

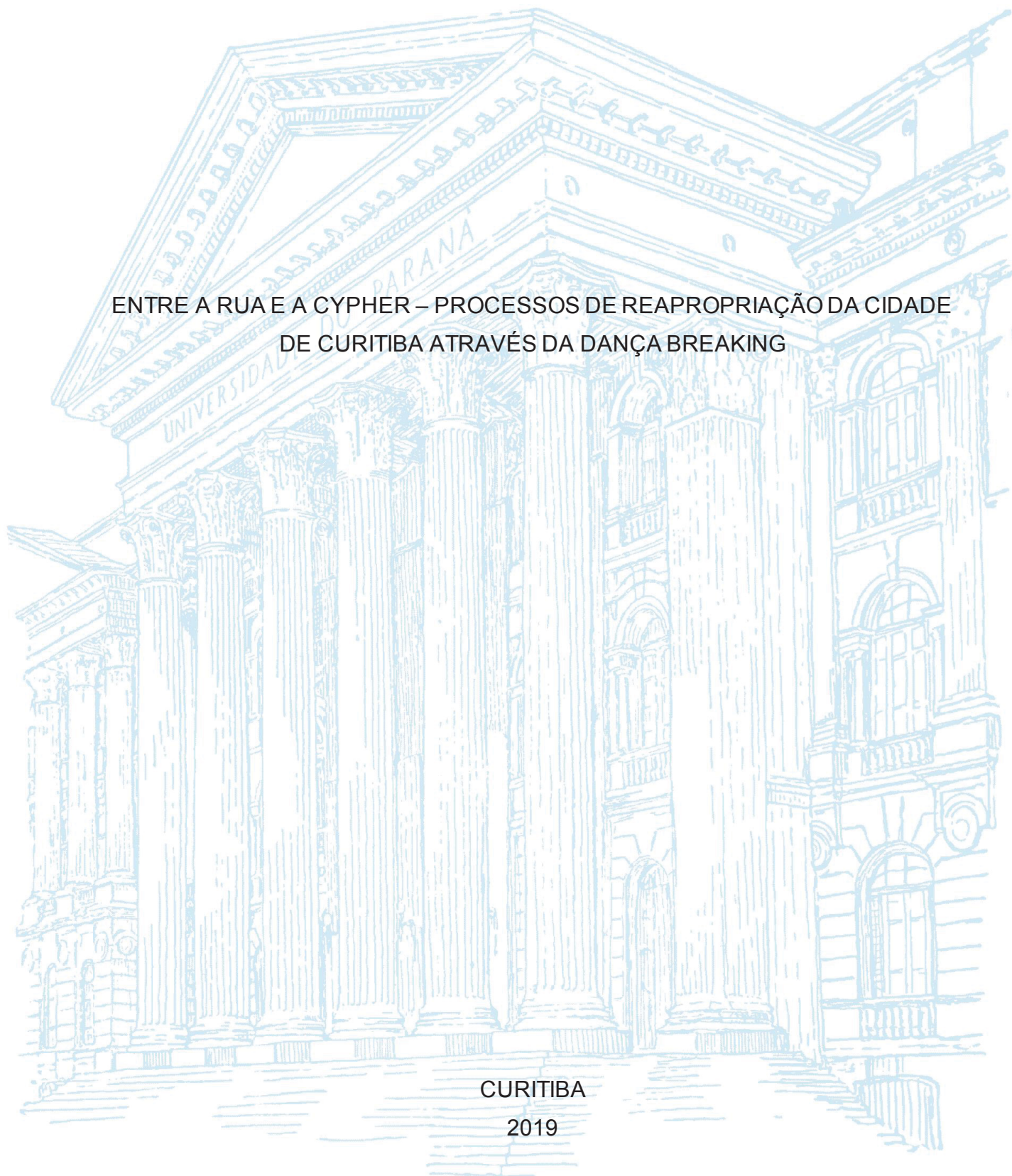
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUANNE DA CRUZ CARRION

ENTRE A RUA E A CYPHER – PROCESSOS DE REAPROPRIAÇÃO DA CIDADE
DE CURITIBA ATRAVÉS DA DANÇA BREAKING

CURITIBA

2019



LUANNE DA CRUZ CARRION

ENTRE A RUA E A CYPHER – PROCESSOS DE REAPROPRIAÇÃO DA CIDADE
DE CURITIBA ATRAVÉS DA DANÇA BREAKING

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Antropologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Jacqueline Stoll

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Carrion, Luanne da Cruz

Entre a rua e a cypher : processos de reapropriação da cidade de Curitiba através da dança breaking. / Luanne da Cruz Carrion. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Sandra Jacqueline Stoll

1. Dança – Aspectos antropológicos. 2. Hip hop (Cultura popular). 3. Dançarinos de break – Curitiba, PR. I. Stoll, Sandra Jacqueline. II. Título.

CDD – 793.3

TERMO DE APROVAÇÃO

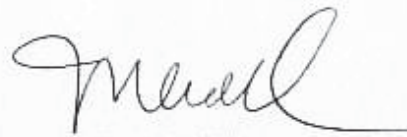
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUANNE DA CRUZ CARRION**, intitulada: **ENTRE A RUA E A CYPHER : PROCESSOS DE REAPROPRIAÇÃO DA CIDADE DE CURITIBA ATRAVÉS DA DANÇA BREAKING**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA JACQUELINE STOLL, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 18 de Dezembro de 2019.



SANDRA JACQUELINE STOLL
Presidente da Banca Examinadora



MERYL ADELMAN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



JOÃO FREDERICO RICKLI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar este trabalho à minha família, incluindo especialmente minha mãe e meu companheiro, às minhas amigas e aos meus interlocutores e amigos. Vocês foram a minha luz, foram meus guias e minha força.

Um agradecimento especial à minha orientadora, a Professora Dra. Sandra J. Stoll. Obrigada por todo o apoio, toda a paciência e sobretudo por acreditar na minha pesquisa, por acreditar nas minhas ideias e, pois, em mim.

Agradeço imensamente também ao Departamento de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná por todo acolhimento e por terem sido sempre tão solícitos com minhas questões.

Fica também meu sincero agradecimento à Banca Examinadora que, com grande gentileza e solidariedade, aceitou o desafio dos curtos prazos para a minha Defesa. Obrigada!

A vocês, todas e todos, por terem acompanhado todo o processo que envolve a produção desta pesquisa, sobretudo nos momentos tão difíceis que passei no 2018, obrigada por não terem soltado minha mão.

A CAPES, por endossar a ciência no Brasil, proporcionando que tantos pesquisadores e pesquisadoras possam trazer ao mundo suas ideias e questionamentos.

“Se não posso dançar, não é minha revolução!”

Emma Goldman

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é identificar os processos que transformam espaços, movendo diferentes pessoas através da prática da dança Breaking. Aqui caminhamos, autora e leitores, no limite tênue entre a reflexão sistemática de cunho acadêmico e a construção de um texto literário que ganha vida no movimento das palavras e das pessoas que procuro investigar. verificar similaridades e diferenças entre as práticas de dança observadas em determinados contextos em Curitiba/Paraná, bem como compreender a forma como se dá a relação entre meus interlocutores, os dançarinos de Breaking por sua vez chamados dentro deste universo de B.Boys ou B.Girls, torna possível desenvolver um breve apanhado acerca dos aspectos e mecanismos capazes de unir ou distanciar os cenários supracitados e, como através da reconfiguração do espaço essas relações, por sua vez, constituem um modo de fazer Curitiba.

Palavras-chave: Cidade. Breaking. Cypher. Hip Hop. Reapropriação.

ABSTRACT

This research aims to identify the processes that transform spaces by moving people through the practice of Breaking dance. Here we walk, author and readers, in fine line between the systematic reflection of academic nature and the construction of a text that comes to life in the movement of words and the people I seek investigate. To verify similarities and differences between the dance practices observed in certain contexts in Curitiba / Paraná, as well as to understand the way in which the relationship between my interlocutors, the Breaking dancers in turn is called within this universe of B.Boys or B. Girls, makes it possible to develop a brief overview of the aspects and mechanisms capable of uniting or distancing the aforementioned scenarios, and how, through the reconfiguration of space, these relationships, in turn, constitute a way of making Curitiba.

Keywords: City. Breaking. Cypher. Hip Hop. Reappropriation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Imagem capturada da página de pesquisa virtual Google Search	32
FIGURA 2 - FabGirl sobre as relações de gênero dentro do Breaking.	44
FIGURA 3 – B. Boy DVS	48
FIGURA 4 - B. Boy Borracha na Cypher,.....	51
FIGURA 5 - B. Girl Fer fazendo um Stance.	53
FIGURA 6 - Treino no Itália do ponto de vista de um transeunte	59
FIGURA 7 - Localização Shopping Itália.....	60
FIGURA 8 - Distância entre o Shopping Itália e o MON	60
FIGURA 9 - Dispersão	71
FIGURA 10 – Ativação	72
FIGURA 11 – Ativação Prolongada	73
FIGURA 12 – Concentração Coletiva da Cypher.	74
FIGURA 13 - Cypher	75
FIGURA 14 – Cypher e Treino.....	76
FIGURA 15 - Treino no Itália.....	77
FIGURA 16 - Dispersão	78
FIGURA 17 – Ativação	79
FIGURA 18 – Dispersão Ativa	80
FIGURA 19 – Concentração Coletiva.....	81
FIGURA 20 – Cypher	82
FIGURA 21 – Cypher e Treino.....	83
FIGURA 22 - Arte geral do projeto.	91
FIGURA 23 – Os elementos da Cultura Hip Hop. Ao centro: B. Boy Wilsinho, domínio: Kingston Kombi.....	93
FIGURA 24 - Captura de tela com o trajeto percorrido pelas edições que pude comparecer.	94
FIGURA 25 - Arte de divulgação desta edição	98
FIGURA 26 – ciclo de relações	110

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – B. Boys e B. Girls de Curitiba Parte 1	42
TABELA 2 – B. Boys e B. Girls de Curitiba – Parte 2	42

GLOSSÁRIO

B. BOY	– Pessoas masculinas que dançam Breaking
B. GIRL	– Pessoas femininas que dançam Breaking
BATALHA	– Disputa em forma de dança, realizada por duas pessoas ou grupos distintos
BREAKING	– Estilo de dança e movimento cultural
CENA	– Termo utilizado para falar do movimento/cultura Breaking como um todo
CREW	– Termo em inglês para equipe ou grupo
CULTURA HIP HOP	– Estilo cultural que engloba o Breaking, rap, grafitti e outras práticas
CYPHER	– Roda de dança na qual os membros se revezam, espontaneamente, para fazer movimentos solos ao meio
DANÇAS URBANAS	– Conjunto de estilos de dança praticados em escolas/academias
MANO	– Vocativo casual para falar com outra pessoa
MC	– Mestre de Cerimônia

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 APROXIMAÇÃO AO OBJETO DE PESQUISA.....	12
1.2 JUSTIFICATIVA.....	16
1.3 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA	18
1.4 METODOLOGIA	24
1.5 ORGANIZAÇÃO DO DOCUMENTO.....	28
2 HISTÓRIAS, LIDERANÇAS E NARRATIVAS	29
2.1 HISTÓRIA: CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO	29
2.2 TRAJETÓRIAS	41
2.3 LIDERANÇAS	45
2.3.1 B. Boy Dvs.....	48
2.3.2 B. Boy Borracha	51
2.3.3 B. Girl Fer	53
3 A CYPHER E O TREINO	55
3.1 A CYPHER.....	55
3.2 O TREINO	65
3.3 QUANDO O TREINO VIRA CYPHER	68
4 BREAKING – MOVIMENTO ALÉM DA DANÇA	85
4.1 MERCADO DE TRABALHO E EVENTOS.....	85
4.2 O EVENTO KINGSTON KOMBI	90
4.3 AS MULHERES NO BREAKING.....	96
4.4 IDENTIDADE E MEMÓRIA COLETIVA.....	107
4.5 ENTRE A RUA E A CYPHER – UM “SUPER-EVENTO”	110
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa se insere no entremeio, o local indefinido em que se encontra a prática do Breaking em Curitiba. Para que se possa compreender o objeto da pesquisa é necessário entender o que é o Breaking e faço essa apresentação a partir dos principais termos e conceitos do movimento, além de explicar de forma sumária os fundamentos básicos da dança. Em seguida apresento a minha trajetória de relação com a dança e com a antropologia que, de certa forma, justificam a existência da pesquisa. Para qualificar teoricamente meu objeto e apresentar meu problema de pesquisa, abordo as noções de cidade, antropologia urbana e o fazer etnográfico quando se ocupa uma posição dupla, como a minha. Apresento ainda o percurso metodológico que possibilitou a escolha do meu recorte temático, ou seja: o que me levou ao breaking, à rua e à Cypher. Termino a introdução apresentando as discussões dos capítulos que a sucedem.

1.1 APROXIMAÇÃO AO OBJETO DE PESQUISA

O Breaking é uma dança que surgiu em meados dos anos 1970 nos guetos novaiorquinos, vindo a condicionar uma série de outras práticas que hoje a instituem como parte fundamental da chamada Cultura Hip Hop. É uma dança, mas basta observar com um pouco mais de atenção para notar o quão profundas podem ser suas raízes em questões como estrutura social e gênero.

Pode-se dizer que a prática da dança Breaking envolve algumas dimensões sugeridas pela pesquisa do movimento nos estudos de Rudolf Laban (1978), entre elas a realização de piruetas e movimentos junto ao chão feitos com grande desenvoltura física. Os giros e movimentações são classificados como sendo de nível alto (com giros e saltos), nível médio (com movimentos desenvolvidos em pé), e nível baixo (com ligação ao chão). Nesta dança, durante a maior parte do tempo o dançarino sustenta o próprio peso alternando as bases entre os braços e pernas, buscando mesclar o maior número possível de níveis. São, além disso, utilizados e reinventados movimentos de outras práticas corporais, como a capoeira e a ginástica olímpica.

Entretanto, o a prática do Breaking não é tão simples quanto parece - e vamos explorar estas nuances. Pude notar que, com certa ênfase, as conversas

entre os praticantes de Breaking indicam que esta dança, em seu surgimento, teria sofrido influências latinas, jamaicanas e africanas, sendo caracterizada pela união dessas influências e por uma prática não institucional, ligada à uma esfera pública, da rua.

Ribeiro e Cardoso (2011) unem o Breaking ao *Rocking* e ao *Krumping* como parte de um conjunto de danças urbanas. É possível perceber que o conceito reúne diversas interpretações e, no cenário da cidade de Curitiba, algumas acepções se cruzam. O termo *Danças Urbanas* foi apropriado no Brasil pelo dançarino e coreógrafo Frank Ejara (2011). Segundo ele, este termo poderia servir como sinônimo para Dança de Rua ou *Street Dance*. O dançarino acreditava que seu uso seria mais abrangente, ou seja, mais bem recebido pelas pessoas em geral, o que ele pôde conferir ao observar panfletos de festas, aulas de *Hip Hop*, *House*, *Street Jazz*, entre outras. O termo foi apropriado pela comunidade da dança e adquiriu, inclusive, outras interpretações.

Frank Ejara (2011) conta que, enquanto usava os termos “dança de rua” ou “*street dance*” para se referir às danças que praticava, estudava e trabalhava, observava grande resistência do público de espaços como academias e escolas a aceitar que as danças de rua eram uma atividade produtiva, cultural e de mercado. Segundo ele, os termos eram associados a uma imagem que acreditava ser pejorativa. “A tradução literal de ‘Street Dance’ nunca foi bem vinda para quem não faz parte dela. Por outro lado, Street Dance em inglês não quer dizer exatamente “Dança de Rua”, quer dizer que é popular, que veio do povo [...]” (Ejara, 2011). Com o termo alternativo – Danças Urbanas – o autor desloca o foco da rua para uma categoria que remete a prática da dança a um universo mais abrangente: ao contexto urbano, a cidade, os grandes centros.

Assim, temos, a nível de diferenciação, que as Danças Urbanas são aquelas baseadas em movimentos da cultura Hip Hop e da Street Dance, que são aceitas pelo universo do mercado e das academias e escolas de dança. Em contraponto está o Breaking, composto por movimentos corporais da cultura Hip Hop que são colocados à margem pelo mercado das escolas e academias de dança, o que corrobora para que sua prática seja exercida na rua, algo que se torna, inclusive, parte da identidade desta dança.

Para se compreender o que significa a prática da dança Breaking em determinados espaços urbanos de Curitiba é necessário compreender as diferentes

acepções do termo movimento, sendo: 1) o movimento cultural, no sentido de um grupo com suas tradições e preocupações sociais e políticas; e 2) o movimento corporal, que se caracteriza pela ação física da dança e aqui descrita como movimentação.

Quando meus interlocutores se referem ao movimento, é necessário compreender o contexto para que se possa entender quando defendem transformação e quando defendem essência. Existem muitas nuances em seus discursos, que não apresentam necessariamente uma coesão. Cabe aqui, portanto, a compreensão de que a diversidade discursiva é um dado que, por sua vez, produz diferentes características a depender do contexto.

Em pequenos eventos organizados de forma independente, nos quais acontecem as chamadas batalhas de Breaking, há sempre um momento em que o responsável pelo evento se posiciona de forma bastante incisiva em relação à presença de B. Boys e B. Girls no lugar, organizando e promovendo um evento sem financiamento. Muitos chamam este processo de *resistência*.

Entendo que em um âmbito geral, a noção de *transformação* dentro do Breaking, somada àquilo que defendem como *essência*, significa a possibilidade de a prática da dança Breaking ser transcendida, levada adiante, mas não modificada em profundidade. Mantém-se a essência, a tradição, apesar do tempo e dessas transformações.

Caracterizar as movimentações, neste caso, seria extremamente penoso para todas as partes, pesquisadora e leitores. Assim, portanto, debruicei-me muito mais sobre os aspectos gerais da prática em termos de corporalidade e às características deste primeiro aspecto que, por sua vez, fundamenta a noção de movimento cultural. Entretanto, e a fim de proporcionar um entendimento básico do funcionamento da dança, apresento suas movimentações principais.

As *bases* constituem os movimentos mais praticados no Breaking, os quais obtiveram ao longo do tempo caráter de domínio comum. Desenvolver movimentações originais no Breaking é uma prática muito importante para o firmamento de um B. Boy na “cena” (espaço cultural) local, já que assim ele demonstra que está estudando a cultura, que está engajado e se dedicando.

Inúmeras vezes, durante a observação dos treinos, percebi que os B. Boys desenvolviam longos diálogos em função de um movimento visto em algum vídeo na internet, de algum evento no exterior. Diferentemente das bases, esses não

possuíam nomes e algumas vezes tentavam reproduzi-los como forma de mostrar para os demais ou de entender sua lógica, para então superá-lo. Criar outra coisa a partir dali e, assim, criar uma movimentação nova.

Nesses diálogos pude ouvir coisas como “mano, cê viu o movimento que Neguin fez na RedBull Tree Styles?” - “Não vi, mano... Qual foi?”. Outras vezes o diálogo poderia conotar um problema muito comum entre os dançarinos de Breaking: a cópia. “Mano, ‘fulano’ roubou movimento de ‘ciclano’”. Durante uma batalha ou Cypher, quando querem demonstrar que o B.Boy ou B.Girl ao centro do círculo está copiando o movimento de alguém, é feito um movimento específico com os braços, que é o de encostar os próprios antebraços repetidamente, de cima para baixo na hora em que ocorre.

Entretanto, pelos poucos registros disponíveis na década de 1980, quando o Breaking chegou ao Brasil, saber quem eram os verdadeiros criadores e os verdadeiros nomes de cada movimento era uma tarefa possível somente para quem dispusesse de recursos para ou viajar para os Estados Unidos ou comprar aparelhos VHS e as fitas, às quais, em grande parte vinham também do exterior. Em função destes processos, fazer determinados movimentos hoje em dia não significa uma cópia para quem está começando, nem mesmo para quem já pratica a dança há mais tempo. Significa o domínio do que é simplesmente básico.

São três os fundamentos considerados básicos no Breaking:

1. *Top Rock*: Movimentos executados em plano alto ou médio (em pé).
2. *Foot Work*: Movimentos de pernas executados em plano baixo (junto ao chão).
3. *Freeze*: Parada ostensiva na qual o dançarino/a sustenta todo o corpo em um ou dois apoios, o que é entendido como exibição de desenvoltura e força.

Podem integrar-se com os fundamentos acima, os outros dois básicos:

1. *Stance*: Parada ostensiva que indica a finalização de um movimento, cuja postura é de intimação ao oponente.
2. *Power Move*: Movimentos muito enérgicos, de plano baixo ou médio, de alto desempenho físico.

1.2 JUSTIFICATIVA

Antes de entrar para o curso de Ciências Sociais na Universidade de Brasília (UnB) e optar pela habilitação em Antropologia, eu já praticava outra dança considerada parte da cultura acima citada, a *Hip Hop Freestyle*, conhecida também como *Street Dance* ou somente “Hip Hop”. Minha jornada com essa dança teve início quando tinha nove anos de idade. Desde então, apesar das diversas experiências em outros campos artísticos, como a música e o teatro, engajei-me principalmente nas práticas que compõem o Breaking.

Em Brasília, onde morei até o final de 2016, fiz parte da *Street Jam Cia de Dança*, pela qual pude me apresentar em inúmeros palcos do Distrito Federal e do Brasil, além de produzir e dançar em grandes espetáculos. Fui integrante do grupo *ShiiiU! Performance*, atuando nas principais festas e shows da cidade. Desde que me mudei para Curitiba no final do ano de conquistei diversos prêmios e performei em festas e eventos. No ano de 2017, desenvolvi meu próprio coletivo artístico, chamado *Projeto A.M.O*, que visa trabalhar segundo algumas perspectivas de gênero no universo da dança. Para além disso, estive envolvida na organização e promoção de eventos, buscando unir diferentes áreas de conhecimento.

A partir de algumas observações ao longo da minha experiência com o trabalho de Monografia (Carrion, 2016) pude verificar que existem diferentes formas de se perceber o espaço e o tempo por parte daqueles que outrora chamamos de interlocutores. A dança *House*, tema daquela pesquisa (Carrion, 2016), trazia consigo uma série de nuances ligadas ao que meus interlocutores chamavam de “cena da dança”, gerando uma forma própria de consumir e produzir cultura por parte de um grupo de dançarinos no perímetro urbano de Brasília e Distrito Federal. Agora, no Mestrado, considere desenvolver um olhar mais voltado para a relação da dança com a cidade em si, dessa vez pensando Curitiba, Paraná.

