o *b. boying* transformou-se com o passar do tempo, quando analisamos grandes competições internacionais. Não só de rodas vive mais o break, mas de palcos, com refletores, ingressos e patrocínio. Alguns *b. boys* encaixam passos de outros estilos em seus top-rocks, a ascensão do hip-hop dance traz o próprio *b. boying* para dentro das academias, com aulas e workshops dedicados unicamente a esse estilo. Cada classe consome, produz e aprecia o hip-hop a sua maneira, mas há um componente de troca, nos sistemas geradores e nos sistemas de apreciação entre estas classes. É como se o produto final de cada classe, seus estilos de

vida, retroalimentassem os habitus dessa própria classe, deixando escapar alguns de seus aspectos que podem ser apropriados por outra classe. Ao mesmo tempo em que reitera a luta de classes, o consumo cultural permite que estas troquem informações e práticas entre si, sem com isso diminuir a efetividade do hip-hop de movimento contestatório da ordem social nos espaços onde isso é necessário.

Nestor Garcia Canclini, ao criticar algumas ideias bourdieusianas, comenta:

Ao falar dos setores populares, sustenta que se guiam por “uma estética pragmática e funcionalista, imposta por uma necessidade econômica que condena as pessoas 'simples' e 'modestas' a gostos 'simples' e 'modestos'; o gosto popular se oporia ai burguês e moderno por ser incapaz de dissociar certas atividades de seu sentido prático e dar-lhes outro sentido estético autônomo. Por isso as práticas populares são definidas, e desvalorizadas, mesmo por esses setores subalternos, tendo como referência, o tempo todo, a estética dominante, a dos que saberiam de fato qual é a verdadeira arte, que pode ser admirada de acordo com a liberdade e o desinteresse dos “gostos sublimes” (CANCLINI, 2008 p.42)

De fato, existe uma “vontade simbólica” nas artes dominantes, de denegrir a arte popular, no caso desta pesquisa, o *hip-hop dance* que se opõe de diversas maneiras a estética *b. boy*. Todavia, não foi possível observar essa dominação sendo aceita pelas camadas da cultura popular. Pelo contrário, como disse, aqui quem clama por legitimidade, é justamente o *b. boying*, pelo fato de ser historicamente mais antigo, e ter em grande parte ajudado a dar origem ao próprio *hip-hop dance*. Da mesma forma que os dançarinos de *hip-hop dance*, praticam violências simbólicas diversas estigmatizando o *b. boying*, os *b. boys* procederão da mesma forma, estigmatizando o *hip-hop dance*, como falso, mal acabado, “sem fundamento”, “comercial”, superficial, e tantos outros títulos pejorativos, evocando não uma condição de vitimizados, mas de originadores e detentores da “cultura original”. Canclini ainda afirma que:

Bourdieu desconhece o desenvolvimento próprio da arte popular, sua capacidade de desenvolver formas autônomas, não utilitárias, de beleza [...] Tampouco examina a reestruturação que sofrem as formas clássicas do culto (as belas artes) e dos bens populares ao ser redimensionados dentro da lógica comunicacional estabelecida pelas indústrias culturais. (CANCLINI, 2008 p. 42)

O hip-hop é uma cultura popular (como apresentada aqui), que já nasce dentro dos processos de definição identitária geridos e gerados pelo consumo de bens simbólicos, obedecendo lógicas intrínsecas bastante diferentes e extremamente dinâmicas. Observei a capacidade de desenvolvimento de formas autônomas das quais fala Canclini: o *b. boying* embora já tenha possuído uma característica utilitária (era usado em batalhas para

definir quais espaços de prática seriam utilizados por determinada crew), rapidamente se transformou em uma técnica de dança extremamente complexa e trabalhada, com técnicas e um “estatuto estético” próprios. Existe espaço na relação *b. boying/hip-hop dance* para o conflito de classes, mas os estilos de vida não são tão fechados e impermeáveis, e as artes populares, não se mostram aqui, puramente dominadas, mas dominantes em muitos aspectos da produção, reprodução, consumo e apreciação.