Inicialmente, meu projeto visava compreender a reapropriação de espaços públicos através dos conjuntos de dança que compunham o que alguns interlocutores chamavam de Danças Urbanas. Ao percorrer o campo, porém, identifiquei algumas disputas que exigiram reconfigurar o meu olhar. A partir desta percepção, se iniciaram as perguntas: Como desenvolver essa reconfiguração do projeto de pesquisa? O que são “Danças Urbanas”? O que é cidade do ponto de vista antropológico? Por que investigar este conjunto de danças e não outros? Quem são seus praticantes? Onde estão e por quê?

Assumindo a busca pelas respostas desses questionamentos como motivação da pesquisa, permiti deslumbrar-me com o campo, na tentativa de compreender suas nuances, padrões, conflitos e questões *sui generis*. Meu olhar foi, desde a graduação, tocado pela minha própria vivência dentro do universo da chamada Cultura Hip Hop e, portanto, como muitos de seus adeptos que, ora, amigos/as, ora conhecidos/as, eu também queria contribuir com a manutenção desse movimento dentro do espaço que me cabe, que é o da Antropologia.

Neste sentido, iniciei meu trabalho de campo no segundo semestre do ano de 2017, dando ênfase ao Breaking a partir do primeiro semestre do ano seguinte. Cabe salientar que adentrei este campo de pesquisa já conhecendo grande parte das categorias nativas e mesmo alguns mecanismos envolvidos na prática desta dança. Passei a frequentar eventos, encontros, treinos, e a observar com atenção as situações do dia a dia em que tive contato com os dançarinos, em especial os B. Boys. Realizei algumas entrevistas e verifiquei algumas práticas que corroboraram com o meu olhar.

Aqui cabe mencionar que uma condição particular serviu como porta de entrada para o meu acesso ao campo: meu companheiro é B. Boy, sendo B. Boy a pessoa masculina que dança Breaking e que é adepto de outras práticas da Cultura Hip Hop. Deste modo, o Breaking fez parte de muitos momentos do meu cotidiano, tornando difícil a própria lucidez da pesquisa, dos dados, de quando me colocar, quando tais acontecimentos eram dados e quando eram apenas a vida ali, acontecendo, sem que precisasse de registro etnográfico pra ser relevante. E seria, independentemente de qualquer coisa.

Ao cursar algumas disciplinas como, pude perceber questões que colaboraram para que eu pudesse definir trajetórias, explorando a descontinuidade da etnografia, suas facetas e eventuais crises com o campo, com o recorte e com a teoria. A partir do segundo semestre do ano de 2018, notei que uma das alternativas para dar conta dos imprevistos do campo seria a própria descrição, bem como manter-me aberta às possibilidades.

Neste trabalho a proposta é compreender quem constitui a cidade no mundo contemporâneo, a partir de um recorte específico e muito potente dentro das chamadas culturas urbanas hoje, que é a dança Breaking. Cabe também observar como e onde estes indivíduos praticam sua dança, vindo a contribuir para a vida na cidade da forma como nos é mais ou menos conhecida.

1.3 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

Propor uma pesquisa naquilo que se refere ao que chamo aqui de “processos de reapropriação da cidade” significa compreender de qual cidade estamos falando e estabelecer qual noção de cidade está sendo abordada a partir da literatura disponível sobre o tema.

São muitas as pesquisas realizadas no âmbito da antropologia e recortar um olhar não é uma tarefa simples. De todo modo, faço aqui um caminho guiado pelo olhar de Robert Ezra Park, a partir do dossiê de Gilberto Velho (1976 [1967]). Ao perceber meus interlocutores, percebi também algumas de suas práticas, ocasionadas não pela ação direta das cidades sobre eles, mas indo além dessa ação, adicionando a essas forças uma espécie de “contra força”, sobrepondo tradições e conhecimentos, produzindo nos espaços que circulam seus próprios significados e formas. Neste aspecto se fez necessária a compreensão das dinâmicas envolvidas nesses sistemas de significados, me levando à teoria ritual de Victor Turner (1969).

Robert Ezra Park (1979, p. 25) oferece suporte para a observação da vida urbana a partir da compreensão da organicidade cotidiana, pensando tudo que a compõe, desde as linhas de transporte público, aos prédios, rua, em que medida estas ferramentas são capazes de organizar a vida social, até a compreensão das forças que atuam através dessa organização e qual o significado dessas questões para os indivíduos, dando lugar à percepção da dimensão singular da vida urbana, ou seja, da sua organicidade, que o autor chama de “ecologia humana”.

Em Curitiba, basta uma visita ao Centro Histórico para se notar os contrastes entre os aspectos da arquitetura modernista com os prédios mais antigos. O Centro Histórico, que constitui a área comumente chamada de “centro”, ilustra a mistura entre o que se edificou através de ações mais ou menos espontâneas, marcadas pelos processos históricos locais e as empreitadas arquitetônicas mais recentes – como é o caso evidente das chamadas “canaletas” que foram planejadas para o trânsito das linhas de transporte público, mas por onde acabam transitando pessoas e bicicletas rotineiramente. Em meio à paisagem diversa, colorida e cinza, o Centro Histórico, por sua vez, faz notar a presença da arte: nas paredes, nos sinais, nos bares, nas lojas e, muitas vezes nas próprias pessoas.

O estudo previamente realizado na cidade de Brasília (Carrion, 2016) aguçou minha percepção acerca da prática das danças urbanas em locais públicos: notei que esta questão tinha relevância, apesar de não ser, à época, meu foco. Outro fator importante neste sentido foi uma viagem a lazer feita à Curitiba em meados do ano de 2016, quando tive a oportunidade de observar que as pessoas encontravam-se nas ruas do Centro Histórico da cidade. Aqui, rua tinha seu sentido simbólico, mas também seu sentido prático: rua no sentido literal – e aí sou obrigada a dizer *rua mesmo* –, onde passam os carros.

Os encontros de diferentes grupos ocorrem nesta, mas também nas calçadas, bares, escadarias, portas de prédios, igrejas e lojas, constituindo a noção simbólica de rua. O encontro de diferentes grupos de pessoas “no Centro Histórico” e em alguns bairros ao redor do Centro, faz desta uma região interessante para a realização de eventos ligados às chamadas “danças urbanas”, por sua característica de ponto de convergência de pessoas vindas de diferentes bairros da cidade e/ou da periferia. Essa região da cidade, definida como “centro”, inclui algumas áreas próximas, descritas genericamente pelos atores sociais como sendo “centro também”. Como ponto de convergência, essa região se apresenta como capaz de articular redes e circuitos diversos de pessoas que transitam entre o que chamei de “polos de encontro”.

Curitiba me pareceu mais intensa no que tange às relações cotidianas dos atores sociais do que Brasília. Com isso não quero dizer que nesta última os indivíduos não se encontrem nas ruas para fazer seus “rolês”, mas naquele contexto os diferentes grupos ou agrupamentos não costumam se cruzar da mesma forma, pois seus encontros eram menos diversos do ponto de vista sociológico do que eu observo em Curitiba.

Ao observar a prática da Dança House em Brasília (Carrion, 2016) foi possível demonstrar que determinadas relações convergem pela diferença e criam uma unidade que é diversa entre si. Tanto os dançarinos de House, quanto os de Breaking, ainda que sejam práticas que produzem categorias e sistemas simbólicos distintos, remetem a esse discurso que reitera uma noção particular de liberdade e, concomitantemente, os movimentos de ambas as danças fazem traduzir corporalmente essa demanda.

Nesta pesquisa procurei identificar qualidades que distinguem meus interlocutores entre si em alguns aspectos e os aproximam em outros. Os

argumentos que acompanham os relatos dos meus interlocutores dizem respeito às suas trajetórias, à história do Breaking no mundo e em Curitiba. Utilizar-me de termos que aparecem em seus discursos é uma estratégia metodológica que, acredito, seja capaz de demonstrar com mais fidelidade os mecanismos de criação das categorias norteadoras de suas práticas.

Pensar os processos que configuram a reapropriação da cidade requer pensar o método etnográfico e a como percebemos os aspectos que estão ligados à noção de “lugar”, sobretudo por parte daqueles que consideramos se reapropriar de um lugar. Neste sentido, se faz importante situar as categorias que concernem à relação entre o método etnográfico e o lugar de pesquisa – o campo. Cabe reiterar que se trata de um recorte. Meu olhar não pode e não deve limitar a noção do leitor a respeito do universo que corrobora esta pesquisa, mas sim, intrigá-lo a conhecer ainda mais. Como reitera o antropólogo francês Michel Agier (2011), a cidade não pode ser percebida em sua totalidade pelo pesquisador, absorvendo dos atores sociais as formas como dão significado a essas relações.

Para Agier (2011) a noção de “região” pode promover relativo avanço no que se refere às noções individualistas que foram observadas pelos precursores no estudo das sociedades ditas complexas, isso porque assim evitamos uma idealização da vida no campo ou uma homogeneização da vida urbana. Compreender que o espaço urbano se constitui a partir da atribuição de codificações morais nos permite considerar que, em dado momento, determinados lugares ganham significados. Há uma relação de espaço-tempo que funciona como termômetro do processo que apresenta e que nas condições exatas é a fórmula para produzir modos de vida novos em um contexto conhecido.

A cidade na pesquisa aqui proposta, assim como defendeu o clássico Simmel (2005), demonstra que há diferenças na forma como a vida se desenvolve na metrópole, em relação aos modos de vida nos antigos vilarejos e cidades rurais. De acordo com Simmel (1905), pautando-se em uma Berlim de 1905, o caos urbano pode causar um afastamento entre as pessoas. Existem, entretanto, releituras possíveis e alguns antropólogos transcendem esta noção, não se desfazendo dela, mas pensando que a partir dela podemos ir adiante.

Análises como a de José Magnani (2002), que pensa a cidade como um espaço de trocas, compreendem que a etnografia é uma ferramenta que nos ajuda a desvendar aspectos mais particulares, o “micro” das formas de vida urbanas. Nessa

perspectiva é importante salientar que a antropologia urbana, no que se refere à utilização do método etnográfico para observar as grandes metrópoles, deve partir de algumas estratégias por ele apontadas:

[...] Inicialmente agrupei tais abordagens, conforme propus em outro texto (Magnani, 1998), em dois blocos: o primeiro deles reúne aquelas análises e respectivos diagnósticos que enfatizam os aspectos desagregadores do processo tais como o colapso do sistema de transporte, as deficiências do saneamento básico, a falta de moradia, a concentração e desigual distribuição dos equipamentos, o aumento dos índices de poluição, da violência. Com base em variáveis e indicadores sociais, econômicos e demográficos, este é o quadro geralmente aplicado às grandes cidades do mundo subdesenvolvido ou, de acordo com o atual eufemismo, dos países emergentes. Uma outra visão, geralmente referida a metrópoles do primeiro mundo, projeta cenários marcados por uma feérica sucessão de imagens, resultado da superposição e conflitos de signos, simulacros, não-lugares, redes e pontos de encontro virtuais (Magnani, 2002, p. 2).

Pra isso, Magnani desenvolve uma metáfora capaz de melhor interpretar estas visões, sendo aquela que se debruça sobre o macro, processos econômicos e institucionais, tidos como “de longe e de fora”, e para contrapor essa visão, a fim de melhor valorizar o método antropológico, do micro, das escolhas cotidianas, das tradições locais, se tem a ordem “de perto e de dentro” (Magnani, 2002, p. 5). Ainda segundo Magnani, é preciso contemplar o processo e a forma como o campo se mostra e, sobretudo, como o objeto de pesquisa foi sendo apresentado. Na presente pesquisa ficou nítido o quanto a “unidade de análise” (Magnani, 2002, p. 14), se delongou para ser definida na minha pesquisa.

Criar este objeto exigiu uma série de rupturas, sobretudo aquela que me permitia aprender a somar (sem confundir) meu olhar como dançarina ao olhar como antropóloga, além de considerar de forma estratégica a minha posição como mulher no interior de um universo masculino. Para que pudesse trazer à tona os pontos relevantes para análise foi preciso afastar-me um pouco das minhas próprias convenções, o que é comum quando em relação à própria antropologia urbana.

Entretanto, aqui havia uma dupla inserção: minha relação próxima com alguns B. Boys e B. Girls facilitada pela minha própria condição de dançarina. Tornar o objeto passível de uma observação próxima e interior, na linha do que sugere Magnani, exigiu trazer para a pesquisa o exercício de um olhar “de dentro”, mas nem tão de perto. Essa relação me permitiu verificar importantes categorias, entre elas a importância da Cypher e da rua.

Os trabalhos da britânica Marilyn Strathern abordaram as nuances do trabalho de campo que serviram de apoio para a concepção deste texto. Strathern (2014) demonstra que a pesquisa etnográfica não é linear e que articular as ideias ao longo do exercício de escrita faz parte dos efeitos desse caminho. Dessa forma, Strathern nos leva a questionar as relações constituídas ao longo da pesquisa. Na perspectiva da autora, nem nós, nativos da antropologia e nem os nativos do campo são nativos em tempo integral. Existem outras relações fora do ponto de vista da pesquisa ou de um observador. Isso demonstra onde a escrita é cega e revela dinâmicas de relações de poder. Deste modo, importa compreender que a produção de conhecimento advinda de todo este processo de pesquisa é muito mais particular do que exterior e reconhecer esta problemática requer rever as ferramentas disponíveis (Strathern, 2014).

Strathern (2014, p. 133-158) traz à tona o questionamento sobre o que entendemos por “estar em casa”, ressaltando que ao adentrarmos as nuances dessa dimensão, corremos diversos riscos, entre eles a possibilidade de perder o sentido do projeto de pesquisa. É por esta razão, que a pesquisadora sugere que observemos as relações que se dão “no” e “com” o campo, reiterando a importância de habitarmos dois campos: o teórico e o ontológico.

Considerando o que se apresentou em meu campo durante o segundo semestre do ano de 2017, o que mais se evidenciou foram as ramificações entre “o que as pessoas dizem” e o que “foi dito” em campo. Ir a campo não é somente uma coleta de dados, mas um exercício de contextualização. A inserção no campo não é somente científica, mas particular, o quer dizer que é fundamental a atenção aos percalços das relações “intraetnográficas”, que nem sempre serão desenvolvidas textualmente. Eu acreditava estar em casa, mas como toda mudança, ainda que seja minha casa, eu não conhecia tão bem os cômodos, a vizinhança e as pessoas. Como defende Strathern (2014, p. 154), é “importante saber onde a ‘casa’ fica”, pois somos responsáveis pela organização textual do que é observado em campo.

Reiteradas vezes acabamos por levar algumas premissas postuladas pela antropologia, entre elas a de que toda sociedade tem cultura, exacerbando categorias e deixando de constatar as noções nativas em si mesmas. Neste sentido, mais especificamente, pude verificar que, diante do meu campo, é curioso notar que “cultura” é uma categoria nativa que, ora é compartilhada entre os seus adeptos, ora

não. Ou seja, como pesquisadora e nativa do meu campo, vejo que as regras do jogo se estabelecem conforme as relações acionadas.

Strathern (2014, p. 159-210) debate a distância entre diferentes tipos de metodologias elucidando uma nova discussão para a antropologia, a respeito dos efeitos da pós-modernidade. Esta discussão veio a ser nomeada como “reflexividade antropológica” e, como característica deste conceito se identificou o fato de que, muitas vezes diferentes tipos de produção literária produzem diferentes histórias que, por sua vez, requerem suas próprias metodologias e conjecturas de verificação. Isso me fez considerar o caráter fictício do texto etnográfico - não porque seja uma “mentira” ou uma “invenção”, no sentido enganoso, mas fictício porque cria uma outra realidade a partir da primeira. Isso não quer dizer que não seja fundamental termos um horizonte analítico que seja totalizante, pois somente isso pode auxiliar a organizar o texto.

Assim compreendi que o próprio texto apresenta ambiguidades que reverberam tanto para a literatura pós-moderna quanto para os clássicos e o que isso ensina, a partir da Strathern (2014) é que, qualquer que seja o empreendimento para compreensão de um autor, trará seus estigmas, reificações e etnocentrismos e, por isso, se faz importante criarmos e assumirmos um modelo sobre o que foi estudado em campo.

Meus interlocutores são alguns B. Boys da cena Breaking de Curitiba, que ocupam alguns espaços públicos em diferentes circunstâncias/contextos. Estes indivíduos são dançarinos, não só isso, mas definem-se mais evidentemente a partir disso. São primeiramente B. Boys, e em um segundo momento outras coisas. Neste processo, observo que se colocam em oposição ao que compreendem, em termos gerais, como sociedade. O que pude notar, é que a de sociedade opera de forma direta em suas trajetórias e, para muitos deles, isso é o que causa diversas disputas e conflitos, seja na manutenção da dança Breaking, seja na reafirmação de suas identidades como B. Boys. O termo “sociedade” não é ativado constantemente, mas está presente em muitos dos seus discursos quando falam sobre a cena Breaking ou sobre a cena Hip Hop.

Se, enquanto pesquisadora, observo que a categoria “sociedade” é utilizada de forma concreta, evidenciando muito fortemente em que termos meus interlocutores vão se relacionar uns com os outros, não posso deixar de trazer a importância desse termo para a análise e, justamente, como os atores em questão o

simbolizam. Pensando que o termo, não dá conta de “explicar” as partes, mas que as partes o utilizam para explicarem a si mesmas em diversos momentos, fica evidente que esta regra ainda é válida no jogo que observo. Se, por um lado, o pós-modernismo, por exemplo, parece uma nuvem esparsa que fica ao final de uma tempestade, por outro lado ele permite observar melhor o céu. E aqui o problema me parece mais simples. Sabemos que “céu” não existe e que isso é simplesmente um nome dado a uma ilusão de ótica. Isso não significa que não esteja “verdadeiramente” lá, mas que mais do que tentar verificar se é verdadeiro ou não, nos cabe compreender as efetivas relações constituídas a partir do seu significado no mundo.

Marilyn Strathern (2014, p. 242) defende que “o que obscurece a empreitada holística dos antropólogos no final do século XX é a desagregação ocidental da própria categoria que transmitia o conceito de uma entidade holística, ou seja, a ‘sociedade’”. A pós-modernidade traz à tona os problemas particulares da antropologia, mas isso revela nada mais que uma demanda de posicionamento e articulação de políticas intelectuais. Estou em um campo que não reverbera tantas denúncias intelectuais assim e, tampouco é assim tão “outro”. Meu campo é ocidental, globalizado e digitalizado, que critica, pensa, refuta, cria e recria suas próprias categorias, fronteiras, verdades e mentiras de forma bastante lúcida. Ou seja, sabem que existem tais categorias, e jogam com elas. Me resta, somente, descrevê-las a fim de um exercício que é, pois, meu.

1.4 METODOLOGIA

Ao perceber as dificuldades que possivelmente eu encontraria no trabalho de campo, comecei a pensar sob o ponto de vista teórico e metodológico uma estratégia de organização desse caminho. Isto, é: quais questões eu buscava responder ao observar a dança como uma ferramenta de reapropriação da rua? Para compreender esta primeira questão recorri à diversas bibliografias e, vale ressaltar que são muitas as contribuições teóricas e etnográficas a respeito dos temas pertinentes à esta pesquisa, entre eles a antropologia da dança, a antropologia urbana e a antropologia da performance.

A *priori*, a maior referência em termos da produção de literatura na antropologia da dança no Brasil hoje são as pesquisadoras Renata de Sá Gonçalves

e Patrícia Osório, que já atuaram, por exemplo, como coordenadoras dos grupos de trabalho dos congressos da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Partindo de algumas perspectivas trazidas pela tese de Doutorado de Renata de Sá Gonçalves (2008) nos deparamos com alguns levantamentos importantes acerca da observação das práticas relativas à dança do casal formado pela porta-bandeiras e o mestre-sala em uma escola de samba do Rio de Janeiro. Algumas dessas questões se fazem pertinentes também na presente pesquisa. Buscando um fio condutor para pensar dança, temos:

Como se dá a transmissão do conhecimento dessa prática? O objetivo final seria alcançar – como parecia ser o caso – redes de relações mais amplas e, por meio delas, perceber o seu funcionamento e as diversas formas de ingresso e de recrutamento de mestres-salas e de porta-bandeiras. Ao definir essas redes, seus procedimentos e interações, eu buscava compreender as significações construídas sobre os casais, indagando a respeito da configuração da dança do mestre-sala e da porta-bandeira, descrita por eles próprios como uma “dança tradicional”, “nobre” e “popular”. Tratar da transmissão do conhecimento desse tipo de “dança tradicional” me permitiria identificar a execução de determinadas técnicas corporais e compreender como o seu aprendizado está vinculado ao mundo relacional das escolas (Gonçalves, 2008, p. 21).

Como demonstra Gonçalves (2008), o contexto carnavalesco, apesar de estar em constante mudança, tem suas tradições corporificadas nas escolas de samba. Assim, a autora (2008) nos mostra que para se aprender a dançar, tanto a porta-bandeira quanto o mestre-sala passam por diversas experiências de iniciação entre outros dançarinos mais antigos e de outras alas dentro dessas escolas. Como é sabido, o Carnaval é um acontecimento anual que se materializa nos grandes e pomposos desfiles no sambódromo e muito existe por trás desta prática.

Observar a dança do casal como um ritual nos dá condições de compreender como se renovam as tradições. Além disso, o trabalho de Gonçalves também nos diz muito sobre a produção de memórias ligadas à lugares – ou da construção de uma noção de lugar através da relação entre as pessoas, motivadas pelo acontecimento anual que é o desfile da sua escola. É onde a polifonia ganha voz, no sentido que une centro e periferia num movimento de “retração e expansão” (Gonçalves, 2008, p. 79).

Pensar sobre a forma de transmissão dos conhecimentos entre os adeptos da dança Breaking no meu caso também é de fundamental importância, porque se trata de uma dança ligada a um contexto de tradições, tal qual a dança do casal nas

escolas de samba. Quais são, portanto, essas tradições? Onde e em quais situações são transmitidas?

Até que pudesse ser feito um recorte para a produção deste trabalho, observei alguns desses diferentes agrupamentos e, assim, a pesquisa se deu em algumas diferentes etapas. A primeira está ligada à construção de um projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná. A segunda etapa teve início quando, retomando a pesquisa de campo, fui surpreendida pelo fato de que, naquele momento, em Curitiba, a prática corporal mais presente nas ruas e espaços públicos não era o conjunto das Danças Urbanas, mas, quase exclusivamente o Breaking. Na tentativa de ampliar o leque de minhas observações me propus a observar outras práticas e espaços. Este fato culminou em outra etapa de investigação, que me rendeu a produção de outros trabalhos importantes nesse caminho, um deles foi realizado na Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento, órgão da Fundação Cultural de Curitiba, localizada no Centro Histórico da cidade, no Largo da Ordem, onde existem outros espaços culturais e prédios tombados.

Lá foi possível observar diversas atividades ligadas ao teatro, à música e, principalmente, à dança. Entretanto, nem sempre foi assim. Segundo contam alguns artistas que participam dessas atividades, a história da Casa Hoffman é marcada por processos que priorizavam a presença de praticantes de expressões de arte clássica. Assim é possível notar que o espaço público se reconstitui abrigando hoje iniciativas como o projeto “Pontes Móveis: Em travessias Afro Contemporâneas”, o qual pretende recuperar uma memória negligenciada historicamente, contribuindo para o reconhecimento de determinadas manifestações e demandas socioculturais.

De forma adjacente, essas questões me levaram a pensar sobre a produção de memórias e lugares para além de um ambiente fechado, como por exemplo, a rua, meu campo de interesse inicial, principalmente levando em conta que a diferença maior está no fato de que esse projeto da Casa Hoffman se tornou institucional, ao passo que o Breaking, praticado na rua, é uma iniciativa não institucional, ou seja, tem outro modelo de organização e de difusão, processo que me é mais interessante compreender.

Assim, portanto, segui à procura de grupos atuantes na cidade, especialmente em espaços que estivessem mais no contexto da rua, propriamente dita, me aproximando cada vez mais do universo do Breaking, cujas portas já me

havia sido abertas em diversos momentos em função não só da minha própria trajetória como artista, dançarina, mas também pela minha relação na vida particular com um B.Boy. Não demorou muito para que eu começasse a me deparar com conflitos muito específicos da cena Breaking.

Muitas foram as questões e a curiosidade em entender o dia-a-dia dos B.Boys e B.Girls e como se dava a reapropriação dos espaços onde se encontravam foi tomando lugar nessa caminhada, resultando nesta última etapa de pesquisa que, finalmente, corrobora em parte fundamental na minha trajetória como mestranda. Me ocorreu, além disso, o desafio de entender quem são meus interlocutores, como se tornam os ditos B. Boys ou B. Girls no contexto do Breaking e o porquê de escolherem quase que de forma unânime os locais onde praticam sua dança em Curitiba. Neste aspecto, deparei-me também com o desafio de compreender a forte relação dos B. Boys e B. Girls com eventos realizados em outros estados. Outra questão importante que me chamou atenção foi a presença de poucas mulheres – as B. Girls – nos treinos, eventos ou encontros à lazer.

Como supracitado, diversas práticas da dança Breaking não eram assim tão desconhecidas da minha parte, mas não haviam tomado meu interesse do ponto de vista da produção acadêmica. Entre eles a diferenciação entre as Danças Urbanas e Breaking, ou mesmo a forma como arregimentam seus encontros mais frequentes, os chamados treinos e, principalmente, a Cypher, ocasião em que os dançarinos organizam-se em um círculo, dançando entre si e disputando o centro do círculo de modo espontâneo, sem combinação prévia ou coreografia.

A Cypher é capaz de revelar muito sobre toda uma gama de sistemas simbólicos que operam durante os encontros entre meus interlocutores. As relações são ali temporariamente suspensas, tornando este momento uma situação limite, um entrelugar, naquilo que se refere à noção desenvolvida por Victor Turner (1969).

Turner sugere a noção de ritual como uma estrutura que dá sentido à todas as ações dos indivíduos, conceito que chamou de “estrutura cultural do ritual Ndembu” (Turner, 1996, p. 303). Deste modo, sabemos que o ritual tem o poder de trazer à tona o sentido das situações vividas, dando lugar às ambiguidades, às contradições, pois

símbolos individuais, em seus campos semânticos e destino processual [...] se movimentam através do cenário de uma performance ritual específica e reaparecem em outros tipos de ritual, ou mesmo se transferem de um gênero para o outro, por exemplo, do ritual para um ciclo mítico, para um épico, para um conto [...] (Turner, 1982, p. 22).

Deste modo, perpassando a teoria de Turner sobre os rituais para a observação dos processos envolvidos na prática do Breaking nas ruas de Curitiba, damos lugar à compreensão da capacidade criativa das representações coletivas ou, nas palavras de Turner (1996, p. 94) do “drama social” que insere o conflito, por sua vez, como constituinte da vida social através da noção de *communitas*.

1.5 ORGANIZAÇÃO DO DOCUMENTO

No Capítulo 2 apresento a minha aproximação com o Breaking em paralelo à história do movimento. Em seguida, apresento as Lideranças que compõem a cena curitibana e algumas de suas narrativas. No Capítulo 3 apresento os espaços ocupados pelos praticantes do Breaking em Curitiba, assim como as noções de *Treino* e *Cypher*. No Capítulo 4 exploro questões que são centrais para o Breaking, mas não dizem respeito necessariamente à dança, como a produção de eventos, relação com o mercado de trabalho, questões relacionadas à presença de mulheres e diversidade sexual na dança. Finalizo com uma reflexão sobre a produção identitária e construção de memórias realizada pelos dançarinos de Breaking e concluo retomando os principais pontos apresentados no decorrer do texto.

2 HISTÓRIAS, LIDERANÇAS E NARRATIVAS

Neste Capítulo abordo a minha aproximação com o Breaking, em paralelo com a história do movimento. Em seguida, apresento as Lideranças que compõem a cena curitibana e algumas de suas narrativas.

2.1 HISTÓRIA: CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Eu tinha cerca de 14 anos de idade e morava em Brasília com minha mãe. Dançava numa Cia de Dança de Rua, de nome *Street Jam*. O coreógrafo tinha o costume de nos levar para o *Conic*, um prédio comercial que possuía uma grande área aberta em seu interior e, numa parte específica, um chão liso. Lá ocorria, uma vez por mês, o evento “Movimento de B. Boys”, para o qual íamos em grupo algumas vezes. Nossa dança era diferente, mas os integrantes mais antigos da Cia diziam que deveríamos estar lá, inclusive o coreógrafo, que sempre nos contava muitas histórias sobre o Breaking, o Grafitti e os DJs que teriam iniciado isso tudo. Eles diziam que isso significava “ser Hip Hop”.

Eu já tinha uma noção do que seria essa dança em função de algumas experiências, mas fui compreender um pouco mais do que se tratava, de sua história, a partir dali. Quando estávamos lá, ficávamos observando as rodas (cyphers) e os “rachas” (batalhas), buscando entender e prestigiar. Raramente alguém do nosso grupo dançava naquelas rodas e, quando ocorria, seria em regra algum dos integrantes mais antigos.

A B. Girl Fer, por exemplo, em entrevista realizada em janeiro de 2019, relatou que começou a dançar no bairro Caiuá aos 12 anos de idade. Na época ela fazia parte de um projeto social chamado “Arte da Paz” em uma escola, o qual oferecia oficinas de Mxing e Djing e que, para poder finalizar as aulas o/a aluno/a deveria comparecer às aulas de cidadania. Fer contou que na época cantava e, como o projeto previa apresentações em escolas de outros bairros, em uma dessas escolas teria avistado os B. Boys da Crew *Flying Boys*. Fer conta que teve receio de se matricular no curso em outro bairro, Itatiaia, porque havia uma rixa entre os bairros, divididos pela BR, na região da Cidade Industrial de Curitiba. Mesmo assim ela se matriculou para fazer as oficinas de Breaking. Nesse curso, as aulas de

Breaking também contavam com aulas complementares de cidadania. O professor nessas outras escolas era um B. Boy, de nome Má, e Fer conta que:

[...] O Má, meu professor, sempre trabalhou muito isso, e tal, tanto que uma coisa que ele sempre trabalhou muito com a gente nas aulas era a comunicação não-violenta, porque o Breaking é uma coisa muito psicológica e se você cair nisso, você vai acabar fazendo uma agressão física, e isso não é o certo do Breaking! [...] Como a gente tinha no projeto as aulas de cidadania, né, eles passavam conteúdo de trânsito etc., o Má também sempre trazia como era a história do Locking, do Popping, do Breaking [...]. Se alguém perguntar 'como surgiu Breaking? Esse passo aí que você tá fazendo, quem inventou? Como que vocês vão saber?', então [a gente ia] estudar! (B. Girl Fer, em entrevista, janeiro de 2019).

Segundo a cartilha “Old School Dances – A História das Danças do Hip Hop” (sem ano), desenvolvida pelo B. Boy Fuzzy Boy da Crew DF Zulu Breakers, de Brasília-DF, com apoio da iniciativa social “Jovem de Expressão”, o Breaking teria surgido

[...] a partir de um estilo de música criado por um DJ da época, (Kool Herc). Break é parte mais quente da música, de tempo curto, podendo ser um refrão ou parte desta música. O DJ teve a ideia de juntar dois discos com o mesmo trecho de uma música e mixar estes “breaks” tornando-as músicas maiores e chamando-as de “Break Beat”, e era esta parte das músicas em que os dançarinos desenvolviam suas performances, daí o nome Break-boy, ou B.Boy, que significa ‘o garoto que dança no break da música’ (Fuzzy Boy, sem ano: 10).

O Trecho acima nos mostra a íntima relação da dança com a música e o quanto determinadas técnicas fizeram possível a criação de movimentos específicos.

Outro local de Brasília em que às vezes íamos para vivenciar um pouco dessa outra dança, era a Praça do Cidadão em Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal e, pelo que muito já pude ouvir ao longo da minha trajetória, é considerada pelos praticantes de Breaking uma das maiores periferias do Brasil e um dos berços da Cultura Hip Hop no país. Segundo a cartilha supracitada,

Em Brasília as coisas melhoraram depois que dançarinos como Mr. Fê, Bispo, Frank Ejara [...] trouxeram informações sobre fundamentos das danças e quando nós, de Brasília começamos a participar de competições em São Paulo [...]. Por falar em Brasília, é bom lembrarmos que começaram o Breaking por aqui [...] (com) grupo DF Zulu Breakers, um dos maiores grupos de Breaking do Brasil, criada em 1989 na cidade satélite de Ceilândia, pioneiros da Dança no DF. (Fuzzy Boy, sem ano: 14).

Não é possível dizer, a partir da cartilha, como exatamente o Breaking teria chegado à Brasília, ao Distrito Federal e à Ceilândia, mas cabe observar a forma como são legitimadas essas histórias. Por vezes no texto surgem trechos como “quem é que não se lembra” – e conta-se o evento em questão. São citados nomes, pessoas, datas, que embasam os trechos da cartilha, que é bastante detalhada.

Pois bem, indo em busca de compreender como o Breaking teria chegado à Curitiba, comecei utilizando o mesmo mecanismo anterior, fazendo uma breve pesquisa na ferramenta de pesquisa virtual *Google*, através da seguinte chave: “Breaking Curitiba”. Ao fazê-lo, nos deparamos com uma série de links que levam a matérias de eventos, encontros etc. Entre essas referências, surgiu um documentário que trata da história da dança Breaking na cidade de Curitiba, produzido pelo B. Boy João, integrante da Crew *UniBreakers* e idealizador da produtora local chamada *Street Monkeys*.

Intitulado “CwBreaking: O Breaking de Curitiba registrado por quem o vive” o documentário data de 2017. Em suas imagens, diversos B. Boys de diferentes Crew prestam depoimentos. Este material foi de grande aproveitamento para esta pesquisa, porque nem sempre foi possível, ao longo da convivência com os B. Boys, registrar determinadas informações, as quais eram obtidas diretamente de conversas em momentos de lazer ou de treino entre eles.

FIGURA 1 - Imagem capturada da página de pesquisa virtual Google Search


Google breaking curitiba

Todas Imagens Notícias Maps Shopping Mais Configurações

Aproximadamente 910.000 resultados (0,31 segundos)


'CWBreking': O breaking de Curitiba registrado por quem o vive
www.aescotilha.com.br > Colunas > À Margem
 Em iniciativa inédita, documentário 'CWBreking', dirigido por João Neto (Street Monkeyz), promove importante registro do breaking curitibano.

Vídeos




Evento de breaking reúne b-boys em Curitiba | Notícias em Vídeo

Gazeta do Povo - 23 de fev de 2013



CWBreking- Documentário sobre o breaking de Curitiba

João Neto
YouTube - 14 de nov de 2017



'Em cena': A banda Breaking Conspiracy transforma hit pop em heavy ...

G1 - Globo - 27 de jan de 2018

~~Breaking Bad - Darkside - Livrarias Curitiba~~
<https://www.livrariascuritiba.com.br> > Livros > Literatura > Literatura Estrangeira
 Você acha mesmo que sabe tudo sobre ~~Breaking Bad~~? Então prepare-se para ter uma aula que o seu professor de química do colégio não ousaria lhe ensinar.

~~Breaking Bad da vida real: brasileiro copia série de TV e fabrica ...~~
<https://massanews.com/.../breaking-bad-da-vida-real-brasileiro-copia-serie-de-tv-e-fab...>
 4 de mar de 2019 - Você está vendo conteúdo de Curitiba e região. Ocultar | Alterar ... (Foto: Polícia Federal/ Divulgação) - Breaking Bad da vida real: brasileiro.

Curitiba Tem Batalha Cultural De Breaking Neste Domingo (5), No ...
<https://www.brasilefato.com.br/.../curitiba-tem-batalha-cultural-de-breaking-neste-do...>

FONTE: a autora, 2018.

Assistindo ao documentário, percebemos que já nos primeiros minutos o B. Boy DVS conta que

Curitiba tem uma identidade muito forte de Cypher, até tinha eventos, mas o que era forte mesmo eram as cyphers! [...] A gente passava ali pela praça Santos Andrade, e já via o Itália cheio, de lá dava pra ver o Itália cheio! Então a gente treinava a semana inteira na quebrada, chegava 'sabadão' tu colocava teu melhor 'moleta', o que tinha, pelo menos, e vinha pra cá dançar! Era o dia de tu mostrar a tua parada, de mostrar o seu Breaking [...]. Era a oportunidade que eu tinha de sair de lá do Guarituba e vir pro centro de Curitiba, então eu passava de bonde do lado do Itália, de dentro do bonde já dava pra ver o Itália cheio, então de dentro do bonde tu já ficava doido (B.Boy DVS, CwBreaking, 2016).

Em seguida o B. Boy Alexandre, do grupo "Footwork Crew" conta que, há "30 e poucos anos", em 1983 quando começou, residia na cidade de Chicago, nos Estados Unidos. Segundo ele, foi nessa época que o "Breaking sai dos Estados Unidos e se espalha para o mundo inteiro, chega ao Brasil, vai pra Europa e então tem essa primeira geração de B. Boys que começa em 83, 84".

De sua fala, podemos perceber que, ele estaria inserido no que chama-se de "primeira geração" de B.Boys, cuja prática envolve, além da dança, também a disseminação inicial de uma cultura através da história por meio de ferramentas de mídia, como videoclipes e rádio, que se constituiu de meados de 1970 a meados de 1980. A maneira de narrar o tempo e classificar estas diferentes gerações pode mudar, a depender das informações obtidas por cada B. Boy ou B. Girl ao longo de suas trajetórias. Esta é uma característica de muitas culturas periféricas, pois sabe-se que carecem de registros oficiais e os registros que chegam a ser produzidos, nem sempre atingem seus interlocutores.

Segundo o site de um dos percussores da História da Cultura Hip Hop, o dançarino de Popping Mr. Wiggles, o primeiro grupo de Breaking teria sido a "Rock steady Crew", datada de 1971. Voltando à Cartilha "História das Danças do hip Hop" do B.Boy Fuzzy Boy, o Breaking seria o estilo mais conhecido da Cultura Hip Hop e, segundo ele, Breakdance, que mais tarde viraria somente Break, seria o termo utilizado por recursos de mídia e acabava englobando danças como o Popping, Locking, UP-Rocking e o Breaking, mas esclarece que, na verdade:

[...] São danças com características próprias, fundadores e locais de criações diferentes, que teve seus auge nos anos 80/90. No final do ano de 1960 e início dos anos 70 surgiu então a primeira geração de dançarinos, antecessores dos B. Boys. Uma vez que os movimentos começaram a se desenvolver, surge então um novo estilo de dança, o Breaking (Fuzzy Boy, sem ano: 11).

O B.Boy e sociólogo Maurício Priess, em seu trabalho sobre a corporalidade do Hip Hop (2011), cita uma integrante de um dos primeiros grupos de Breaking e, segundo ela, o primeiro grupo, ou a primeira Crew que foi efetivamente organizada para o propósito da prática de Breaking no Brasil foi a “Street Breakers”, de São Paulo. Pesquisando pela Crew encontrei seu perfil na plataforma virtual *Facebook*.

Na seção “sobre” consta a informação de que a Crew nasceu em 1989. Ou seja, pela data, a Crew DF Zulu Breakers teria surgido na mesma época. O que significa dizer que a primeira geração de B. Boys no Brasil é a segunda em relação aos Estados Unidos. Compreendendo esta lógica, temos que a “segunda geração” de B. Boys estaria localizada entre final de 1980 e o final de 1990 e, que, imediatamente, a partir dos anos 2000, compreende-se que seja a “terceira geração”. A partir de 2010 teríamos a quarta geração que, até o momento, não relatei qualquer menção direta. A maneira de se referir a esta geração entre os B. Boys de gerações anteriores é “a última” ou “de quem tá chegando agora” ou simplesmente como “nova geração”.

Nesse meio, quando você acaba indo muito tempo nos mesmos lugares, você já sabe as pessoas que tão ali, que fazem parte do Movimento, que fazem a sua militância, na sua cidade de origem, né, então... Você já sabe quem trabalha com tudo. Eu, no caso, sempre respeitei a nova geração, porque, tipo, assim como eu um dia fui jovem num lugar, eu queria ter o respeito da mesma forma como tava respeitando quem veio antes de mim, eu também queria ser respeitada! (B. Girl Fer, em entrevista, janeiro de 2019).

A B. Girl Fer relatou ter começado a praticar o Breaking em 2002 e não acredita que haja uma relação de superioridade quanto às diferentes gerações, mas sim de respeito, independentemente de quando tenham começado. Os B. Boys/Girls que iniciaram sua prática entre a primeira e a segunda geração são considerados como pertencentes à velha escola, do inglês “Old School”, e os B. Boys que tenham iniciado depois da segunda geração são considerados da nova escola, do inglês “New School”. Essas categorias são flutuantes pelo fato de que, ao ser disseminada pela mídia, a dança Breaking chegou em diferentes momentos em diferentes locais.

Os participantes do documentário *CwBreaking* relatam que este gênero de dança teria chegado à Curitiba no mesmo período, meados de 1980 e que desde lá, sua prática se deu na calçada do Shopping Itália “O Itália aqui era como a São Bento em São Paulo!”.

No livro “Dança de Rua” (2011, p. 27) dos educadores físicos Ana Cristina Ribeiro e Ricardo Cardoso, é mencionado que o Uprocking, em meados 1960 seria a dança que inspirou o Breaking anos mais tarde. Este outro gênero, também conhecido como Rocking, Brooklyn Rock ou Rock Dance, teria surgido entre 1967 e 1969 no Brooklyn, bairro nova-iorquino que foi cenário de grandes conflitos sociopolíticos de caráter racial, emergindo nesse período várias gangues e muita violência. Os autores descrevem que na época as gangues locais se aliavam a praticantes do Rocking nas festas, surgindo as crews que promoviam e ocupavam festas ao redor do bairro para “demarcar seu território” (Ribeiro e Cardoso, 2011, p. 28).

Nessas ocasiões os membros das gangues (ou crews) enfrentavam membros de gangues/crews oponentes de forma simbólica, atacando-os com movimentos que imitassem lutas e confrontos simulando golpes, socos, tiros, facadas. Isso não significa que não ocorressem atos de violência de fato, mas os B. Boys e B. Girls costumam contar que “tinha muita violência naquela época, então a dança foi uma forma de salvar a galera desse meio” (B. Boy DVS, em trecho de conversa, 2018). Este estilo foi sendo disseminado e passou a ser uma dança, cujo objetivo era atacar potenciais inimigos, adversários, sempre no ritmo da música – fator decisivo para as “lutas”. Estas músicas eram, por sua vez, versões discotecadas pelos DJs nas festas, geralmente ao som de Jazz, Funk ou Reggae com o BPM acelerado, tornando-as mais rápidas.

Responsável pela disseminação das festas ao ar livre, as Block Parties, em Nova Iorque, em 1969, e considerado o primeiro DJ a misturar rap e reggae, o DJ Kool Herc, que saiu do seu país, Jamaica, devido à forte crise econômica de 1967, com seu potente equipamento de som (o Sound System Herculoids) [...]. Além de animar festas com ritmos latinos, funk, soul, reggae, jazz, foi responsável por criar a tradição dos Toaster da Jamaica, autênticos MCs (mestres de cerimônia) que rimavam sobre as batidas da música (Cardoso e Ribeiro, 2011, p. 16).

A disposição mais conhecida da prática do Rocking é aquela em que os integrantes das gangues ou grupos ficam em linha, uns em frente aos outros, e

iniciam um confronto coletivo, chamado de “Apache Line”. Esta prática começou a ser disseminada não somente por membros das gangues, mas também pelos frequentadores que não participavam de gangues.

Assim notamos que existem diversas formas de contar a mesma história e que a hibridez presente na ordem dos fatos depende de quem e como se conta a história. Os materiais desenvolvidos pelos próprios dançarinos mostram uma tendência mais legitimadora, já os autores do livro “Dança de Rua” mostram uma linha mais panorâmica, com um tom mais demonstrativo. Não cabe aqui afirmar se existe ou não uma forma correta de se contar como o Breaking começa, mas observar essas diferentes abordagens. Significa que é preciso compreender o contexto de cada referência, para que seja produzido um sentido a partir das narrativas. Além disso, cabe observar em que essas narrativas se encontram.

Até aqui foi possível notar que a diferença entre as danças da cultura Hip Hop são fundamentais para a compreensão dos indivíduos que as praticam e, tão logo, fundamentais para a compreensão das especificidades da dança Breaking.

O B. Boy Maquinho, de 29 anos que, além de B. Boy trabalha com fotógrafo e professor de dança, é integrante da crew *Flying Boys* e do grupo de Danças Urbanas *Street Xtreme*, vivenciando essa dupla jornada, entre Breaking e Danças Urbanas. Afirma:

Eu acho que o Breaking tá mudando, sim! Hoje a gente não vê mais a galera querendo mesmo, sabe?! Tendo sede mesmo de conquistar a parada, tá ligado?! Já chega tudo muito pronto então... Meio que o pessoal hoje quer estar dentro das academias pra ter seu vídeo, pra ter um produto! Eles não são muito chegados em descer pro chão e aprender, sujar ali a mão, se machucar... Porque é difícil, e daí ninguém mais quer. (Entrevista durante o evento HiHo, em 20 de janeiro de 2019).