Outro ponto importante a salientar, é que o mercado permeia cada vez mais os conflitos políticos, se inserindo nas culturas juvenis, levando o embate para um novo patamar. Enquanto os movimentos sociais contestatórios permanecem estanques e localizados, é relativamente fácil enfrentá-los e controlá-los, diferente do que acontece com uma indústria forte e um mercado globalizado. Chegamos então a um paradoxo: por mais que alcance mais visibilidade, o hip-hop dentro da indústria cultural tende a adaptar-se a este novo campo, repassando valores que estão mais de acordo com a ordem estabelecida, o que poderia fazê-lo, perder algo de sua capacidade contestatória e de resistência. Quando o rap passa a transmitir em suas letras, ideias como:

“Tenho fome disso , antes de estar pálido na cruz eu vou gastar
 Você sabe que sou um Jogador , mano eu sou foda
 Sei la o Dinheiro faz isso aqui dentro
 estou dentro do meu Porche vermelho cereja,
 Roda espiral e com tapetes vermelhos”(Jackson, 2003)⁹⁶

Definitivamente, nesta manifestação do hip-hop, há perda de seu potencial como novo movimento social. O que começa de forma de contestação ao próprio consumo conspícuo, é apropriado e adaptado. Por mais que exista uma estética diferente, os valores repassados são os de um ideal burguês, visando exclusivamente o consumo e deixando de abordar outras questões próprias das manifestações juvenis. Porém, o que tenho observado desde que comecei a estudar o hip-hop é que estas novas formas adaptadas ao mercado não obliteram as formas contestatórias de manifestação. Dentro da própria indústria existem exemplos do *rap* pensado a partir de uma condição de exclusão:

“*Eu estou cansado de ser pobre e até pior, eu sou preto*
 Meu estômago ronca, então eu procuro uma bolsa pra roubar
 Os tiras sempre culpam os negros
 Puxam o gatilho, mata um negão, ele é um herói

⁹⁶ Texti retirado da canção “I Run New York” de Curtis James Jackson III conhecido como 50 Cent

Dar crack para as crianças, quem se importa?” (SHAKUR, 1998)⁹⁷.

A letra citada é de um famoso *rapper*, ancorado em uma grande gravadora. Estou querendo mostrar a ideia de que existe uma heterogeneidade nas manifestações, e não necessariamente uma domina ou acaba com a outra. Isso torna-se aparente nas observações realizadas nos grupos de dança como mostrarei mais adiante. O mercado parece “aplainar” alguns aspectos relativos ao consumo cultural. Observa-se que alguns objetos de desejo, são os mesmo para ambos os grupos pesquisados. Tênis são muito parecidos, tanto nas *crews* de *b. boys*, quanto nos grupos de hip-hop dance. Ainda assim, há diferenças nos gostos das classes, como os próprios *rap's* que cada estilo escuta. Interessante notar, que o estilo musical é o mesmo, mudam apenas os artistas, e as letras, novamente mostrando como as práticas são permeáveis à influências mútuas - seria pouco provável observar um dançarino ouvindo *rap* antes do *hip-hop dance* integrar-se como modalidade nas academias, hoje, há toda uma indústria voltada especificamente há este segmento.

Mesmo assim, segundo Rosana Reguillo Cruz (2000) ainda que a política e a economia normal tenham fracassado em garantir maior igualdade e oportunidade de incorporação do jovem na sociedade, as práticas culturais fortalecem o sentido de pertencimento, configurando um ator político que transcende o mero sentido de lógica de mercado. A sociedade tem tratado o jovem como uma categoria de passagem. Um porvir da vida adulta. No entanto, os jovens consideram-se ancorados no presente, e o mercado parece ter-se dado conta disso. A construção cultural dessa categoria encontra-se em fase de intensa recomposição, com velocidade maior do que acontecia até então. Essa aceleração dos processos de construção cultural provocam um crise nos sistemas usados para nomear e pensar a realidade. Por mais que juventude seja apenas um termo, assim como hip-hop, para a autora as categorias não são neutras, nem referenciam essências. São socialmente constituídas e são produtivas; como sistemas de classificação social, elas são produtoras do mundo.

Das categorias colocadas pela autora com relação aos modos de agregação e interação juvenil, foram encontradas no objeto estudado em suas diferentes instituições os conceitos de grupo: que faz referência à reunião de vários jovens com seu sentido dado pelas condições de espaço e tempo, e que não supõe organicidade (como no caso

⁹⁷ Texto retirado da canção “Changes” de Tupak Sahkur

dos alunos de academia); movimento juvenil: com a presença de um conflito e um objeto social a ser reivindicado, convocando os agentes juvenis ao espaço público (como no caso dos grupos de *break* e suas reivindicações por espaços para a prática); identidade juvenil: organização com uma proposta identitária mais abrangente como punks, skinheads ou, neste caso, “hip-hoppers” (dançarinos de *hip-hop dance*, *b.boys*, “vileiros” e entusiastas em geral) e cultura juvenil: (o hip-hop como um todo, do movimento social a *hip-hop music*), o conceito faz referência a um conjunto de expressões e práticas heterogêneas juvenis. (p. 55)

Não há a propensão de encerrar os grupos estudados em categorias estanques ou herméticas, visa-se apenas facilitar a visualização destes grupos tão diferenciados através de categorias teoricamente estabelecidas o que auxiliou, no desenvolvimento da pesquisa, a encontrar mais pontos de intersecção do que de separação . Assim, o que iniciou como um trabalho para analisar diferenças, tornou-se uma pesquisa de descoberta das semelhanças.