Pensando esta ótica sob a perspectiva de outro B. Boy, que segue uma linha de raciocínio muito parecida, mas busca raízes ainda mais profundas para o que seria uma diminuição de dançarinos de Breaking, o B. Boy Dvs relata que:

O Breaking não é mais o mesmo porque a sociedade não é mais a mesma. A periferia, onde o Hip Hop nasceu, já não é mais a mesma. Hoje o moleque ali, adolescente, tem outros desejos. Ele quer o celular mais caro, quer o rolê mais caro... Eu acho que isso aconteceu porque rolou uma ascensão econômica mesmo, e isso muda tudo. Sobrevivência talvez não seja mais o foco e por isso o Breaking meio que não faz tanto sentido pra essa molecada. (Entrevista durante treino em casa, 12 de maio de 2018).

Diversas vezes pude ouvir relatos de B. Boys contando que a inserção em locais privados havia sido dificultada pela sua aparência ou modo de vestir: “O pessoal passa na rua olhando pra gente como se a gente fosse marginal. E a gente é marginal mesmo, tá ligado?! O Breaking é uma cultura de periferia, mas a gente trabalha, a gente também tem conta pra pagar, uns aí, tem filho... Tudo!”. Existem eventos de Breaking em locais particulares, porém, em geral, são organizados de forma independente, pelos próprios praticantes da dança. As diferentes edições destes eventos ocorrem em Ginásios de escolas públicas, na calçada do Shopping Itália ou em prédios públicos. Os exemplos dos eventos mais conhecidos, que ocorrem anualmente em Curitiba, são:

- a) Batalha do Eucaliptos – Crew UniBreakers
- b) Mahallo B. Boy Contest – Crew gana Gang
- c) Batalha de Aniversário Flying Boys – Crew Flying Boys

Os aspectos destes eventos serão detalhadamente descritos no Capítulo 4. Por ora, cabe salientar que a última edição do evento “Batalha do Eucaliptos” ocorreu na sede da União Paranaense dos Estudantes (UPE), prédio que pertence à Fundação Cultural de Curitiba e cuja articulação entre os Servidores Públicos e os representantes da Cultura Hip Hop ocorre por intermédio de representantes do Movimento Estudantil de Curitiba.

A relação dos B. Boys e B. Girls com o “Casarão”, como é conhecida a casa entre os interlocutores, ocorre de maneira singular. Contam alguns membros da União Nacional de Estudantes (UNE) que alguns grupos de jovens ocuparam o espaço porque era anteriormente uma casa abandonada, mas que detinha um grande potencial em termos de estrutura para suas questões políticas. Os relatos contam também que, após alguns meses de resistência, foi conquistada uma licitação para a reforma do espaço, que ocorreu com a condição de que fosse instaurado um anexo para tratar de editais da Fundação Cultural. Há, portanto, uma relação simbólica entre a rua e o espaço público, no sentido que a construção de um imaginário que adiciona ao Casarão a noção de que este espaço, por receber um evento de Breaking de forma gratuita, valoriza a cultura Hip Hop e, portanto, torna-se uma extensão da rua.

Para os dançarinos de Breaking, ainda que ocorram eventos em espaços públicos por meio de uma articulação política, a rua é seu espaço de identificação, constituindo um ambiente comum para as práticas dos B. Boys e B. Girls. Ou seja,

aqueles que contam “eu comecei na minha quebrada, longe do centro” detêm certa legitimidade porque automaticamente incitam que batalharam mais para se destacar, para trilhar a caminhada como dançarino. Estar e permanecer no ambiente da rua é, assumidamente, um desafio para meus interlocutores e requer insistência – o que, nos termos usados por eles, é “um ato de resistência”. Quem não abre mão deste processo de insistência de realizar seus treinos na rua, acaba por receber maior reconhecimento. Numa lógica que sugere que a rua é o ambiente da marginalidade e, do perigo, como apontou Roberto DaMatta (1985), meus interlocutores usam-se desta categoria como forma de subverter as relações pré-determinadas por essa premissa. Só foi possível perceber este processo a partir de uma observação mais atenta, pois em geral, mesmo as pessoas que se deparam com os dançarinos na rua os admirem e muitas vezes até utilizem seus aparelhos de celular para filmar e fotografar, elas não costumam se aproximar.

O fato de eu ser B. Boy torna difícil eu estar dentro da academia..., mas o que eu faço, ninguém faz. Mesmo um outro B. Boy não vai fazer, porque B. Boy é muito estilo único [...]. E na academia... Eu sempre falo isso pra galera, em todos os lugares existe duas fases do Hip Hop: a fase da rua, que é onde ‘tá os B.Boy’, a galera do Hip Hop Freestyle que treina pra batalhar [...], é a galera que treina sem regra, sem linha, tipo: foda-se limpeza! Essa é a parte da galera que eu digo ‘underground’. E existe a fase acadêmica, que é a parte que preocupa com coreografia, que não se preocupa tanto com a história da parada, tipo ‘Ah, vou passar uma coreografia de tantos oitos’, e é isso, porque é o que vende! É difícil você ver uma galera que tá na rua e que também tá na academia, porque quem tá na rua não concorda com quem tá na academia! Quem tá na rua é resistência, e quem tá na academia, tem grana (Maikinho, antes do seu ensaio com a Cia Street Xtreme, em 20 de janeiro 2019).

A partir deste trecho, pode-se compreender que a relação de um B. Boy com a rua em detrimento da sua relação com o espaço das chamadas academias de dança, é dificultada por uma condição socioeconômica e é facilitada por sua condição de B. Boy – um dançarino com habilidades diferentes daqueles praticantes da academia. Sobre a questão socioeconômica, a relação se estreita pela possibilidade de abertura ao mercado de trabalho em oposição à ausência de maiores oportunidades com o Breaking. Ainda assim, alguns B. Boys afirmam que essas dificuldades em estarem nos ambientes das academias pode ser condicionada por preconceito com, dentre outras coisas, a forma como se vestem.

O evento *Mahallo B. Boy Contest* costumava ocorrer na sede da companhia circense *TripCirco*, atualmente fechada. Neste caso não se configura uma relação

com espaço público e existem valores para a inscrição nas batalhas. Uma prática comum é o reverter o valor arrecadado em premiação para os vencedores de cada modalidade. O evento anual de aniversário do grupo *Flying Boys Crew* é realizado a cada ano em um local diferente. O modelo de cada edição depende do local onde vá ocorrer. Nos dois últimos casos, a relação dos eventos de Breaking com lugares privados parece ser aceita porque é dada por iniciativa e organização dos próprios B. Boys. De todo modo, competições de Danças Urbanas podem aparecer nestes eventos, ponto que será melhor desenvolvido mais adiante.

Para pensar um pouco esta relação de legitimidade dada aos eventos organizados em lugares que não são a rua, parto da noção defendida pelo sociólogo Howard S. Becker (1969) de que há valores socialmente construídos capazes de reforçar padrões através da negação de outra conduta social, que não seja aquela padrão, organizando diferentes grupos através de assimilação com a norma. Ou seja, criam-se normas para determinados segmentos e, assim, todos aqueles que não as seguem são considerados “desviantes”.

Para Becker (1969), não existem características físicas ou predisposição biológica que tornem as pessoas ou grupos de pessoas potenciais desviantes. Processos sócio-político-culturais que ao contribuírem diretamente para a determinação de regras, valores e certos comportamentos como sendo hegemônicos podem gerar reações diversas de rechaça ou preconceito por parte de quem os defende quando são quebrados. Daí a denominação dos que são e/ou se comportam fora da norma como *outsiders*. Trata-se, pois, de um mecanismo de discriminação.

Entende-se, assim, que a associação com quaisquer signos que fujam a determinados padrões estabelecidos pelos B. Boys e B. Girls, como é o caso, torna aquilo que não faz parte da norma algo a ser evitado. Alguns B. Boys acreditam que, mesmo resignificando sua relação com espaços privados, o estigma criado em relação a este segmento faz reificar condutas daqueles que são “de dentro”, em oposição àqueles que são “de fora”. Neste caso, a máxima do *outsider* seria o B. Boy que se insere em uma escola de dança privada, academias fitness, teatros ou escolas particulares. O dançarino Frank Ejara, por exemplo, demonstra sua constante tentativa de não relacionar as danças urbanas àquilo que poderia fazer delas motivo de geração de preconceito, como é o caso deste trecho publicado por ele em seu site:

Claro que temos a imagem dos anos 80 de garotos com Boom Box e sua pista de dança nas costas, popularizada pela mídia. Que acontecia sim nos bairros dos Estados Unidos, mas não define por esse motivo as origens das danças como sendo o ambiente RUA. Em 2005 eu tomei a decisão de banir o termo “dança de rua” do material da Cia. Discípulos do Ritmo após uma longa conversa com Storm da Alemanha, pois lá ele também não traduz literalmente pro alemão o “Street Dance”, pois soa bem ruim lá também. Ele começou a usar Urban Tanz (Dança Urbana). Storm tem até um espetáculo chamado "Art Of Urban Dance" (Arte da dança urbana) [...]. Minha ideia foi apenas eliminar um pensamento preconceituoso com o termo e, acreditem, funcionou muito, pois consegui entrar em lugares que não tinha conseguido e ser ouvido onde não tínhamos voz (Ejara, 2011).

Ribeiro e Cardoso (2011) apresentam uma cronologia em termos de nomenclatura e surgimento das *Street Dances*, demonstrando que essa nomenclatura foi usada durante muito tempo para referenciar as danças desenvolvidas na periferia dos EUA, as quais tiveram o Funk e o Soul como inspiração. James Brown é o mais forte exemplo de inspiração na dança Hip Hop no início de 1960.

Enquanto o Hip Hop ainda se fortalecia nas periferias entre os jovens, o Breaking era o único estilo considerado parte de algo maior, um Movimento. No Brooklin já existia o Up-Rocking, dança influenciada pelas festas de estilo Punk, mas um ainda desconhecia o outro, até o início década de 1980. Com o tempo e desenvolvimento dos meios de comunicação, o Up-Rocking se uniu ao Breaking por volta de 1982, tornando a dança ainda mais rica. Assim, o Break Dance, Breaking ou B-boying seria o primeiro estilo a ganhar maior visibilidade.

Muitas vezes, meus interlocutores se referem ao Breaking, bem como ao Popping e ao Locking, pois, como danças “originais” da Cultura Hip Hop, de forma que, original neste caso remonta ao surgimento da Cultura. Pelo fato de o Breaking ter surgido ao mesmo tempo e por influência do surgimento da Cultura Hip Hop, as categorias nativas nos indicam que são originais e as outras *street dances*, surgidas em outros momentos e em outros locais, são variações delas.

A dança House, que foi tema da minha Monografia de Graduação (Carrion, 2016), também chamada de *House Dance*, teria surgido uma década mais tarde, em meados de 1980; o Waacking, o Boogaloo, o Krumping o Hip Hop Freestyle (que seria dançado em sons tidos como “comerciais”, como o R&B) e o Dance hall são gêneros inseridos no conjunto das Danças Urbanas. Estes gêneros de dança, somados a outras práticas urbanas forjaram a chamada “cultura urbana” e, em certa

medida suas referências como jeito de andar, vestir e mesmo as músicas, passaram a estar presentes nas Discos, bailes Black e festas Hip Hop.

Como demonstrado por Hermano Vianna em sua pesquisa sobre o Funk Carioca (1998), a história da música *black* perpassa algumas etapas até se popularizar e contribuir para o surgimento de culturas urbanas em outros países. Vianna (1998) faz um apanhado da história da música negra norte-americana para demonstrar o nascimento dos aspectos que culminaram na história do funk carioca, que é periférico e, por isso, muito tem a ver com o cenário das demais culturas urbanas que se iniciam desta forma, como o Breaking.

De acordo com Vianna (1998), o cenário internacional que influenciou o funk no Brasil ocorreu, justamente, no desenvolvimento do ritmo soul em meados dos anos 1960 e, conseqüentemente, da cultura Hip Hop a partir nos anos 1970. Assim, a disseminação midiática das tendências desenvolvidas neste período teve grande influência para a consolidação do funky – que se tornou, para além de ritmo musical, uma gíria que expressa um modo de viver, de falar, de vestir. Os bailes eram com alguma frequência citados pela mídia, entre os quais artigos jornalísticos e rádios. Entre idas e vindas da *black music* nos bailes na Zona Sul, o funk chegou à Zona Norte do Rio de Janeiro, onde prevaleciam os ritmos norte-americanos mais eminentemente negros, entre eles o Rap e o charme.

2.2 TRAJETÓRIAS

Assim como é importante descrever onde estão os dançarinos e como se relacionam com a cidade, cabe compreender um pouco mais sobre quem são meus interlocutores. Deste modo é possível discutir questões inerentes aos processos de envolvimento na prática destas danças. Pude notar, por exemplo, que a prática do Breaking em Curitiba envolve uma espécie de fluxo “pendular”, derivado noção de “mobilidade pendular” entre periferia e o centro da cidade. Ou seja: existe uma tendência centrípeta na prática da dança Breaking. Como descrito no Capítulo 3, sabe-se que estes encontros durante a semana se realizam à saída do trabalho, ao passo que nos finais de semana, especialmente aos domingos, o treino se desloca para o Centro Cívico, bairro relativamente próximo do Centro Histórico da cidade.

O grupo de interlocutores com o qual pude me manter mais próxima, ou seja, aqueles com quem mantive maior contato, com quem pude desenvolver conversas e realizar entrevistas, é composto majoritariamente de homens entre 20 e

30 anos, moradores de cidades do entorno de Curitiba ou de bairros não-centrais. Segue tabela indicativa de alguns dados de seu perfil:

TABELA 1 – B. Boys e B. Girls de Curitiba Parte 1

NOME NO BREAKING	COMO CONHECEU O BREAKING	CREW	MORADIA	TEMPO DE PRÁTICA
B.Boy Marquinhos	Na rua	Gana Gang	S. José dos Pinhais	17 anos
B.BoyDvs	Na rua	Gana Gang	Xaxim-Curitiba	18 anos
B.Boy Vitor	Na rua	Gana Gang	Cabral-Curitiba	5 anos
B.BoyMaikinho	Pela irmã	Flying Boys	Almirante Tamandaré	15 anos
B.Boy Dan	Pelo irmão	Flying Boys	Pinhais	20 anos
B.Boy Borracha	Pela mídia	Flying Boys	Pinhais	28 anos
B.GirlFer	Na rua	Dope Girls	Centro-Curitiba	15 anos
B.Girl Silvia	Na rua	Dope Girls	Bairro Alto-Curitiba	15 anos
B.GirlKah Duarte	Na rua	Não possui	Piraquara	9 anos

Fonte: a autora, 2018.

TABELA 2 – B. Boys e B. Girls de Curitiba – Parte 2

NOME NO BREAKING	ONDE TREINA	FORMAÇÃO/ TRABALHO	RAÇA	SEXO	IDADE
B.Boy Marquinhos	Itália e em casa	Fotógrafo	Negro	Masculino	28
B.BoyDvs	Itália, Mon e em casa	Fotógrafo	Negro	Masculino	27
B.Boy Vitor	Itália, Mon, em casa	Estudante	Negro	Masculino	22
B.Boy Maikinho	Itália e Extreme	Prof. de dança	Branco	Masculino	25
B.Boy Dan	Itália	Agente de saúde	Negro	Masculino	30
B.Boy Borracha	Itália	x	Negro	Masculino	x
B.GirlFer	Às vezes no Itália	Produtora	Negra	Feminino	29
B.Girl Silvia	No Itália e em casa	Prof. de dança	Branca	Feminino	30
B.Girl Kah Duarte	Às vezes no Itália	Artista independente	Negra	Feminino	20

Fonte: a autora, 2018.

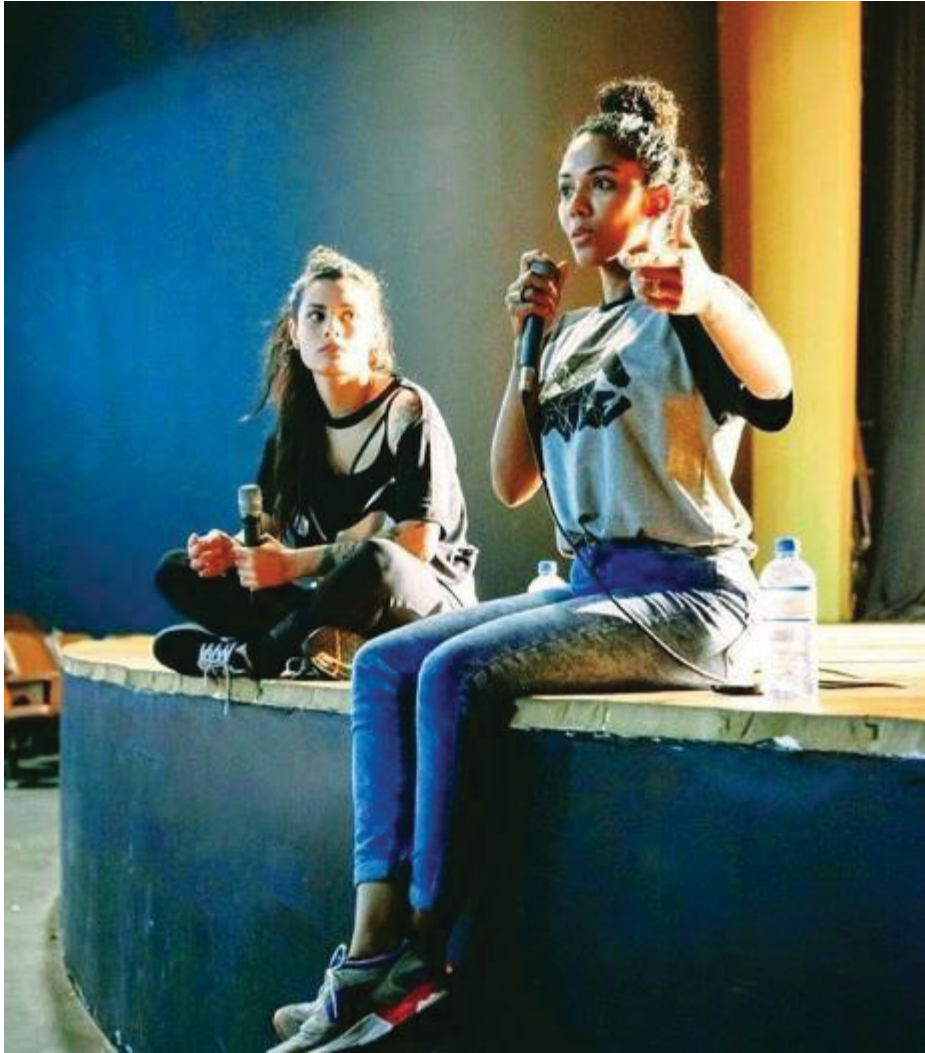
Muito diferente de Brasília, meus interlocutores não estão salvos exceções, presentes nas escolas/academias de dança. Em geral, atuam em espaços públicos, seus locais de treino e, por vezes, em alguns eventos organizados por/entre eles mesmos. Vestem-se de modo muito similar: utilizam calças de moletom (mais largas), ou jeans (não tão largas), com camisetas largas ou muito largas. Como a cidade de Curitiba faz bastante frio, é comum observarmos também grandes conjuntos de moletons que, eventualmente, podem ser das grandes marcas internacionais como “Nike”, “Adidas” ou “Fila”, por exemplo. Existe uma parcela e B. Boys e B. Girls que utilizam roupas de uma marca cujo nome é “Nest Panos” e a de produção independente do B. Boy Pedrinho, da *Crew Footwork Squad*, do Rio Grande do Sul.

Aqueles que usam calças moletom, em geral utilizam também camisetas bem maiores que o tamanho usual, indo até à altura dos joelhos. Já aqueles que usam calças jeans, em geral utilizam camisetas médias, com comprimento suficiente para serem presas dentro das calças. É interessante notar que existem diversos motivos para seguirem um determinado padrão de vestimentas. O maior exemplo é a comodidade para a realização dos movimentos de suas danças. Dançar com roupas muito justas pode limitar a mobilidade de membros e, inclusive, a velocidade com que são feitos. Por outro lado, para B. Boys/Girls que realizam mais “power moves”, roupas muito largas podem significar peso, dificultando os giros e movimentos de agilidade e troca de peso mais rápidas.

Cabe salientar que as vestimentas corroboram não somente uma questão estética, mas também ligada à algumas questões de gênero que concernem à um constrangimento por vezes relatado por B. Girls ao utilizarem roupas mais justas para dançar. A roupa, portanto, está diretamente ligada ao desempenho. Para as mulheres esta questão é um pouco distinta e, portanto, assim como narra a B. Girl FabGirl durante a atividade de “Talk Show” no evento *Batom Battle*:

A questão do machismo dentro do Hip Hop vem melhorando, mas ainda é muito forte. Hoje a gente tem um espaço pra falar e tal, mas a gente tem que reconhecer que muitas vezes nós mulheres, a gente não gosta de dançar com uma calça legging e tal, porque, tipo: quantas vezes eu não fui assediada em batalha? Os caras fazendo movimentos obscenos pra mim, não olhavam pra minha dança, só pra minha ‘bunda’... Então tinha vezes que eu preferia parecer um ‘macho’ no meio deles também, e isso se refletiu na forma como eu danço hoje! (FabGirl durante Talk Show no evento *Batom Battle*, em 09/11/2017).

FIGURA 2 - FabGirl sobre as relações de gênero dentro do Breaking.



Fonte: BatomBattle

Podemos compreender que há, no caso das B.Girls além das questões supracitadas, o medo ao assédio, que leva as mulheres a usarem roupas mais largas e pode refletir na forma como algumas mulheres podem se sentir dançando e, portanto, na sua própria dança. Por outro lado, num dia de treino estava conversado com o B. Boy Dvs sobre o que o motivava a trocar diversas vezes de roupa durante o treino, ao qual ele respondeu: “por causa da energia”. Para ele, como B. Boy, a roupa é também um acessório motivacional, direcionando os movimentos e a energia empreendida durante a sua execução.