CONCLUSÕES

Inicialmente neste trabalho, planejava encontrar diferenças e contrastes, afim de descobrir como as práticas se distanciam tanto. Mas com o andar das observações, percebi como os grupos definiam-se em relação a outros grupos, e que as diferenças não era tão fechadas assim, havendo uma permeabilidade nas práticas intergrupais. As misturas, hibridações, sobreposições são parte constituinte de ambos os estilos de dança bem como do hip-hop como um todo. Ao chegar em novos locais de apreciação, reapropriação e consumo cultural, ele sofre transformações, mas nem por isso transforma-se completamente, mantendo sempre alguns aspectos da matriz que o gerou.

O hip-hop como um todo esteve durante muito tempo, associado a um tipo de atividade, marginal, delinquente refletindo o espaço onde era praticado em grande parte. Hoje o movimento cultural parece transitar entre diferentes posições, tanto no imaginário social, quanto nos estudos acadêmicos. Ele geralmente é visto ainda dessa forma, delinquente e que exalta os padrões de vida criminosa – como acontece com o *gansta rap* – ou, no outro extremo, como atividade redentora que reflete a realidade das classes menos abastadas, “da afirmação dos valores e da força de seus guerreiros, que tem orgulho de sua cor e de sua origem, e que buscam saídas alternativas ao crime e a submissão aos mais poderosos”. Finalmente podemos observar o hip-hop fora destes extremos sem no entanto excluí-los completamente mas indo além deles. Podemos observá-lo (ou observá-los) sem impor limites a sua importância social para os excluídos, e também sem colocá-lo como uma expressão vazia da indústria cultural. A ideia aqui é transitar entre teorias sociais desmistificando o movimento cultural, apontando novos caminhos para sua compreensão.

Algo que ficou também evidente neste trabalho foi justamente a necessidade de mais estudos com propostas de observação de grupos distintos. As escolhas metodológicas de analisar duas equipes de dança, de estilos diferentes, e de optar pela observação participante, permitiram novos olhares sobre práticas culturais já bastante sedimentadas nos estudos acadêmicos e em minha própria concepção fazendo a pesquisa tomar uma direção completamente diferente da esperada. Observa-se isso na própria trajetória dos capítulos: os primeiros tendem a separar as práticas os últimos, a aproximá-las. Novos conceitos e referenciais metodológicos tiveram de ser buscados para

dar conta de um campo que se mostrou muito mais complexo do que o imaginado.

Os conceitos teóricos bourdieanos ajudaram a entender como as condições materiais de existência influenciam as práticas e como estas influenciam as escolhas dos agentes, de modo tão profundo que passa a ser refletido nas habilidades motoras dos mesmos. O conceito de *hexis* principalmente, auxilia na compreensão de tantas diferenças entre os estilos de dança que sem dúvida existem. Porém, como explicar semelhanças entre algumas práticas de grupos tão distantes social e economicamente? E como explicar que o *break* não se sujeita ao *hip-hop dance* como arte oprimida e submissa, reivindicando o tempo todo legitimidade sobre o estilo de dança e sobre o próprio termo “hip-hop”?

Primeiramente a análise histórica dos estilos de dança ajudou a compreender como um estilo descende de outro, além disso, outros elementos contribuem para que os estilos estejam em permanente contato. A ideia foi de condensar algumas análises teóricas fornecendo um estudo que levasse em consideração os condicionantes sociais atrelados aos estilos, mas que também ajudasse a contemplar as interações, os contatos, os conflitos entre os grupos ao longo de sua história. Não apenas dos grupos pesquisados, mas dos representantes do *break* em sua relação com representantes do *hip-hop dance*. Enfim tentar entender o que torna essa cultura tão única dentro de sua própria diversidade. Uma cultura juvenil que transpassa fronteiras econômicas, regionais e culturais, absorvendo, crescendo, mudando.