2.3 LIDERANÇAS

Entres meus interlocutores mais próximos, os B. Boys Marquinhos, Dvs e Vitor fazem parte da mesma crew, a *Gana Gang*. Os B. Boys Maquinho, Dan e Borracha fazem parte da *Flying Boys*. As B. Girls Fer e Silvia são da *Dope Girls Crew*. A B. Girl Kah Duarte não faz parte de nenhuma crew.

Entre eles, seis relatam ter iniciado no Breaking na rua, ou como dizem na “quebrada”, ou seja, algum local público no bairro onde viviam quando começaram a dançar. Muitos deles mencionam terem tido contato com esse estilo de dança através de videoclipes e filmes. Cada crew tem um fundador que, em geral, é também seu líder. Isso não impede que outras pessoas possam tomar a frente diante de determinadas questões como, por exemplo, no caso da crew *Dope Girls*, formada unicamente de mulheres.

B. Girl Fer e B. Girl Silvia têm a mesma importância e delegacia dentro da crew. Em um trecho de entrevista concedida para o documentário *CwBreaking* (2016), B. Girl Silvia, ao lado de outra B. Girl da crew, chamada Darlen, relatam que são responsáveis pela criação ou manutenção da crew e que estavam em busca de outras mulheres que atuassem com Grafitti e como MC. A B. Girl Silvia relata ainda que teriam, à época, acabado de encontrar a integrante DJ. Essa composição é muito comum nas crews de Breaking, tendo em vista garantir a presença de representantes de todos os chamados “elementos da Cultura Hip Hop”. Do mesmo modo o B. Boy Alexandre relata que seu grupo, a *Footwork Crew*, “tem grafitti, tem música, tem cultura!” (CwBreaking, 2016).

Por ora, podemos compreender que, entre os acima citados, B. Boy Borracha, B. Boy Dvs e B. Girl Fer são lideranças de suas respectivas crews, porque foram seus fundadores. Conhecer um pouco mais sobre eles tornará possível compreender o universo da dança Breaking e esclarecer como se dão as relações entre meus interlocutores e o mercado de trabalho, assim como entre eles mesmos.

Não coincidentemente, os três líderes mencionados estão intercalados de alguma forma. Há nos três relatos uma relação entre a quebrada como representação do espaço da rua, sendo possível verificar o quanto as fronteiras geográficas e morais produzem relações de oposição, servindo de referência para a cronologia nas suas narrativas. Esses fatores contribuem para a produção de suas identidades.

Muito similar ao processo e às observações por mim levantadas, posso citar aspectos que foram desenvolvidos por Raposo (2012), que apresenta diversos panoramas obtidos através de um estudo sobre o Breaking, descrito em sua pesquisa como “break dance”. O trabalho de Raposo (2012) foi realizado no Complexo da Maré, localizada no Rio de Janeiro. Por conta disso, o artigo revisita conceitos ligados ao termo favela, bem como ao termo “complexo”, demonstrando que esses estão já estigmatizados e constituem uma noção de que as comunidades vivem sob a lógica da ausência de recursos, de lei e ordem, sobrepujando a diversidade e a pluralidade existente dentro destes territórios. Em seguida, Raposo (2012, p. 317) traz alguns dados para situar a Maré que, localizada na Zona Norte do Rio, é o maior conjunto de favelas da cidade.

Raposo (2012) afirma que cada uma das favelas se constituiu em diferentes momentos sendo, pois, muito diferentes entre si em termos de territorialidade, habitação e população e, apesar da implementação de muitos projetos de organização urbana, a estigmatização segue sendo muito forte – a exemplo se tem a caracterização do bairro como berço do analfabetismo carioca. Por razões como esta, é importante registrar dados que auxiliam na sua desmistificação, como por exemplo a presença crescente de estudantes universitários, a presença do comércio e a verticalização do bairro.

A forte segregação vivida pelos moradores das favelas, reforçada pelas representações estigmatizantes de que são alvo, dificulta o desenvolvimento dos seus plenos direitos sociais e políticos. No domínio da segurança pública, a parcialidade dos direitos dos moradores das favelas é flagrante, dada a diferença de tratamento que recebem da polícia [...] e no acesso à Justiça (Raposo, 2012, p. 229).

Para além destas percepções, é importante salientar que existe violência e tráfico e foi através deste fenômeno que se constituiu uma moral social específica da Maré. O controle dos traficantes sobre o comércio, a venda e aluguel de imóveis e até sobre serviços de internet e TV gera diversos conflitos entre as diferentes facções e os constantes confrontos entre os traficantes e a polícia acabam intensificando a “experiência de confinamento territorial” dos moradores (Raposo, 2012, p. 320).

O Breaking entra em jogo a partir do momento em que, após algumas visitas à região, Raposo vai à uma festa organizada pelo *Observatório de Favelas*, quando

conhece um dos adeptos da dança, exemplificando mais um caso entre tantos, de pesquisadores que não tinham intenção inicial em pesquisar aquela expressão específica. Deste modo, Raposo (2012) descreve que, para melhor compreender o universo dos adeptos desta dança, teve de conviver com eles por um longo período de tempo e complementar suas visitas com uma aproximação mais afetiva e íntima, podendo ter condições de compreender como davam significado ao *break dance* e como, por exemplo, dava-se o processo para que pudessem considerar-se B.Boys ou B.Girls. Logo de início, pôde observar como e onde ocorriam seus encontros, arregimentados pelos próprios adeptos em um terreno baldio.

Raposo (2012) demonstra que a prática do Breaking no Complexo da Maré promoveu uma reconfiguração de alguns dos mais fortes conflitos cotidianos dos moradores, principalmente no tocante à relação de seus praticantes com os traficantes, permitindo que rompessem algumas barreiras de mobilidade e, por isso mesmo, o autor evidencia a ideia de evasão: é através da dança que estes jovens transpõem barreiras. Esta prática, sobretudo, é só uma das diversas culturas juvenis presentes na Maré, reiterando as várias possibilidades de ser e existir nesse território e refutando assim, homogeneizações.

2.3.1 B. Boy Dvs

FIGURA 3 – B. Boy DVS



Fonte: a autora, 2018.

O B. Boy Dvs tem 28 anos e é morador do bairro Xaxim. Até final do ano de 2018 foi morador do bairro Boqueirão. Iniciou sua trajetória em Curitiba quando tinha cerca de 11 anos e sua motivação se deu quando passou em frente à uma escola de dança enquanto voltava da sua escola no bairro onde morava: Guarituba – Piraquara, cidade da região metropolitana da capital paranaense.

DVS, que na época ainda não possuía o codinome pelo qual ficou conhecido, deparou-se com diversas pessoas dançando dentro de uma sala de vidro, com espelhos, e dirigiu-se à sala para juntar-se aos que dançavam. Até então DVS não tinha experiência com práticas corporais para além do futebol, com o qual não se identificava muito. No momento em que tentou entrar no estabelecimento foi parado pela pessoa responsável na recepção e impedido de entrar. Em trecho de relato durante uma conversa pós treino, B. Boy DVS contou: “Não, você não pode entrar! Aqui só entra quem paga!” – eles me disseram, e eu fiquei sem entender nada né., Criança, eu só queria chegar ali e dançar. Mas dali pra frente eu já ‘me liguei’ que aquele lugar não era pra mim!”.

Ainda naquela época, Dvs se envolveu com alguns conhecidos e amigos da sua “quebrada” que formavam uma crew local que, segundo ele, treinavam na rua, nas calçadas e iam para estes treinos muitas vezes armados – havia, portanto, um contexto de violência do qual aqueles atores sociais faziam parte e, sobretudo, através e no Breaking muitos podiam encontrar um momento de lazer.

Anos mais tarde, DVS uniu-se a outros jovens interessados em praticar o Breaking e, através de contato com alguns agentes de projetos sociais, obteve permissão para utilização de uma sala no prédio da Reitoria da UFPR. Foi nesta época que descobriram os encontros no Shopping Itália.

Na época ainda não tinham um nome, uma crew estabelecida, mas com o surgimento da oportunidade de irem para o evento *Master Crews*, em São Paulo, no ano de 2008, ele e seu amigo, o B.Boy Dedones, pintaram algumas camisetas com símbolos de interrogação, no intuito de causar dúvida nas pessoas e, assim, ofuscando a ideia de que não tinham um nome no evento, utilizaram desse expediente para chamar atenção. Na volta da viagem, muitos encontros envolveram conversas sobre como a crew deveria se chamar e, a partir da reflexão de que o Breaking é uma cultura afro-latino-americana, deram-na o nome de Gana 1957 Crew que, anos mais tarde, viria a se tornar Gana Gang.

No decorrer deste processo, eles seguiram distante das danças “de academia”, mantendo seus treinos em locais públicos, dentre eles o Itália. Já com mais experiência, Dvs pôde representar Curitiba em eventos fora do Paraná, como São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Brasília. A sua relação com o mercado de trabalho no que se refere à atuação como B. Boy esteve ligada a trabalhos publicitários para emissoras de TV como a MTV e marcas de bens de

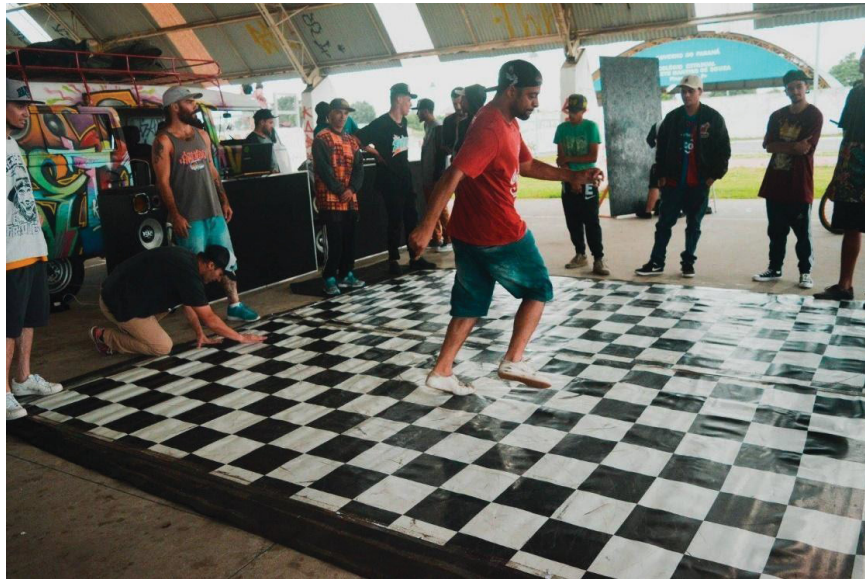
consumo, como “O Boticário”. Além disso foi o único B. Boy com quem tive contato que chegou a ministrar *workshops* de Breaking em espaços como a *Casa Hoffman*, o que lhe proporcionou trabalhar ao lado de indivíduos atuantes nas Danças Urbanas em Curitiba, como Juliana Kis, Pam de Brito e Otávio Nassur. Sobre isso, disse: “Eu tive sorte porque eu me liguei no jogo, eu aprendi a jogar o jogo!”.

Através da trajetória deste B. Boy temos um primeiro exemplo de algumas possibilidades de atuação no mercado de trabalho por meio da dança. Ao longo de sua jornada, Dvs foi jurado em competições de grandes eventos de Breaking realizados a nível nacional. No ano de 2018 foi chamado como jurado no Festival de Dança de Criciúma e, dentro da programação deste evento havia um evento menor, voltado somente para a batalha de Breaking e também para as batalhas de “rima”, em que os participantes competem entre si com métricas e versos improvisados, geralmente ao som da “base” de alguma música já existente, que é quando é removida a parte vocal da música, deixando somente a melodia, em geral no estilo Rap.

Os relatos do B. Boy DVS demonstram em alguma medida a fissura instaurada no cenário das Danças Urbanas no que se refere à não inclusão da dança Breaking. Hoje DVS atua como fotógrafo, construindo carreira e renda nesta área, justamente por não ter encontrado no Breaking uma fonte de renda que lhe contemplasse condições de sobrevivência.

2.3.2 B. Boy Borracha

FIGURA 4 - B. Boy Borracha na Cypher,



Fonte: João UniBreakers

Para saber sobre a trajetória do B. Boy Borracha foi preciso realizar uma entrevista durante o evento *HiHo*, ocorrido no estúdio *Cenário Espaço Arte*, alugado pelos integrantes da crew *superstar B. Boys*.

O B, Boy Borracha tem 41 anos e é morador da cidade de Pinhais, localizada na região metropolitana de Curitiba. Ele conta que começou a dançar tentando imitar os movimentos de Michael Jackson, por volta do ano de 1992 e engajou-se inicialmente nos estilos Popping e Locking – tidas como as outras duas “danças originais” da Cultura Hip Hop. Borracha acreditava que somente ele dançava esses estilos, porém dois anos mais tarde descobriu que havia encontros de Breaking no Itália – tema sobre o qual ele não entra em detalhe. Segundo seu relato:

[...] Foi muito curioso porque, em 1994 eu assisti o Beat Street na televisão que passou, e eu achava que só eu dançava! Mas na verdade o Itália já acontecia desde 80! Muitos dos grupos, das crews que tinha de Breaking, que a gente chamava de ‘Break dance’ né, na época, eles eram da minha quebrada! Então eu comecei a garimpar esses caras [...] e aí começou minha trajetória, né [...]. Daí eu e meu primeiro resolvemos fazer a primeira formação da Flying Boys (B. Boy Borracha: entrevista, janeiro de 2019).

A partir deste trecho do relato é possível verificar que a prática do Breaking na cidade de Curitiba, especialmente ligada à calçada do Shopping Itália, ocorre desde meados de 1980, data em que as influências da cultura Hip Hop chegaram

dos Estados Unidos ao Brasil através da mídia. Grande parte dos meus interlocutores, entretanto, iniciou sua prática após este período, o que me leva a um recorte mais contemporâneo do Breaking.

O filme por ele citado, *Beat Street*, conta a história de um DJ que se envolve com uma dançarina e coreógrafa e, a partir de então, entra em uma luta para fugir da criminalidade. O filme se direciona para os encontros entre o DJ e a dançarina, que envolvem festas e ocasiões com muita dança – um dos fatores que motivou o B.Boy Borracha a citar o filme como sendo uma das suas maiores referências de dança – e que o fez perceber que havia mais possibilidades relativas a essa prática.

Um fator curioso é que durante a entrevista o B. Boy Borracha relata que teria “treinado certo na hora errada”, referindo-se ao início de sua trajetória, quando treinava mais “power moves”, os quais, na época, não eram tão visados quanto, segundo ele, são hoje em dia. Evidentemente, isso quer dizer que a forma como as práticas corporais no Breaking pode ser percebida e reproduzida pode mudar com o tempo e a chegada de novos eventos, referências etc.

É curioso notar, comparando este relato ao anterior, que ambos – Dvs e Borracha, começaram a dançar por influência de alguma referência midiática e que, mesmo depois de alguns anos atuando no Breaking, suas fontes de renda não dependem da dança. Após criar uma crew, o líder precisa se fazer presente em eventos, batalhas e treinos, o que muitas vezes ocorre de forma independente, ou seja, B. Boys e B. Girls utilizam renda própria para realizar os eventos.

Para além dessa questão, B. Boy Borracha conta que já teria tentado trabalhar com a dança, construindo coreografias para apresentar em eventos de Danças Urbanas com sua crew *Flying Boys*. Para ele, entretanto, este universo não é muito amistoso e as danças praticadas neste contexto não correspondem ao que classifica como “essência do Hip Hop”. Este critério, por sua vez, estaria ligado ao que relato ser “[...] A vontade do B. Boy, sabe? De fazer a parada, mesmo, de se entregar!”, ou seja, há neste contexto, uma postura física, uma espécie de performance que corrobora à forma de agir dos adeptos à Cultura Hip Hop e, aqui, especificamente ao Breaking.

2.3.3 B. Girl Fer

FIGURA 5 - B. Girl Fer fazendo um Stance.



Fonte: Stay Flow.

A fotografia acima é de autoria do B. Boy Dvs que, como supracitado, atua profissionalmente como fotógrafo. A B. Girl Fer, que protagoniza a imagem, tem 29 anos e até a época da entrevista era moradora do Centro, porém cresceu no bairro Caiuá, situado nas margens da Cidade Industrial em Curitiba ou, como relata “pra cima da BR” (B. Girl Fer, fevereiro de 2019).

Fer criou a crew *Dope Girls* no ano de 2012, juntamente da B. Girl Silvia. Anos mais tarde a B. Girl Darlen passou a ser encarregada de coordenar a crew. Não há dado observável relativo a este fato, mas pelo que pude verificar, B. Girl Darlen parece mais ativa no cenário da dança Breaking, sobretudo, no cenário internacional - fator que resulta em maior representatividade para a própria crew. A intenção destas dançarinas ao criar este grupo era unir mulheres do cenário Breaking de Curitiba. Porém, no ano de 2016 suas integrantes relatam ter percebido a importância de representar os demais segmentos dentro da Cultura Hip Hop, unindo-se a mulheres adeptas de todos os chamados “elementos do Hip Hop”.

Segundo o relato realizado numa entrevista no início do ano de 2019, Fer teria se inserido na Cultura Hip Hop aos 12 anos, a partir de aulas de música – em representação ao elemento MC – que eram oferecidas como parte da programação de um projeto social chamado “Arte da Paz”, financiado pela *Petrobras* no ano de

2003. Na época, o projeto proporcionava cursos para que os jovens aprendessem sobre os elementos da Cultura Hip Hop. Fer contou que a cada três meses os ministrantes destes cursos organizavam apresentações entre as escolas que recebiam os cursos. Na sua escola foram disponibilizados somente cursos de DJ e MC. Ou seja, os jovens da sua unidade aprendiam a cantar e discotecar. Em uma dessas apresentações, Fer teve contato com a turma de dança do B. Boy Borracha:

Eu cantava na época, e foi em uma dessas apresentações que eu vi a galera do Breaking, porque na unidade que eu fazia não tinha, só tinha MC e DJ. E foi lá que eu vi a galera do Borracha, achei legal e quis descobrir mais [...]. Eu lembro que uma das monitoras do projeto disse que ia ter o curso numa outra escola perto da minha casa, só que era no bairro Itatiaia, e eu lembro que na época tinha uma rixa entre os bairros, e eu fiquei 'meio assim' mas me inscrevi mesmo assim! Daí quando a galera perguntava onde eu morava eu só dizia 'ah, moro ali pra cima da BR!', porque era só a BR que dividia as quebradas.

Definir-se como moradora de uma região neutra, “pra cima da BR”, para não se comprometer com os moradores do bairro Itatiaia em função desta rixa constitui uma estratégia de circulação que pode ser compreendida como uma espécie de reapropriação da cidade que difere da forma como foi anteriormente apresentada. A reapropriação observada na calçada do Shopping Itália está mais ligada à uma centralização da prática a partir do encontro entre os diferentes fluxos dos B. Boys e B. Girls. Para meus interlocutores, outros fatores podem estar relacionados à prática na calçada do Shopping Itália, entre eles o próprio chão, que é de mármore liso, facilitando as movimentações pelo pouco atrito causado.

No que concerne à relação da B. Girl Fer com o Shopping Itália, por exemplo, ela relata que foi ponto de encontro com muitos B. Boys que vieram a tornar-se seus amigos, incluindo alguns dos integrantes da crew Gana Gang, do B. Boy Dvs. Além disso, Fer também relata que não atua profissionalmente com o Breaking, mas com produção artística e de eventos. Ou seja, embora os três líderes aqui mencionados estejam diretamente ligados à criação de uma crew de bastante relevância na cidade, nenhum deles depende desta para adquirir suas rendas. Este fato será mais bem explorado no Capítulo 4.

3 A CYPHER E O TREINO

3.1 A CYPHER

Após apresentar brevemente a história do Breaking, sua chegada a Curitiba e suas principais lideranças, é chegado o momento de discorrer acerca daquela que é a principal prática da dança Breaking curitibana: a Cypher. A Cypher é uma roda de dança. No universo das Danças Urbanas (as praticadas em academias), a Cypher costuma ser chamada de “roda”. O termo “Cypher” é mais comum entre os adeptos da dança Breaking.

Tendo isso em mente, é necessário explicitar onde se deu a situação que expressa a minha condição em campo. Ocorreu, no final do ano de 2017 com edições especiais no início do ano de 2018, um evento chamado *Kingston Kombi*, cujo objetivo seria levar cultura e lazer de forma itinerante para as regiões metropolitanas de Curitiba – maiores detalhes sobre este evento serão desenvolvidos no Capítulo 4.

Em uma das suas edições, na qual eu estava presente, iniciou-se uma Cypher e, como eu estava bastante à vontade, resolvi “entrar” ao centro do círculo quando foi tocada uma música com a qual me identificava. Estava eu, dançando ao centro do círculo de forma descontraída, quando notei uma movimentação ostensiva da parte de alguns B. Boys que estavam à minha frente, integrantes da crew Flow Zicas. Ao virar para a outra extremidade do círculo de pessoas, observei que meu companheiro, o B.Boy Dvs e alguns outros B.Boys, integrantes da sua crew, a Gana Gang, estavam preparando-se para entrar no círculo de forma bastante agressiva, repetindo movimentos de negação com os braços, andando de um lado a outro e gritando algumas palavras que eu não podia entender.

Ainda enquanto eu dançava, tentei mostrar que eu não gostaria que aquele momento se tornasse uma batalha em função da minha “entrada” no círculo, e também executei movimentos demonstrando negação, cruzando os braços no ar. Antes de eu me dirigir para a beirada do círculo novamente, um dos integrantes da crew Gana Gangue entrou executando o que eles chamam de *burning*, uma entrada bastante incisiva ao centro do círculo, que objetiva desviar, retirar toda a atenção daquele que estava ao centro anteriormente – o que, em geral, funciona e costuma arrancar gritos de motivação de quem assiste. Em seguida adentrou ao círculo um integrante da Flow Zicas e, logo após, meu companheiro, e assim sucessivamente

entre os integrantes dessas duas crews. Integrantes de outras crews ali presentes nesse momento “faziam suas apostas”, respeitando a disputa que se iniciara, sem que houvesse interferências -- pelo menos até onde pude notar, pois em poucos minutos dirigi-me para longe porque não havia me sentido muito bem com a situação.

Neste momento, compreendi que existem coisas que podem acontecer dentro de uma Cypher que a transformam em batalha, transformando a rua em uma arena de disputas de determinadas categorias de status que, na ocasião, foi a movimentação ostensiva de integrantes da crew Flow Zicas em direção a mim. Eu fui ali, um gatilho para o desenvolvimento dessa situação que, outrora, poderia ter ocorrido mesmo sem a minha presença, mas o que cabe salientar é que nitidamente eu não era um “corpo neutro” naquele contexto. Mesmo por isso, eu não tinha, naquela ocasião, a intenção de etnografar nem o evento, nem tampouco o Breaking.