O que pretendo afirmar aqui contrariando minhas próprias hipóteses iniciais, é que o hip-hop é formado por uma multidão de práticas que interagem entre si, não necessariamente sobrepondo-se, ou estabelecendo a dicotomia dominante/dominado. Cada prática possui seu próprio espaço de produção, apreciação e reprodução e, eventualmente, entra em contato com outras práticas, interagindo com estas, influenciando e sendo influenciadas. Proponho uma análise que coloque em perspectiva cada grupo levando em consideração características históricas destes.

Pode-se perceber que historicamente, o *b. boying* surge antes que o hip-hop dance, e acaba por ajudar a originá-lo. Depois disso, é criado um “campo de intersecção” ou “hibridação” que acompanha a trajetória de cada estilo. Neste campo estão as influências, diretas ou indiretas estes estilos sofrem e causam. Uma das características mais importantes desta representação, é como cada estilo ou sub campo, mantém

características próprias que correm em paralelo, sem uma relação que envolva necessariamente a dominação principalmente da forma como coloca Bourdieu:

“As artes de viver dominadas – que, praticamente, nunca receberam expressão sistemática – são quase sempre percebidas, por seus próprios defensores, do ponto de vista destruidor ou redutor da estética dominante, de modo que sua única alternativa é a degradação ou as reabilitações autodestrutivas (cultura popular)”. (BOURDIEU, 2008 p. 49)

Na verdade, neste caso, é a cultura popular que clama por legitimidade, como cultura originadora e “verdadeira”. O folder do *Master Crews* (em anexo) deixa bem claro: “*original hip-hop battles*” dando a entender que ali estão as batalhas originais do hip-hop. Mesmo com algumas manifestações do break assumindo características ligadas aos campeonatos de hip-hop dance, há espaço para um break na atualidade muito parecido com aquele que o originou nos anos 1970, com rodas livres feitas na rua. Existe uma inversão de papéis já que o movimento cultural sai da periferia e das ruas para atingir grandes centros da cultura erudita por excelência: o teatro e as academias de danças clássicas.

A questão do espaço de prática é formulado neste mesmo espaço, na visão que os agentes tem sobre ele, “pontos de vista que dependem da posição ocupada aí por eles, se exprime na vontade de transformá-lo ou conservá-lo” (p. 162). Talvez por pertencerem a realidades tão distintas, não foi constatado, nos grupos observados neste estudo, a relação de dominação tão evidente. Aqui o *habitus* efetivamente faz com que o conjunto de práticas de um agente sejam sistemáticas por serem um produto de aplicação de esquemas idênticos (adquiridos através da aprendizagem) e sistematicamente distintas das práticas constitutivas de um outro estilo de vida. A diferença, é que os produtos das relações entre as capacidades que produzem o *habitus*, as práticas e obras classificáveis, são influenciadas entre si, não hermeticamente separadas. Isso não quer dizer que sejam totalmente permeáveis umas as outras, mas possuem uma certa zona de influencia, e essa influencia ocorre nos dois sentidos. A concepção bourdiesiana, extremamente pertinente para entender o mercado de bens simbólicos entre as classes precisou ser complementada, com uma reelaboração que desse conta de incluir os produtos culturais nascidos dos setores populares das “representações independentes de suas condições de vida e da resemantização que os oprimidos fazem da cultura

hegemônica de acordo com seus interesses”. (CANCLINI, 2008 p. 72)⁹⁸

Se examinarmos dois estilos de vida distintos: estilo de vida A e estilo de vida B, diferentemente distantes em relação ao acúmulo de capital econômico (como procede neste estudo), as influências observadas se darão tanto no sentido de A para B quanto de B para A, com graus diferentes de efetividade ao longo da história do campo pesquisado. Mesmo assim, existirão sempre pequenos focos destes estilos de vida, que tenderão a se afastar de tais influências, tentando manter um aspecto “original” (ou mais original possível). Por mais que uma manifestação cultural permeie a outra, ambas adaptarão as referências de acordo com o *habitus* de classe já instilado nos agentes.