Ao final daquela edição resolvi conversar com o B. Boy Marquinhos, e o questionei: “Por que você entrou na minha bota na Cypher?” e ele respondeu: “Porque no Breaking é assim, Lu. Você não é B. Girl, então alguém tinha que responder os caras, você é mina do Dvs, não tem essa!”. Uma série de questões podem ser retiradas deste trecho da nossa conversa - que se estendeu por alguns longos minutos - mas, cabe salientar que ali eu estava de frente às representações sociais daqueles indivíduos, reproduzidas e reificadas através de mecanismos muito complexos de relações.

Naquela altura, me questionando sobre a situação, percebi que eu estava em uma condição indissociável: eu já representava tudo isso, mulher, praticante de Danças Urbanas, acadêmica e companheira de um B. Boy reconhecido. Porém, além disso, o que toda essa questão me possibilitava, era a abertura a um núcleo rico e diverso, o que foi contribuindo para meu interesse na pesquisa. Assim como descrito por Geertz (2008) durante sua pesquisa sobre a prática da briga de galos entre os povos balineses, as batalhas em cyphers tornam nítidas as nuances das relações entre os indivíduos que partilham deste universo, dramatizando preocupações relativas à manutenção de um status e determinadas hierarquias por eles estabelecidas.

O que coloca a briga de galos à parte no curso ordinário da vida, que a ergue do reino dos assuntos práticos cotidianos e a cerca com uma aura de importância maior, não é, como poderia pensar a sociologia funcionalista, o fato de ela reforçar a discriminação do status [...], mas o fato de ela fornecer um comentário metassocial sobre todo o tema de distribuir os seres humanos em categorias hierárquicas fixas e depois organizar a maior parte da existência coletiva em torno dessa distribuição. Sua função, se assim podemos chamá-la, é interpretativa: é uma leitura balinesa da experiência balinesa, uma estória sobre eles que eles contam a si mesmos (Geertz, 2008, p. 315-316).

No caso das cyphers, a motivação em disputar o centro do círculo de forma amistosa ou com rivalidade varia de acordo com a maior ou menor suspensão de questões particulares daqueles que estão ali envolvidos. Se algum B. Boy ou B. Girl se sente desgostoso em relação a algo sobre quem está no centro do círculo, seja no âmbito do universo do Breaking ou não, muito provavelmente isso será levado em conta durante alguma Cypher, em algum evento.

De forma muito similar ao que ocorreu comigo, no evento de aniversário da crew Flying Boys, ao final do ano de 2017, iniciou-se uma Cypher já ao final do evento, isso porque o B.Boy Onnurb da crew Funk Fockers da cidade São Paulo, não havia concordado com o resultado da batalha e, tendo perdido, “botou o dedo na cara” do vencedor, o B.Boy Class One – ou seja, o intimou a batalhar novamente, batalha como forma de verificar aquele resultado. Por isso a batalha deveria ser dentro de uma Cypher e não no modelo mais tradicional das batalhas – quando os oponentes se posicionam uns de frente aos outros e os jurados sentam-se ao centro, formando um triângulo.

Em seguida os ânimos foram alterados, todos gritavam e tentavam se posicionar de acordo com quem concordavam e, assim, muitos dos B.Boys ali presentes decidiram entrar na Cypher em defesa do B.Boy Class One, em especial os B.Boys da sua crew, o que inclui o B.Boy Dvs. Se, em alguma ocasião, alguém “leva um dedo na cara”, é gerada uma expectativa em todos os presentes, porque há uma evidente coerção social no sentido da correspondência à intimação. A curto modo, não há como escapar de tal ocasião. Se isso ocorre, o B. Boy ou B. Girl intimado será visto pelos demais como um oponente fraco, ou seja, menos engajado no movimento e aqui no sentido do engajamento relativo ao Breaking como movimento cultural.

Essas disputas entre integrantes de diferentes crews podem ocorrer de forma muito repentina, mas apesar disso, podem ser levadas adiante por anos pelos

B. Boys, através de seus encontros, em geral nos treinos, quando contam e recontam as mesmas histórias, em um ciclo que parece repetir-se. Isso não significa que não haja diferenças entre integrantes de uma mesma crew. Essas diferenças, entretanto, são omitidas diante de integrantes de outras crews. Uma postura que parece configurar a busca por uma unidade, uma coesão.

Ao final daquela Cypher, quando todos já estavam bastante cansados, em especial o B. Boy Class One, a Cypher caracterizada antes como “Cypher de batalha” remanesceu apenas como Cypher, na qual entra quem simplesmente quer dançar. E então eu, o B.Boys Dvs e seus amigos, nos organizamos para ir embora e eles conversavam entre si sobre quem de fato teria ganho aquela batalha que, para eles, evidentemente fora o B.Boy Class One, e frisavam coisas do tipo: “mesmo cansado ele levou tudo!”.

Ali, junto deles, descobri que o B. Boy Dvs teria esperado quase sete anos para ter a oportunidade de batalhar com o B. Boy Onnurb novamente e que, a primeira vez teria sido no ano de 2010 em um evento que até mesmo já deixou de existir. Ou seja: foram sete anos de espera por uma Cypher na qual ele pudesse provar o seu ponto, que não ficou muito claro pra mim em função de que todos falavam praticamente juntos, tamanha era a excitação pelo que acabara de ocorrer. Naquela época eu não havia ainda definido meu objeto de pesquisa e não me preocupei em registrar a fio o ocorrido.

De todo modo, o que pude perceber é a que a Cypher é um entrelugar, em que tudo pode acontecer: desde a partilha descontraída de movimentos e conhecimentos exercitados em treinos, até disputas que envolvem - ou podem envolver - interesses pessoais, as batalhas. A possibilidade de transformação de uma coisa na outra é eminente e, a partir dela as relações são reestabelecidas, inimizades podem ser reforçadas ou apaziguadas, iniciantes podem deixar de ser assim considerados, veteranos podem perder prestígio... ou seja, a Cypher altera os status individuais e os coletivos. Isto posto, estar ao redor dela e interagir com quem está em seu centro, bem como estar em seu centro e interagir com quem está nas beiradas, é contribuir para a manutenção de um sistema de crenças que não é necessariamente explícito para quem observa de fora.

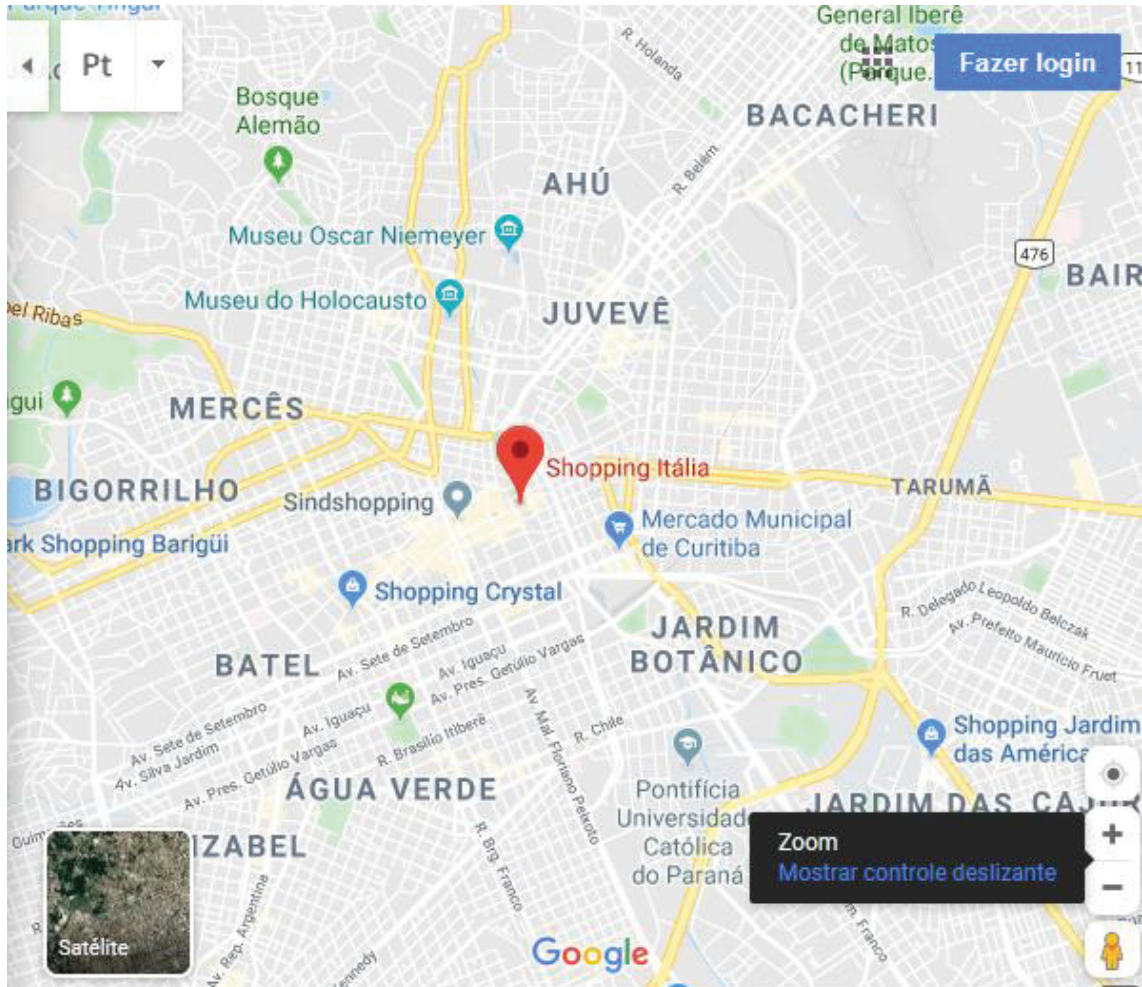
FIGURA 6 - Treino no Itália do ponto de vista de um transeunte.



Fonte: Arquivo pessoal.

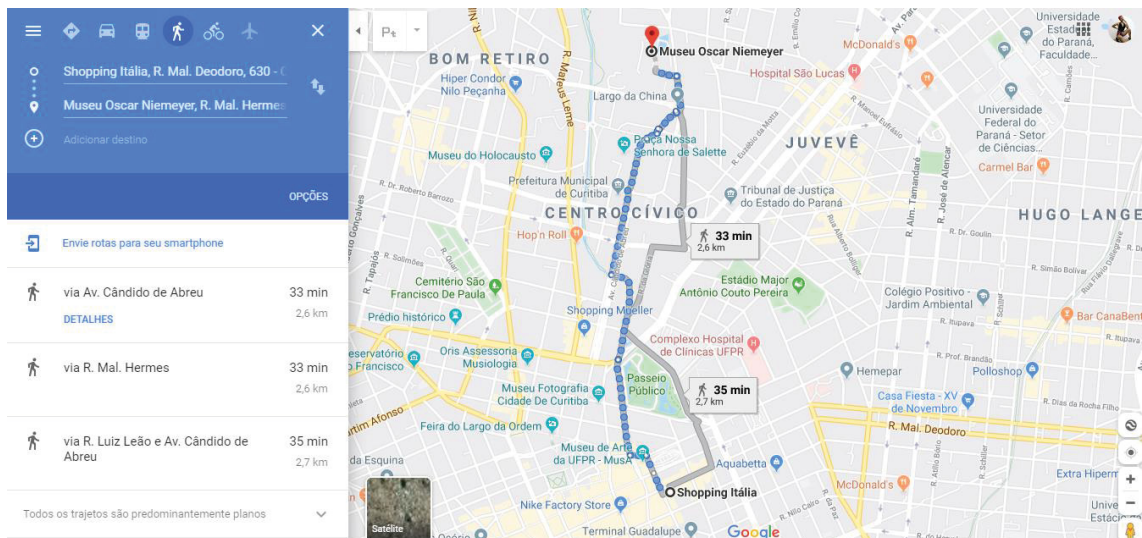
Cabe salientar que a dança Breaking e suas práticas aparecem aqui como recorte para a compreensão da relação entre meus interlocutores e a cidade. Meus interlocutores referem-se à rua como uma espécie de marcador de maior ou menor engajamento na dança Breaking, porque afirmam a importância da prática e manutenção desta dança em espaços onde outros B.Boys e B.Girls estejam, em especial locais públicos que corroborem para a manutenção da memória criada em torno da cultura Hip Hop - como é o caso da calçada do Shopping Itália, por eles chamada simplesmente de "Itália", no centro de Curitiba.

FIGURA 7 - Localização Shopping Itália.



Fonte: Google Maps.

FIGURA 8 - Distância entre o Shopping Itália e o MON



Fonte: Google Maps.

Pude notar que as experiências da e na rua definem aqueles que os B. Boys e B. Girls consideram representar mais e melhor a categoria Breaking. Ora, quando a categoria rua é acionada, aciona-se também a disputa por um lugar neste contexto. Aqueles que desenvolvem seus discursos nesse sentido reivindicam o mesmo lugar e, por isso, a rua aqui representa um conjunto de símbolos que dizem muito sobre a prática da dança Breaking que, somada à Cypher, transforma a rua em espaço não mais estranho como poderia ser para um transeunte, mas uma parte da identidade de quem dela partilha para a prática do Breaking.

Nem sempre este debate é explícito, ou seja, nem sempre suas crenças, valores etc. aparecem de forma clara e direta em seus discursos. A noção da não-adequação da dança Breaking à categoria de Danças Urbanas muitas vezes pode vir à tona de formas muito emblemáticas, como a reiterada frase: “Ah, mano! Não tem essa! Breaking é Breaking!”. Meus interlocutores recorrem, por vezes, ao discurso de que esta dança se trata da “dança original” da Cultura Hip Hop pois, segundo contam, o Breaking seria a primeira, a legítima.

Diante de algumas reflexões sobre diálogos e entrevista obtidas, consigo compreender este fato como desdobramento de uma disputa que perpassa noções de cunho político e econômico, que tem como pano de fundo, dentre outras coisas, o mercado de trabalho e, portanto, uma disputa de lugar – social e político. Isso não é, entretanto, uma questão exclusiva do Breaking, mas de diversas expressões artísticas de matriz afro-brasileira.

Outra motivação que leva os B.Boys e B.Girls a não se deixarem “enquadrar” ao termo Danças Urbanas, é o fato de observarem que aqueles que utilizam este termo geralmente praticam a dança que chamam “Hip Hop”, que pode ser considerada como abreviação para o nome “Hip Hop Freestyle” ou “Hip Hop Dance”: a dança das músicas da Cultura Hip Hop. Os praticantes de Breaking consideram esta abreviação errada por acreditarem que Hip Hop é uma Cultura que engloba diversos elementos, não uma só dança.

Essa resignificação do termo Hip Hop veio em decorrência do que chamo aqui de “mídiatização” de alguns aspectos dessa Cultura, levando o público leigo a considerar a dança executada ao som das músicas de Rap como sendo igualmente Hip Hop. Assim, foi-se disseminando, segundo os B. Boys, uma espécie de caminho duplo: um que leva à massificação da cultura e sua relativa deturpação, outro que leva às suas origens, sua “verdadeira essência”. O primeiro remete a pessoas que

seriam adeptas à Cultura Hip Hop em função e por influência da mídia e o segundo levaria a pessoas adeptas da Cultura Hip Hop em função de uma vivência da rua. Para o dançarino e pesquisador Henrique Bianchini (2016), este processo é análogo ao efeito Dunnin-Kruger:

Qualquer indivíduo que entra em contato com qualquer área de conhecimento, vai passar, numa primeira etapa, por um processo de “maravilhamento” [...], e aí (o indivíduo) vai se envolvendo rapidamente e achando tudo muito legal. Na segunda fase, a partir do momento em que este indivíduo adquire uma base inicial superficial de conhecimento sobre esta área específica, e justamente por ainda ter uma base muito pequena, ele não consegue ter amplitude sobre essa área de conhecimento, sobre quanta coisa já foi pesquisada, já foi estudada [...], então quando a pessoa chega nessa segunda fase [...] é comum que ela acredite que já sabe muito (Bianchini, 2016).

Bianchini (2016) sugere que pessoas que tiveram contato com um produto difundido pela mídia e vendido como Hip Hop, disseminam informações a respeito que, de acordo com meus interlocutores, são superficiais e não levam em consideração aqueles que já estavam neste cenário há mais tempo. Essa percepção é sintomática da fissura observada a partir da minha relação com alguns B. Boys que circulam pelos lugares supracitados. Assim, foi possível verificar que existem grupos que se consideram “mais pertencentes” à Cultura Hip Hop do que outros. Fatores como exclusão social e violência são tidos como convergentes desse quadro, servindo inclusive de suporte para seus discursos de pertencimento.

A forma pela qual o break é ensinado influencia diretamente a forma como é vivenciado. Uma das coisas que mais me chamou a atenção e influenciou diretamente minha aproximação com o hip-hop enquanto 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, conforme já demonstrado por Priess (2011, p. 83).

Em geral, aqueles que se identificam como B.Boys ou B.Girls o fazem em oposição aos “dançarinos urbanos” ou, como já anteriormente explicitado, praticantes de “street dance”, de modo que em algumas ocasiões pude ouvir a seguinte afirmação “sim, o Breaking é uma dança urbana”. Porém, ao darem profundidade na argumentação sobre o assunto, chegam a complementar “a gente não é dessas Danças Urbanas de academia”. Aqui, portanto, fica evidente a divisão

entre uma dança que se desenvolve nas academias e outra que se desenvolve nas ruas - e o momento em que cada uma delas pode ser considerada uma coisa ou outra.

Neste sentido, me vi diante da necessidade, enquanto pesquisadora, de reconstruir as categorias de análise bem como o meu próprio olhar. Eu não estava tão em casa quanto imaginava e fui surpreendida pela experiência de campo. Deste modo, penso que a proposição danças urbanas, com iniciais em minúsculo, pode ser uma melhor adaptação para as dimensões conflitantes que aqui emergem. Isso porque são danças desenvolvidas no perímetro urbano – geograficamente. Mas, como nome próprio e totalizante, não representam – sociologicamente – alguns dançarinos.

Hoje em Curitiba, as chamadas cidades metropolitanas se desenvolveram de forma adjacente ao desenvolvimento da capital. Municípios que mantêm com a primeira uma relação de interdependência econômica e cultural – como é o caso de São José dos Pinhais e Pinhais, que não fazem parte de Curitiba, ainda fazem fronteira com ela pelos mesmos processos especulativos. Notei, portanto, que meus interlocutores habitavam sumariamente localidades periféricas, mobilizando-se para o centro da capital individualmente ou em grupos para praticarem suas danças.

Onde o fazem e porque são aspectos que busco compreender a partir da observação. Dentre os espaços que foram escolhidos pelos B. Boys para a prática do Breaking em Curitiba, estão a calçada do Shopping Itália e a área coberta do Museu Oscar Niemeyer, mais conhecido como Museu do Olho ou simplesmente MON. Ambos constituem um limite entre o público e o privado, além de serem locais de trânsito de pedestres, ao mesmo tempo que, mesmo operando de maneira passiva, como observadores, os seguranças dos locais demonstram certo resguardo pela propriedade.

Em uma das vezes que estava com os B. Boys da crew Gana Gang, fomos até o MON para treinar. Uma das estratégias que utilizei para me manter próxima nessas ocasiões foi acompanhá-los no intuito de ir para fazer o meu treino. Porém, as músicas que os B.Boys escutam para realizar seus treinos são um pouco diferentes das músicas que eu ouço para realizar os meus e, portanto, quase sempre eu ia para esses treinos com meu próprio fone de ouvido e ficava um pouco mais afastada da área do treino, onde geralmente se inicia a Cypher. Neste dia conversei um pouco com o B. Boy Marquinhos a respeito das músicas. Para ele, “o

B. Boy tem que saber curtir o som, mas também tem que mostrar a que veio” (Arquivo de diário de campo de “fevereiro de 2018).

A calçada do Shopping Itália fica abaixo de uma grande marquise, o que ajuda em dias de chuva ou muito sol. Os B. Boys e B. Girls se organizam a partir de algumas condições de clima e horário, bem como uma delimitada circulação (a considerar que a calçada não é tão extensa).

Para poderem treinar, em ambos os locais, é essencial um aparelho de som, parte que é de responsabilidade coletiva, ou seja: sempre há alguém que se dedique a levar a “caixa de som”. Tarefa que, por vezes, é debatida nos grupos criados na rede social *Whatsapp* de determinadas crews. Como estes grupos no *Whatsapp* restringem-se aos elos comuns entre seus iguais nas crews, pode ocorrer que mais de um B. Boy leve aparelho de som e, neste caso, um fica de “reserva” caso acabe a bateria do anterior. Segundo descreve Priess (2011), existe uma relação com o Itália que perpassa a própria estrutura da área onde se encontram:

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 [...] (Priess, 2011: 71-72).

Já nos estúdios e escolas de dança, o ambiente confere maior sensação de segurança, além de não depender de improvisação: existe maior comodidade, banheiros, cadeiras, sofás, cantina, espelhos, luz e aparelhos de som maiores e mais potentes. Estes aspectos promovem um ambiente mais dedicado aos palcos e festivais de danças Clássicas, por exemplo, possibilitando interação entre as Danças Urbanas e estes gêneros, por sua vez mais acadêmicos, como também citou o B. Boy Maquinho. Entretanto, como supracitado, a circulação é mais restrita, já que exige pagamento de mensalidade.

Existem outras formas de engajamento e treino para a prática das Danças Urbanas, mas há em Curitiba os fatores sociais e econômicos centralizam estas possibilidades, forjando uma dura distinção de seus praticantes em relação ao cenário da dança Breaking local. Evidencia-se, pois, a maneira como meus interlocutores constroem sua concepção de Movimento no seu sentido Político: eles

reivindicam o espaço da rua como uma forma de resistência, e, portanto, distanciar-se das “academias de dança” é ressignificar a noção de condição para o sentido da escolha, da tomada de decisão.

3.2 O TREINO

O que efetivamente existe entre a rua e a Cypher? O treino.

Esta prática, no Breaking, é uma das mais fundamentais para sua manutenção, razão pela qual a porta de entrada da pesquisa foram as ocasiões de treino que, por sua vez, constituem o fenômeno mais próximo do que acredito ter potencial para a observação de um processo de reapropriação da calçada e da rua como constituintes da cidade. Foi através desta prática que obtive grande parte dos dados da pesquisa.