Em matéria de linguagem, é a oposição entre a espontaneidade popular e a linguagem altamente censurada da burguesia, entre a busca expressionista do pitoresco ou do efeito e a opinião preconcebida da moderação e da simplicidade fingida – em grego *litótes*. Verifica-se a mesma economia de meios no uso da linguagem corporal: neste aspecto a gesticulação e a pressa, a aparência e as mímicas, opõem-se a lentidão - “os gestos lentos, o olhar lento” da nobreza segundo Nietzsche – à moderação e à impassibilidade que é a marca da altivez. E o gosto primário, inclusive, organiza-se segundo a oposição fundamental com a antítese entre a quantidade e a qualidade, a comilança e as iguarias, a matéria e as maneiras, a substância e a forma. (BOURDIEU, 2008 p. 168)

Percebe-se nesta pesquisa que o gosto ainda é definido dentro das classes e que cada uma destas classes possui seu próprio modo de apropriação, percepção e produção das práticas, afinal esta foi a indagação que originou o trabalho (como manifestações tão diferentes se identificam com o mesmo movimento cultural). No entanto as oposições entre as classes não se mostra absoluta. Não é como dizer que todas as classes consomem e produzem hip-hop, apenas de maneiras diferentes. A manifestação cultural tomada aqui como objeto de análise, não assume forma de uma categoria aparentemente neutra, na qual são jogados diferentes estilos, generalizando sua prática.

[...] e que dizer, sobretudo, das variações do consumo em relação a estes produtos segundo as classes sociais quando se sabe que, limitando-nos ao “arroz”, ele dissimula o “arroz doce” ou o “arroz refogado com gordura, preferencialmente, populares; o “risoto ao curry” de preferência, burguês ou, de modo mais preciso, intelectual; sem falar do “arroz integral” que por si só evoca um verdadeiro estilo de vida? (BOURDIEU, 2008 p.26)

Cada grupo define suas formas de vivência do movimento, em muito influenciadas pelas próprias condições materiais de existência. O *break*, apresenta-se de forma mais

⁹⁸ representaciones independientes de sus condiciones de vida y la resemantización que los subalternos hacen de la cultura hegemónica de acuerdo con sus intereses. (Tradução do autor).

figurativa, com a violência mais evidente em suas movimentações, e o *hip-hop dance* escolhe movimentações, temas e coreografias mais abstratas. Em parte isso acontece pelo grau de autonomização do sub campo (o que é influenciado pela condição de vida dos agentes). Todavia, isto não quer dizer que o *break* seja mais simples, menos codificado que o *hip-hop dance*.

As vezes, o desenvolvimento das culturas subordinadas da suporte para movimentos políticos regionais, étnicos ou classistas que enfrentam o poder hegemônico e buscam outro modo de organização social. É impossível reduzir os variados sistemas linguísticos, artísticos e artesanais das classes populares, a versões empobrecidas da cultura dominante ou subordinadas a ela. (CANCLINI, 2008 p. 72)⁹⁹

O hip-hop nasce nas culturas subordinadas, não pode ser colocado como uma manifestação mais simples, ou menos complexa que o *hip-hop dance*. Por isso mesmo existe a necessidade de relativização constante das mediações entre as práticas culturais das camadas populares e das classes dominantes. O *break* tem seu próprio estatuto e seu próprio léxico. Para realmente apreciá-lo, é necessário estar inserido no campo e conhecer as técnicas, assim como no hip-hop dance, como demonstrei com minha própria estranheza ao chegar ao novo estilo de dança. Mesmo na rua, fora dos campeonatos as opiniões sobre as performances entre leigos e iniciados no campo são diferentes, pois existem matrizes de análise diferentes.

Estas peculiaridades no campo pesquisado marcaram a necessidade de busca em outros referenciais teóricos o que levou a interessante descoberta de que por trás das diferenças estruturais mais aparentes, existem semelhanças: ambos os grupos comportam-se como coletivos juvenis, típicos movimentos culturais da juventude. O enfraquecimento das instituições tradicionais geram incerteza principalmente na vida dos jovens. Antes, estas instituições definiam claras trajetórias no que se refere a organização e reprodução social, principalmente através das práticas.

Através da música, dos chamados “fanzines”, do acesso a informação mediante complexas redes internacionalizadas e, especialmente através da porosidade comunicativa entre os distintos coletivos juvenis, os jovens tem excedido a instituição escolar que permanece, em termos gerais, a margem dos processos de configuração sociocultural das identidades juvenis, e continua pensando o jovem como um “exemplo de livro textual” com um processo de desenvolvimento linear

⁹⁹ A veces, el desenvolvimiento de las culturas subordinadas da el soporte para movimientos políticos regionales, étnicos o classistas que enfrentam al poder hegemónico y buscam outro modo de organización social. Es imposible reducir los variados sistemas lingüísticos, artísticos y artesanales de las classes populares, a versiones empobrecidas de la cultura dominante o subordinadas a ella. (Tradução do autor)

que deve cumprir certas etapas e expressar certos conhecimentos. (p. 61)¹⁰⁰

Desse modo, alguns estudiosos afirmam ser possível ler as práticas e representações jovens como metáforas dessa mudança social. Agir desse modo pode romper com leituras lineares, e tornar visível o conjunto de elementos que, entre os jovens, apontam para novas concepções de política, do social, da cultura e nos modos de relação com o próprio corpo e com as instituições.

A esta forma de integrar conhecimentos de índoles diversas para produzir novos significados, denominei em 1990 de “metabolismo acelerado” (Reguillo, 1995), depois de um longo trabalho de campo entre banda juvenis, cuyas representaciones do mundo tendiam a reproduzir alguns esquemas de uma cultura machista, religiosa e homofóbica, haviam encontrado novas maneiras para resistir às condições de miséria e opressão em que se encontravam imersos transformando, por exemplo, mediante complexas operações cognitivas e simbólicas, os estigmas sociais que pesavam sobre eles em emblemas identitários. (p.66)¹⁰¹

Esta passagem encontra amplo lastro no campo pesquisado. As insígnias “latrô” “bandido” são recorrentes no meio do *b. boying*. Favela é um conceito que parece transcender estados, e agregar como de um mesmo lugar, grande parte dos participantes do *break*. Isso é apresentado como um emblema identitário como diz a autora, sem a conotação pejorativa que poderia evocar. Rosana Reguillo faz um interessante analogia dos processos de configuração simbólica aos hipertextos. Principalmente no hip-hop dance, isso se se mostra pertinente. A cultura parece realmente uma “combinação infinita e constantes links que reintroduzem permanentemente uma mudança de sentido tanto em sua acepção de direção como de significação”. Esta mudança de sentido não linear, hora para cima, para baixo ou para os lados, pode fazer perder de vista o seu “sentido original”, ainda que ele não tenha desaparecido. Porém, para os jovens, isso é irrelevante, visto que a cada novo acesso, eles estão em um novo lugar, com um entusiasmo renovado (REGUILLO, 2000 p.68).

¹⁰⁰ A través dela música, de los llamados “fanzines”, del acceso a la infirmación mediante complejas redes internacionalizadas y, especialmente, a través de la porosidad comunicativa entre distintos coletivos juveniles, los jóvenes han rebasado a la institución escolar que permanece, em términos generales, al margen de los procesos de configuración sociocultural de las identidades juveniles, y sigue pensando al “joven” como “ejemplo de libro de texto” com um processo de desarrollo lineal que debe cubrir ciertas etapas y expresar cierto comportamentos. (Tradução do autor)

¹⁰¹ A esta forma de integrar conocimientos de muy diversa índole para producir “nuevos” significados, la llamé em 1990 “metabolismo acelerado” (Reguillo, 1995), después de un prolongado trabajo de campo entre bandas juveniles, cuyas representaciones del mundo si bien tendían a reproducir algunos esequemas de una cultura machista, religiosa y homofóbica, habían encontrado maneras novedosas para resistir las condiciones de miseria y opresión em la que se encontraban inmersos, transformando por ejemplo, mediante complejas operaciones cognitivas y simbólicas, los estigmas sociales que sobre ellos pesaban em emblemas identitários. (Tradução do autor)

Por mais que para alguns agentes o sentido ou significado “original” do hip-hop tenha sido perdido de vista, ele não desaparece, apenas muda de foco. Enquanto dançarinos de academia, em sua maioria já não visualizam o hip-hop como movimento cultural maior e de resistência, os *b. boys* permanecem ligados a esta forma, agora reapropriada com novos sentidos e novos significados. Não mais de uma resistência puramente étnica, mas sociocultural também. Isso não quer dizer que o hip-hop dance seja destituído de significado, apenas que os significados são múltiplos. A própria forma de apreensão do *hip-hop dance* é muito parecida com a analogia do hipertexto. Referências são cruzadas, estilos misturados, histórias sobrepostas. Cada aula, cada curso, traz um novo conhecimento e um novo lugar para a dança e para os dançarinos. Talvez essa capacidade de mudança ou “salto” torne o hip-hop dance tão atrativo para a juventude.

Em um mundo em que o acesso a informação e aos produtos culturais, mesmo que de forma desigual, é intensificado pelas novas formas de comunicação, representações podem entrar em contradição com valores locais, colocando em crise a legitimidade de algumas representações, obrigando a um reajuste constante entre a experiência imediata e certos discursos. Alguns integrantes dos grupos não tem consciência do poder político de seus próprios coletivos, mostrando como a agregação se dá de forma mais informal:

Robinho observa em minha mesa um livro chamado: hip-hop consciência e atitude.