São diversos os locais que podem servir como local de treino. Desde uma casa, a uma praça. Em função das minhas relações pessoais, estive em campo em muitos momentos, tornando necessário o recorte inicial a um local específico: a calçada do Shopping Itália. É a partir do olhar sob os encontros neste local que traço a organização inicial das reflexões propostas. Estes encontros ocorreram nas segundas, quartas e sextas entre 19h30 e 21h30, na calçada do Shopping Itália, no centro de Curitiba. Outro local bastante escolhido para os treinos é a área coberta do Museu Oscar Niemeyer, no bairro Centro Cívico. Neste último os encontros ocorrem aos domingos durante à tarde, entre 15h e 18h. Ambas as áreas não são consideradas periféricas, pelo contrário, são áreas centrais.

Pelo que pude observar, os conhecimentos da Cultura Hip Hop, bem como os conhecimentos ou técnicas ligadas à prática da dança Breaking, são transmitidos de forma oral, uns entre os outros e presencialmente nesses treinos. São conversas, ou como meus interlocutores chamam, “troca de ideias” durante essas ocasiões que servem como esteio para o ensinamento daquilo que chamam de bases.

Observando a estrutura desses encontros, temos que, em geral, se trata de ocasiões em que são desempenhadas, mais do que qualquer coisa, esforço físico e trocas coletiva e individualmente orientadas de fundamentos. Abaixo alguns trechos de cadernos de campo.

Era uma sexta nublada, eu e meu companheiro, B. Boy Dvs estávamos em casa. Por volta das 16h, um sol acanhado começou a surgir entre as nuvens. Dvs foi à Mercearia da esquina de casa comprar uma cerveja e me perguntou se queria algo. Disse que queria um guaraná. Ao retornar, pensamos que o dia estava bonito e que podíamos ir a algum lugar treinar. Imediatamente ele se dirigiu ao celular para consultar seus amigos no grupo do *Whatsapp* sobre quem estaria indo treinar naquele dia. Eu perguntei às minhas amigas da dança se alguma delas também gostaria de ir, mas todas estavam ocupadas. Dvs contou que alguns dos “piás da crew” estavam indo pro Itália e, portanto, preparamo-nos para sair de casa.

Chegamos lá por volta de 19h30 e ainda não havia ninguém. Fiquei bem próxima de onde ele estava se alongando, coloquei meus fones de ouvido e ele ligou a caixinha com seu break beats. Eu tinha algumas sequências de aulas para ensaiar e ele alguns movimentos que tinha experimentado em casa no dia anterior para aprimorar, treinar. Às 20h chegaram Beis e Marquinhos e em seguida começam, de forma ainda dispersa, a treinar alguns movimentos. Cerca de 40 a 50 minutos depois de termos chegado, o Itália estava cheio. Havia integrantes de outras crews e uma roda se iniciou. As músicas ficaram mais intensas, a frequência e a energia desprendida nos movimentos também. O treino virou Cypher (Trecho de diário de campo. Itália, março de 2018).

O trecho acima descreve um pouco de como se arregimenta um treino. Em geral, por consulta nas redes sociais, outras vezes, através de encontros entre B. Boys de uma mesma crew durante o dia, permitindo que juntos se dirijam ao Itália à noite. Esses treinos ocorrem geralmente às segundas, quartas e sextas, mais certamente quartas e sextas, por volta das 19h30 e duram cerca de duas horas e meia, se estendendo quase sempre por mais meia hora para despedidas e/ou arregimentação de um outro programa noturno – festa ou bar.

Muitas vezes os B. Boys e as poucas B. Girls que pude verificar chegam em três ou dois por vez, sendo que raramente chegam todos/as no mesmo horário. Por esta razão, aqueles que vão chegando ao local vão se organizando, deixam a mochila junto à parede do Shopping, começam a se alongar e aquecer. São, em média, cerca de oito a dez pessoas os que participam dos treinos e, assim que um número razoável de B.Boys e B.Girls chega ao local, eles/as vão se aproximando, formando uma roda, de modo a compartilharem os movimentos que estão sendo estudados.

Quando em conjunto, o treino consiste na troca das informações ligadas ao desempenho de técnicas para o desempenho de movimentos específicos. Assim, treinar em grupo acaba, em regra, “virando Cypher”. Ou seja: a transformação de uma simples roda de dança em Cypher decorre da intensidade e frequência de movimentações. Batalhas podem ocorrer nessa circunstância, mas não cabe desenvolver tais especificidades aqui, por ora.

Quarta-feira, dia 16 de maio de 2018, eu voltava da UFPR. Como já sabia que era dia treino no Itália, dirigi-me pela avenida Marechal, que cruza com a esquina da calçada na qual os B. Boys e B. Girls encontram-se para treinar. Cheguei por volta de 19h10 e ainda não havia ninguém. Sentei-me encostada na parede que fica de frente para a área do treino e esperei. Às 19h20 chegou um B. Boy que tem um irmão gêmeo e por não saber qual dos dois seria, não o identifiquei. Às 19h40 chega o seu irmão e então pude notar que seriam os B. Boys Anderson e Jefferson. Às 19h45 chegou um outro B. Boy, que não me era familiar. Conversando, os B. Boys presentes começaram a se alongar e me questionei se a diferença expressa pela forma como se vestem em relação aos transeuntes causaria alguma reação na relação entre quem estaria ali para treinar e os indivíduos que por ali passavam por razões distintas.

Chegaram mais dois B. Boys, dessa vez o B. Boy Twins e o B. Boy Dan e em seguida, já por volta de 20h, chegou o B. Boy Maurício, o B. Boy Borracha e, por último, Bboy Dvs, Class e Beis. Dentre os presentes, não pude notar quem teria levado o aparelho de som. Até então nenhuma B. Girl. Sobre as crews, até aquele momento estavam presentes integrantes da Flying Boys, South Brothers e Gana Gang.

Os presentes começam, de forma dispersa, a se dividir e treinar cada um, individualmente, movimentos de sua escolha com uma certa distância uns dos outros. Em um momento, cerca de 20h20, um dos B.Boys colocou uma música que pareceu causar maior excitação entre eles, a música "Scenario" do grupo americano de Rap *A tribe called quest*. Antes de tocar, alguns B.Boys estavam mais próximos uns dos outros e começavam a formar uma roda, próximos do que considero como centro do espaço. Quando a música iniciou, imediatamente todos se concentraram, com um deles ao centro. As músicas seguintes pareciam estar em uma *playlist* específica de treino, pois tendia somente para o *breakbeat* e os B. Boys prosseguiram a disputar o centro. Cada vez que um B.Boy ao centro da roda fazia com destreza um movimento de grande dificuldade e, mais, se fosse de acordo com a música, os que estavam ao redor lhes direcionavam gritos de admiração e apoio, como "wow", "ow", "vish", todos de forma muito enérgica.

Após este momento, outros B. Boys disputavam, de forma amistosa, o centro da roda, trocando de papel entre espectadores (ao redor) e protagonista (no centro) muito rapidamente e de formas muito dinâmicas. Cada B. Boy, ao entrar no centro da roda, iniciava seus movimentos de forma diferente do B. Boy anterior e sempre na tentativa de utilizar diferentes recursos instrumentais da música que, visivelmente, todos ali conheciam. Quando o B. Boy da vez não se utilizava muito de recursos da música, eles também vibravam, mas sem tanta ênfase. Além de conhecerem as músicas, conheciam-se uns aos outros.

Já fazia cerca de 50 minutos ou 1h do início do treino quando se formou uma roda de trocas muito intensas de movimentações. Ali, naquele momento, o treino virava Cypher. Quando havia já cerca de meia hora de Cypher, muitos transeuntes paravam a uma certa distância dos B. Boys e, em diversos momentos, fotografavam ou filmavam e isso fazia com que os movimentos e expressões entre eles ficasse ainda mais intensos.

Do mesmo modo que na ocasião anteriormente descrita, este treino, num outro dia, porém com pessoas semelhantes, tomou caminhos semelhantes. O que eu não havia notado no treino anterior, neste foi impossível não perceber: quanto maior a integração entre os B.Boys na Cypher, maiores os ânimos e os gritos de apoio e alegria e, com isso, mais intenso se dava o fluxo de pessoas ao redor observando, fazendo fotografias e vídeos com seus celulares. Havia público. As

peças se encantavam com o que viam quando passavam por ali e, conseqüentemente, isso impulsionava os dançarinos a realizarem performances mais extraordinárias.

Em Brasília, os encontros dos adeptos da dança House estavam mais ligados à uma dinâmica de festejo, constituindo por si só um evento e tão logo uma relação com público. As ocasiões que continham algo próximo a treinos que foram observadas na época, consistindo, em geral, eventos promovidos pelos próprios dançarinos, com a participação de DJs e locação dos espaços, culminavam em performances coletivas espontâneas. Existiam, portanto, uma série de outros processos envolvidos, de bastidores, para tornar possível a promoção do evento.

Todavia, em ambos os casos, Curitiba e Brasília, a presença dos dançarinos em locais públicos conta com a possibilidade de público que permite considerar que exista uma constante transformação do espaço e que, no caso de Curitiba, especificamente, as relações resultantes deste contato corroboram positivamente a hipótese de que a Cypher, na calçada, possui características liminares, constituindo um entrelugar (Turner, 1969), onde são ressignificados os pertencimentos. Ora, aqueles jovens ali treinando, se tornam artistas, merecedores de sua atenção e admiração aos olhos dos transeuntes e, estes últimos, se tornam sua plateia.

3.3 QUANDO O TREINO VIRA CYPHER

Considerar a noção de entrelugar nos permite discutir como a apropriação de certos espaços urbanos reconstrói determinadas funções ligadas a estes espaços e permitem, ainda, redefinir relações sociais. De simples lugar de passagem, a calçada do Shopping Itália se transforma em palco, transformando também os treinos em um universo de relações não apenas entre dançarinos, mas também com o público eventual. Quando a visibilidade desse momento de coletividade se torna pública, constitui uma das motivações para o treino ser onde é, pois lhes motiva a estarem ali. Ora, se há mais pessoas observando-lhes atentamente, maior o ímpeto no acerto, na espetacularização das movimentações, reações e, tão logo, a unidade entre os presentes.

Victor Turner (1967) se dedicou a compreender o significado de determinadas ações no cotidiano da vida social, tendo desenvolvido seus conceitos sobre liminaridade a partir da obra “Os Ritos de Passagem” (1909) de Arnold

VanGennep. Segundo VanGennep (1909), existe uma estrutura processual nos ritos de passagem: são compostos de rituais de separação, de margem e de agregação. Através desta concepção, Turner (1967) defende que se a existência de um entrelugar: o momento de transição de um indivíduo que deixa uma condição para emergir em outra. Num entrelugar, o indivíduo não está nem em um grupo e nem em outro. A pessoa é separada, adentra o entrelugar e é então reintegrada ao contexto que lhe recebe.

Seus atributos simbólicos característicos, levariam Turner à formulação do conceito de *communitas*, e a liminaridade tornar-se-ia uma das possíveis manifestações da *communitas*: uma forma de relacionamento humano primordial sempre contraposta à forma estruturada e hierarquizada do relacionamento social feito de posições bem demarcadas. Já o conceito de performance é compreendido por Turner (2008) a partir de uma metáfora com a lógica do teatro: representar situações e solucioná-las de modo ideológico. (Cavalcanti, 2013, p. 3).

No universo da dança Breaking, o treino consiste numa das dimensões mais importantes na manutenção desse universo, porque é nele e através dele que muitas das relações que produzem as categorias nativas se desenvolvem e se firmam em seus cotidianos. Ou seja, projetam-se naquele momento situações que representam suas relações e concepções de vida para fora do treino.

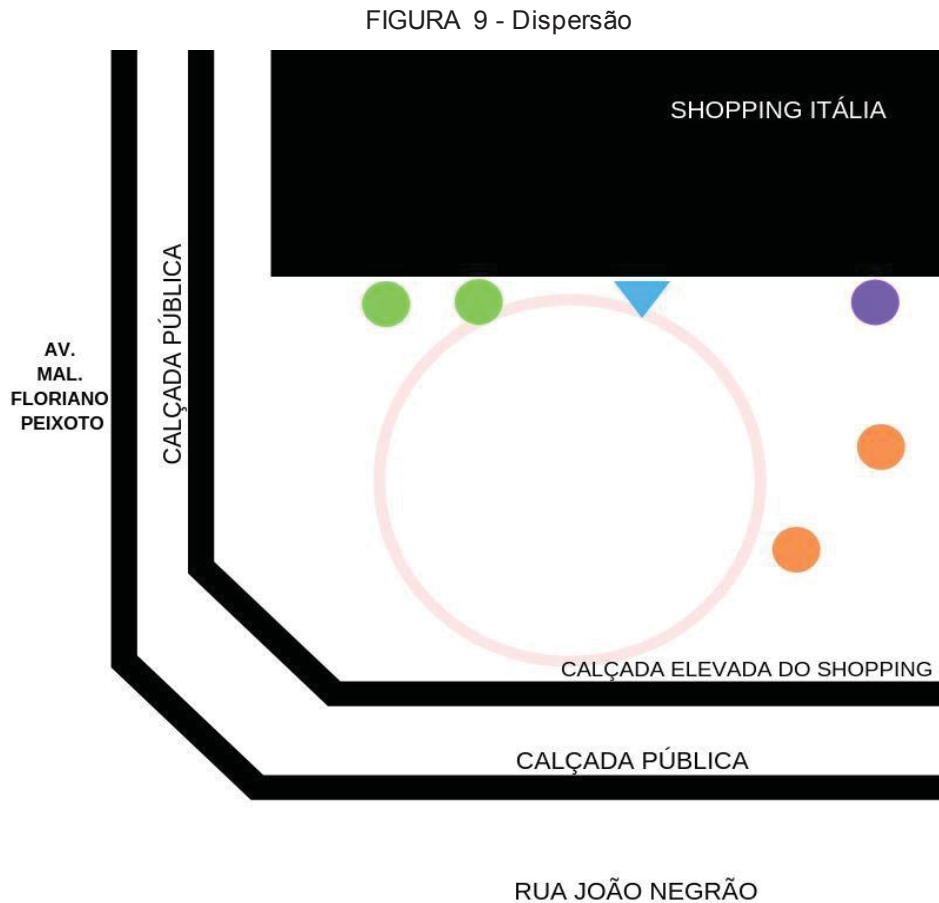
A partir de cerca de um ano acompanhando diversos desses encontros pude observar que sua estrutura se distingue entre o Shopping Itália e o Museu Oscar Niemeyer. Se são respeitadas as ordens dos fatos, após cerca de 40 minutos de prática coletiva, o treino se transforma em Cypher. A Cypher é um momento acionado através de uma dedicação coletiva intensa e concentrada. Essa dedicação coletiva imprime no ambiente a sensação de que aquele acontecimento, é sólido e inquebrável, uma unidade que em geral é alcançada após algum determinado tempo de treino, cerca de 30 a 40 minutos a partir de seu início.

Os treinos, em geral, caminham conforme uma sequência de etapas, que segue abaixo. Mais adiante serão ilustradas por meio de diagramas:

- a) Alongamento: Prática de preparação do corpo para exercícios físicos.
- Preparação;
 - Conversas;
 - Dispersão;
 - Concentração;
- b) Troca ou repetição de músicas: A música é um elemento fundamental no treino, podendo haver treino sem sua utilização, entretanto, a ocasião torna-se mais individual, descaracterizando a motivação coletiva da reunião em espaço público.
- Maior intensidade e fluxo de movimentações em músicas mais conhecidas e mais rápidas;
 - Menor intensidade e fluxo de movimentações em músicas menos conhecidas e menos rápidas.
- c) Individualização de exercício: Quando os dançarinos/as se dirigem às extremidades da área central do treino para praticar algum movimento que queiram exibir na Cypher ou para que se esteja apto caso a fazê-lo em uma batalha.
- Individualização de técnicas;
 - Distanciamento do centro de treino – impossibilita ou dificulta a Cypher;
- d) Coletivização de exercício: Quando todos/as estão engajados na área central de treino.
- Coletivização de técnicas;
 - Aproximação do centro de treino – possibilita e/ou aciona a Cypher;
 - Gritos e palavras de ordem e apoio uns para os outros/a.
- e) Final: Quando a intensidade antes percebida na Cypher começa a diminuir e os B. Boys e B. Girls começam a se sentar ao chão, cansados, e poucas são as investidas ao centro do círculo, até se dirigirem às suas mochilas para efetivamente irem embora. Outro fator decisivo muitas vezes pode ser a música: se acabam tocando músicas que não agradam a maioria ou mesmo caso a bateria do aparelho acabe.

Observação da estrutura de treino no Itália:

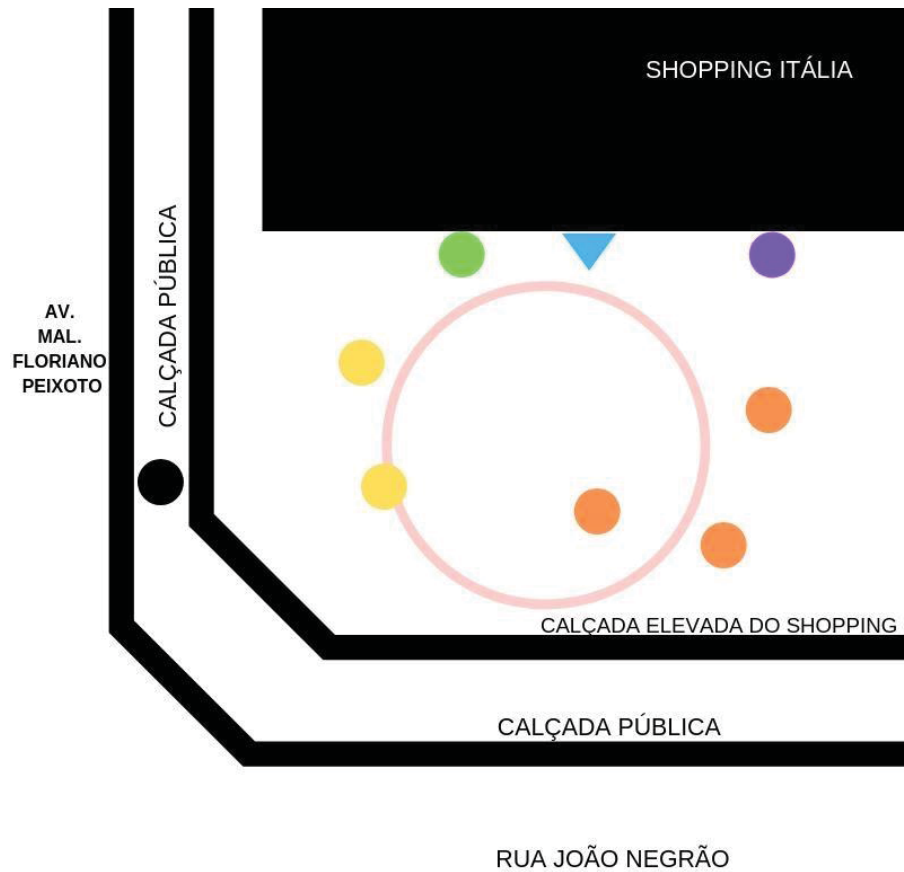
Estágio de treino 1) DISPERSÃO: Os B. Boys e B. Girls começam a chegar e se organizar de forma ainda dispersa.



LEGENDA: Triângulo Azul: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Verde: Aqueles que ainda não estão efetivamente treinando, ora se alongam, ora conversam. Laranja: aqueles que já estão ativos, reproduzindo alguns movimentos e trocando informação sobre técnicas de execução. Círculo Maior Vazado: Área de treino em coloração não intensa porque ainda não se caracteriza como Cypher.

Estágio 2) ATIVAÇÃO: Os B. Boys e B. Girls começam a ficar mais ativos, alongando-se e aproximando-se mais uns dos outros.

FIGURA 10 – Ativação



LEGENDA: Triângulo AZUL: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Verde: Aqueles que ainda não estão efetivamente treinando, ora se alongam, ora conversam. Amarelo: Aqueles que estavam dispersos e iniciam seu alongamento, concentrando-se para dançar. Laranja: Aqueles que já estão ativos, dançando e reproduzindo alguns movimentos e trocando informação sobre técnicas de execução. Círculo Maior Vazado: Área de treino em coloração não tão intensa porque ainda não se caracteriza como Cypher.

Estágio 3) ATIVAÇÃO PROLONGADA: Os B. Boys e B. Girls já ativos, aproximam-se uns dos outros dançando.

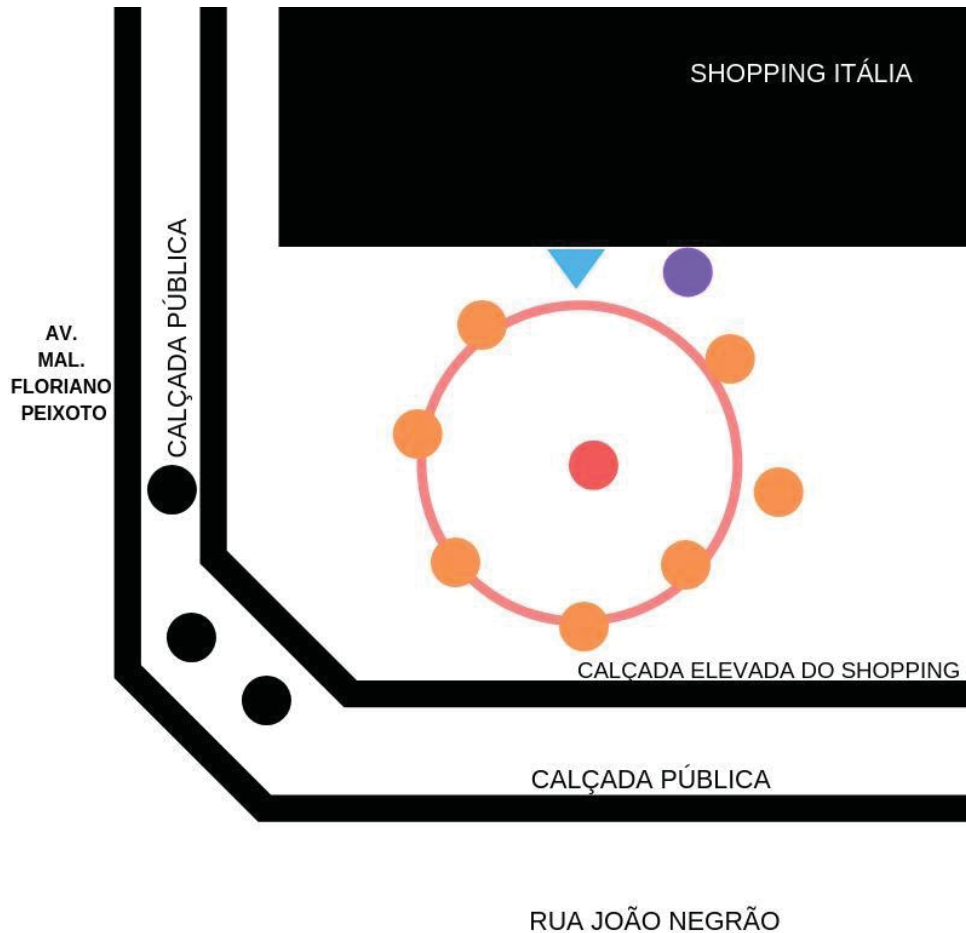
FIGURA 11 – Ativação Prolongada



LEGENDA: Triângulo AZUL: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Amarelo: Aqueles que estavam dispersos e iniciam seu alongamento, concentrando-se para dançar. Laranja: Aqueles que já estão ativos, dançando e reproduzindo alguns movimentos e trocando informação sobre técnicas de execução. Vermelho: Aquele que começa a dançar utilizando recursos sonoros da música com movimentos de maior complexidade e intensidade. Círculo Maior Vazado: Área de treino com coloração pouco intensa porque começa se caracterizar como Cypher.