R: - Pffff

Eu: - Que foi Robinho

R: - hip-hop, consciência e atitude. Consciência meu pau. hip-hop tem atitude, mas consciência é coisa de boiola.

Daniel: é, mas o cara precisa estudar isso.

R: - A cara, olhe isso, Big Richard. Nada a ver. hip-hop é diversão, gole, mulheres e por último vem o break. Oooorra, to brincando, mas esse negócio de consciência não existe cara. (Diário de campo de 29 de Julho de 2010)

Nem todas as manifestações são erigidas sobre reivindicações evidentes. Certos agentes lutam por espaço de expressão de formas diferentes, através da própria expressão. Não é uma questão de que a consciência do hip-hop não exista, apenas está implícita na dança. Parece justamente esta espontaneidade dos novos movimentos sociais um atrativo para a juventude. O movimento passa a fazer parte de suas vidas de

um modo profundo e completo, sem que elas percebam isso de forma objetiva.

Isso reitera como demonstrei no início do trabalho, como o hip-hop toma conta da vida de alguns agente como um todo. O que começa com o aprendizado de simples técnicas de dança acaba tornando-se parte da vida do dançarino. Muda não somente suas capacidades motoras, mas seus gostos, suas ideias. Eu sou um exemplo desse preenchimento: comecei um dia aprendendo apenas técnicas de dança, nada além disso. Esse sistema de tomada da vida através de uma atividade lúdica acontece desde os pioneiros do hip-hop, quando moradores da periferia reuniam-se para festas, trocando informações, gerando um dos movimentos socioculturais mais abrangentes da atualidade.

Percebe-se ainda que por tomar conta da vida do agente como um todo, o movimento fica intimamente ligado às condições de vida dessa pessoa, ou seja, ele não apenas muda o agente, mas é também alterado por ele. Daí a grande quantidade de manifestações diferentes, em espaços diferentes. Em cada um destes locais, o hip-hop encontra organizações com as quais precisa dialogar, alterando-se, sem no entanto perder a sua essência, e sem deixar de fazer parte daqueles espaços dos quais veio.

Emfim, as danças ligadas ao hip-hop tem profundas diferenças em questões como técnicas, conceito estético, moda, e ambientes de prática. No entanto, uma análise mais profunda mostra como essas diferenças acabam influenciando mutuamente os estilos. O break influencia o hip-hop dance em algumas movimentações, e será por ele influenciado em questões organizativas. As manifestações culturais não são separadas, por mais que os grupos pesquisados tenham pouco contato entre si, as práticas como um todo estão em constante contato. Campeonatos de break contam com categorias de freestyle, festivais de dança clássicos como o de Joinville tem uma parte exclusiva para as danças de rua (além do hip-hop dance nas competições de palco).

Ponto interessante a salientar, é o de que as características das artes populares e dominantes, neste caso, não assumem polos distintos. As artes dominantes sofrem um processo de hibridação com as artes populares nas academias, e na rua os processos de estilização e estetização são imensos. Ainda que os setores subalternos não disponham do tempo nem dos recursos da burguesia para entregar-se a uma estilização de sua vida, não vivem uma vida sem estilo.”¹⁰² (CANCLINI, 2008 p. 70). Percebe-se a necessidade de relativização quando se trata de formas de arte e de expressão na América Latina.

¹⁰² “Aunque los sectores subalternos no dispognan del tiempo ni los recursos económicos de la burguesía para entregarse a una “estilización” de su vida, no viven una vida sin estilo”. (Tradução do autor)

Neste caso do hip-hop, particularmente nos grupos pesquisados, o estilo vem justamente das classes subalternas. Mesmo mais figurativo, não deixa de sofrer um processo de estilização da vida.

Finalmente uma das principais percepções deste trabalho foi a de que, na verdade, não existem múltiplos hip-hop's; as semelhanças entre os grupos é maior que as diferenças de estilo. O hip-hop é um movimento típico da juventude contemporânea e consegue abarcar todas essas diferentes significações dentro de uma mesma marca identitária. Os grupos são diferentes, mas não diferentes a ponto de esgotar-se em si mesmos, de não compartilhar ideias e práticas com outros grupos. Além disso, são as próprias zonas de conflito e oposição que definem os movimentos culturais da atualidade. Estes embates pela definição das fronteiras do hip-hop são o que o movem, o tornam dinâmico, e é justamente esta dinâmica que o torna tão peculiar. Confesso que iniciei a pesquisa tentando entender unicamente como as dinâmicas culturais modificam as formas de apreciação do hip-hop. Descobri no entanto que o hip-hop é repleto desta dinâmica. Como disse no caso do break: o hip-hop se caracteriza, justamente, pelo amálgama cultural que expressa.

REFERÊNCIAS

ALVIM R., FERREIRA E., QUEIROZ T. **(Re)construções da Juventude: cultura e representações contemporâneas**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

AMARAL, M.; ANDRADE, E. N. Mais de 50.000 manos. In: **Revista Caros Amigos**, São Paulo, n.3, p. 04, 2003.

ANDRADE, E. N. **Rap e educação rap é educação**. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AVILA, A. B.; OLIVEIRA, P. D. L.; PEREIRA, L. G. hip-hop e cultura: revelando algumas ambigüidades In: SILVA A. S.; DAMIANI I.R. **Práticas Corporais: Experiências em Educação Física para outra formação humana**. Florianópolis: Nauemblu Ciência & Arte, 2005. p. 47 – 67.

BESNIER, B. A distinção entre praxis e poiêsis em Aristóteles. *Analytica Revista de Filosofia*, Rio de Janeiro, v. 1, n.3, p. 127-163, 1996.

BLACKING, J. The study of man as music maker IN BLACKING, J. & KEALLIINOHOMOKU, J. **The Performing Arts**. New York: Mouton Publishers, 1979.

BOURDIEU, P. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Esboço de uma teoria da prática, precedido de três estudos de etnologia Cabila**. Oeiras, Celta Editora, 2002.

_____. O camponês e seu corpo. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n. 26, 83-95, 2006.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____. **A Distinção: Crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre RS: Zouk, 2008.

BOURDIEU, P. CHAMBOREDON, J. PASSERON J. **Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguales y desconectados**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008

CRUZ, R. R. **Emergência de culturas juveniles: Estratégias del desencanto**. Bogotá: Editorial Norma.

DIÓGENES, G. M. dos S. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop**. São Paulo: Annablume, 1998.

ELIAS, N. **O Processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FOGARTY, M. Learning hip-hop Dance: Old Music, New Music and How Music Migrates In **Crossing Conceptual Boundaries II**. Londres: University of East London, 2010

HANNA, J.L. Culture change: functional and dysfunctional expressions of dance IN BLACKING, J. & KEALLIINOHOMOKU, J. **The Performing Arts**. New York: Mouton Publishers, 1979

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

KOURY, M. G. P. **Habitus e Efeitos de Disposição: Uma comparação conceitual**. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos/habitus-efeitos-disposicao-bourdieu-boudon/habitus-efeitos-disposicao-bourdieu-boudon.shtml>> Acesso em 01 de mar. 2010.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac, 2003. Sexta parte, p. 399-422.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac, 2003. Sexta parte, p. 399-422.

NORONHA, G. V. ROCHA, L. B. Elias e Bourdieu: para uma sociologia histórica ou seria uma história sociológica? **Revista Habitus**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 47-58, 30 mar. 2008

ORTIZ, R. **A escola de Frankfurt e a questão da cultura**. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm. Acesso em: 25 jun 2011.

PIMENTEL, S. O Livro Vermelho do hip-hop. Disponível em: <http://clam.sarava.org/node/75>. Acesso em: 03 ago 2009.

RICHARD, B. **HIP-HOP: Consciência e atitude**. São Paulo: LivroPronto, 2005.

SCHLOSS, J. G. **Foundation: b-boys, b-girls and hip-hop culture in new york**. New York: Oxford University Press, 2009

SOUZA, P. L. A. **Mulheres Jovens e hip-hop: Percepções das relações de gênero em uma expressão cultural masculina**. In: Encontro Anual da ANPOCS, 30, 2006, Caxambí, MG. Disponível em: http://www.uff.br/obsjovem/mambo/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=78. Acesso em 05 de Agosto de 2009

WADE, B. C. & PESCATELLO, Ann M. The status of women in the performing arts of India and Iberia: cross-cultural perspectives from historical accounts and field reports IN BLACKING, J. & KEALLIINOHOMOKU, J. **The Performing Arts**. New York: Mouton Publishers, 1979

WACQUANT, L. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____, L. "**Esclarecer o habitus**", *Sociologia*, 14, pp. 35-41, 2004

WELLER, W. **hip-hop em São Paulo e Berlim: orientações político-culturais de jovens negros e jovens de origem turca**. In: II seminário internacional "educação intercultural, gênero e movimentos sociais: identidade, diferenças e mediações", 8 a 11 de abril de 2003, Florianópolis. Anais Florianópolis, 2003a.