Estágio 4) CONCENTRAÇÃO COLETIVA: Os B. Boys e B. Girls mantêm-se ativos e bem próximos, de modo a disputar o centro do círculo e assim garantir a energia.

FIGURA 12 – Concentração Coletiva da Cypher.



LEGENDA: Triângulo AZUL: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Laranja: Aqueles que já estão ativos, neste momento observando o centro do círculo, trocando energia com aquele que estiver lá. Vermelho: Aquele se mantém utilizando recursos sonoros da música com movimentos de maior complexidade e intensidade. Círculo Maior Vazado: Coloração intensa – é iniciada a Cypher.

Estágio 5) CYPHER: Os B. Boys e B. Girls concentram-se entre si de forma a promover a manutenção da energia coletiva alcançada, disputando de forma dinâmica o centro do círculo.

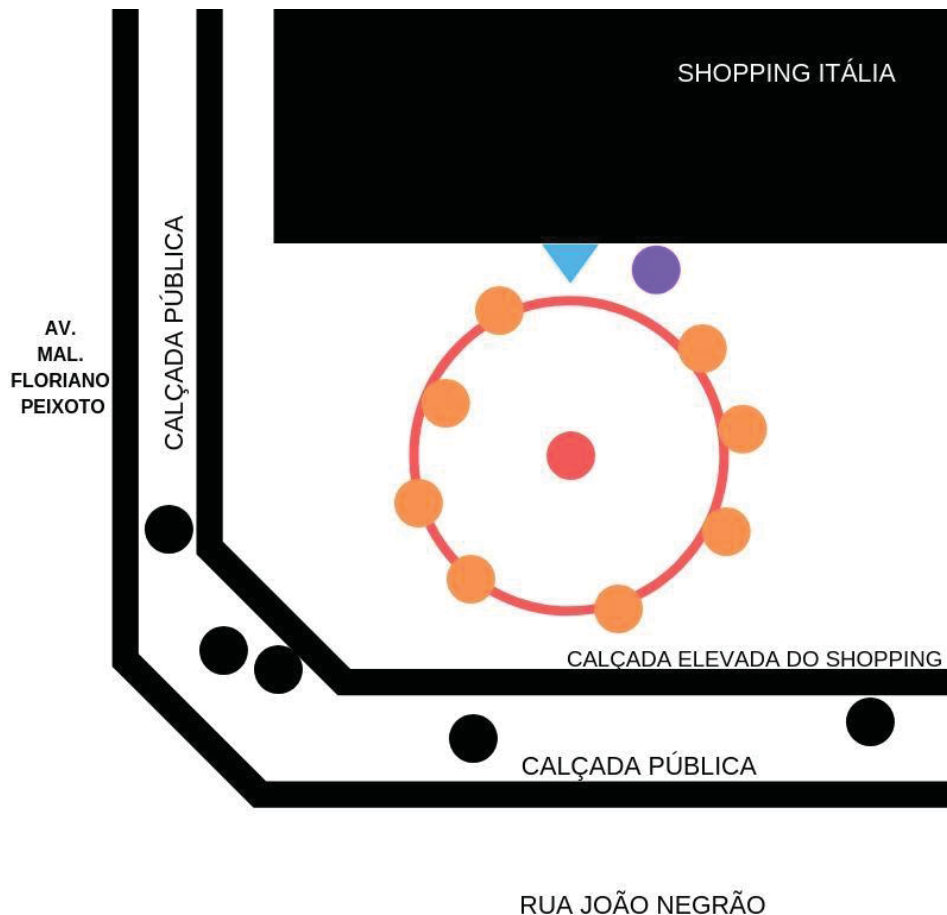
FIGURA 13 - Cypher



LEGENDA: Triângulo AZUL: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Laranja: Aqueles que já estão ativos, neste momento concentrados no centro do círculo, trocando energia com aquele que estiver lá. Vermelho: Aquele que se mantém utilizando recursos sonoros da música com movimentos de maior complexidade e intensidade. Verde: Aquele que eventualmente sente-se cansado e senta-se fora do círculo, bebe água, mexe no telefone celular ou simplesmente recupera-se para uma próxima entrada. Círculo Maior Vazado: Coloração muito intensa – Cypher.

Estágio 6) CYPHER E TREINO: Neste estágio os dançarinos/as mantêm-se concentrados entre si de modo a promover a manutenção da Cypher, mas as possibilidades de execução dos movimentos se dinamizam, de modo que não é necessário impressionar, mas trocar energia. De todo modo, quando é percebida a observação externa, normalmente essa premissa torna-se flutuante, de modo que essa possibilidade dependerá de quem se dispôr a adentrar o centro do círculo.

FIGURA 14 – Cypher e Treino



LEGENDA: Círculos Pretos: São os transeuntes que passam, mas que param, observam, comentam entre si, fotografam e/ou muitas vezes filmam aquilo que mais lhes parece um “show”.

Pude notar que os treinos no Itália são mais concentrados, tanto em termos de quantidade de pessoas, unindo quase sempre integrantes de diferentes crews e, portanto, deixando o ambiente mais competitivo, quanto em a relação à dedicação desprendida pelos presentes. A relação com os transeuntes é mais intensa,

transformando constantemente o treino em palco e, por sua vez, acionando nos B. Boys e B. Girls uma postura mais enérgica e exibicionista.

Já no MON o número de dançarinos é, em geral, menor, ficando muitas vezes reduzido a integrantes de uma mesma crew. A relação com os transeuntes é mais neutra, mesmo que no MON, assim como no Itália, as pessoas passem e fotografem, e filmem. Algo muito curioso, é que a menor intensidade aparente nos treinos do MON, permitiu que, por vezes, alguns indivíduos que estivessem visitando o Museu se aproximassem da área de treino, vindo a perguntar sobre o que se tratava aquela prática. É fato que desde que acompanho os treinos, nunca vi tal situação ocorrer. Outro diferencial é que os treinos no MON costumam ocorrer durante o dia, aos finais de semana. No Itália, em regra são à noite, durante a semana. Fator que pode culminar nos fluxos de lazer de pessoas. Vê-se, portanto, que a sensação de unidade promovida pela Cypher, para quem está “de fora”, não permite maior interação, ao contrário dos treinos no MON.

FIGURA 15 - Treino no Itália

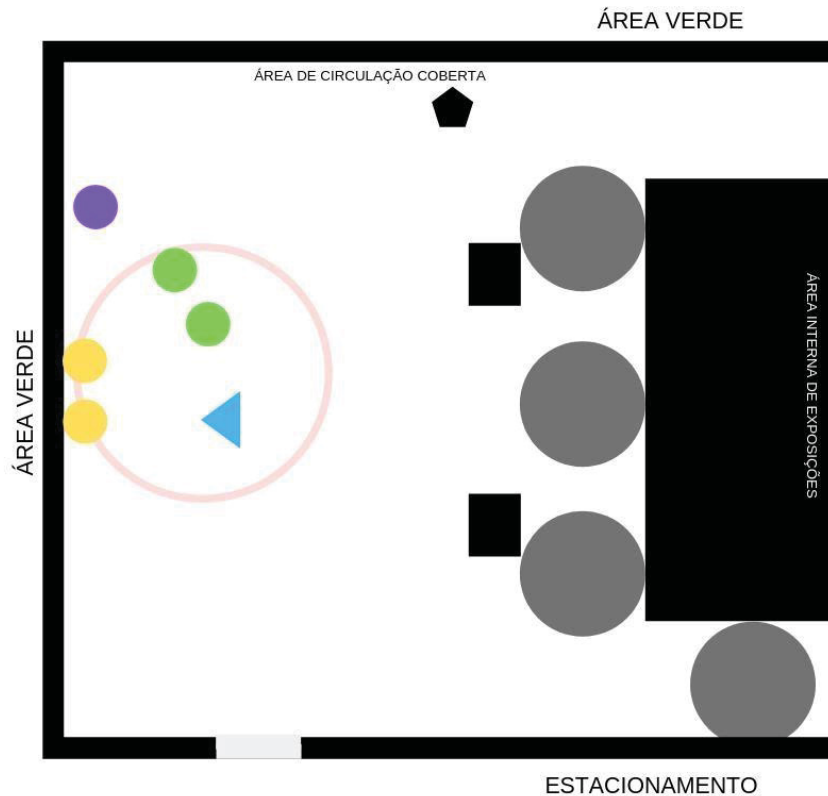


Fonte: arquivos pessoais.

Observação da estrutura de treino no MON:

Estágio de treino 1) DISPERSÃO: Os B. Boys e B. Girls começam a chegar e se organizar de forma ainda dispersa.

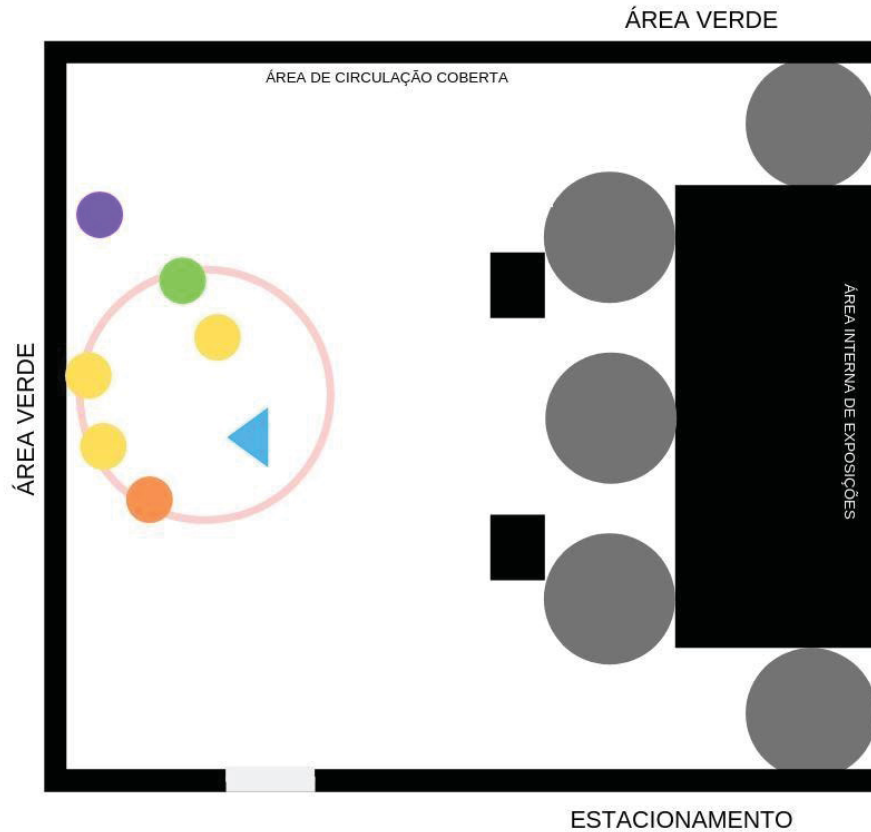
FIGURA 16 - Dispersão



LEGENDA: Triângulo AZUL: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Verde: Aqueles que ainda não estão efetivamente treinando, ora se alongam, ora conversam. Pentágono Preto: Seguranças do MON que fazem a “ronda” do local, aparecendo cada cerca de meia hora. Círculos Cinza: Grupos de K-Pop que treinam mais próximos ao vidro. Não há interação. Círculo Maior Vazado: Área de treino em coloração não intensa porque ainda não se caracteriza como Cypher.

Estágio 2) ATIVAÇÃO: Os B. Boys e B. Girls começam a ficar mais ativos, alongando-se e dando início aos exercícios, aproximando-se mais uns dos outros.

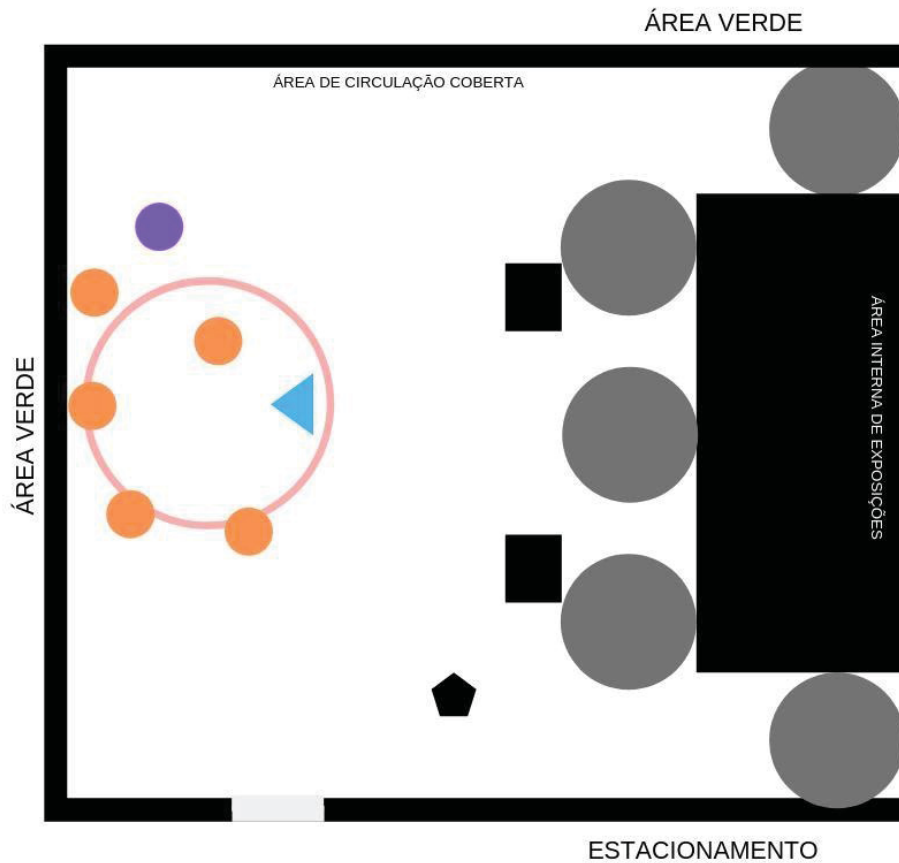
FIGURA 17 – Ativação



LEGENDA: Triângulo Azul: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Verde: Aqueles que ainda não estão efetivamente treinando, ora se alongam, ora conversam. Amarelo: Aqueles que estavam dispersos e iniciam seu alongamento, concentrando-se para dançar. Laranja: Aqueles que já estão ativos, dançando e reproduzindo alguns movimentos e trocando informação sobre técnicas de execução. Círculos Cinza: Grupos de K-Pop que treinam mais próximos ao vidro. Não há interação. Círculo Maior Vazado: Área de treino em coloração não tão intensa porque ainda não se caracteriza como Cypher.

Estágio 3) DISPERSÃO ATIVA: Os B. Boys e B. Girls exercitam a concentração, pois o MON abriga diversos aspectos externos capazes de dificultar a concentração coletiva. Começam a aproximar-se uns dos outros dando início aos movimentos de dança.

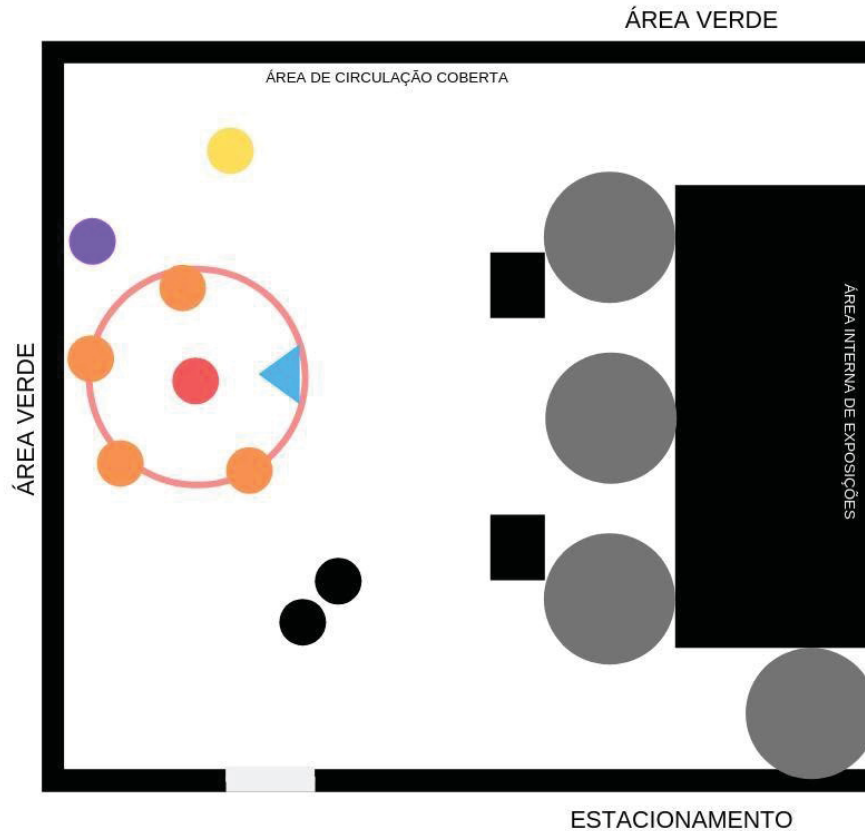
FIGURA 18 – Dispersão Ativa



LEGENDA: Triângulo Azul: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Laranja: Aqueles que já estão ativos, dançando e reproduzindo alguns movimentos e trocando informação sobre técnicas de execução. Pentágono Preto: Seguranças do MON. Círculos Cinza: Grupos de K-Pop que treinam mais próximos ao vidro. Não há interação. Círculo Maior Vazado: Área de treino com coloração pouco intensa porque começa se caracterizar como Cypher.

Estágio 4) CONCENTRAÇÃO COLETIVA: Os B. Boys e B. Girls mantêm-se ativos e bem próximos, de modo a disputar o centro do círculo e assim garantir a energia da Cypher.

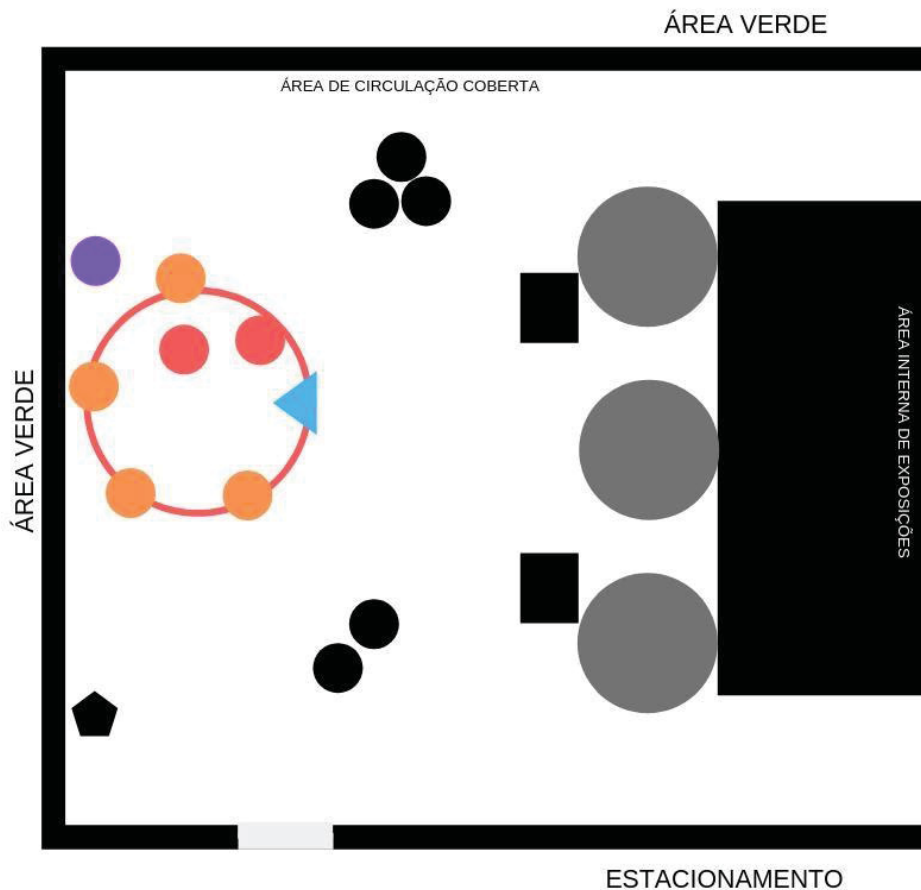
FIGURA 19 – Concentração Coletiva



LEGENDA: Triângulo Azul: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Laranja: Aqueles que já estão ativos, neste momento observando o centro do círculo, trocando energia com aquele que estiver lá. Amarelo: Aqueles que dispersam e em determinado momento preferem treinar individualmente. Vermelho: Aquele se mantém utilizando recursos sonoros da música com movimentos de maior complexidade e intensidade. Círculos Cinza: Grupos de K-Pop que treinam mais próximos ao vidro. Não há interação. Círculo Maior Vazado: Coloração intensa – é iniciada a Cypher.

Estágio 5) CYPHER: Os B. Boys e B. Girls concentram-se entre si de forma a promover a manutenção da energia coletiva alcançada, disputando de forma dinâmica o centro do círculo.

FIGURA 20 – Cypher

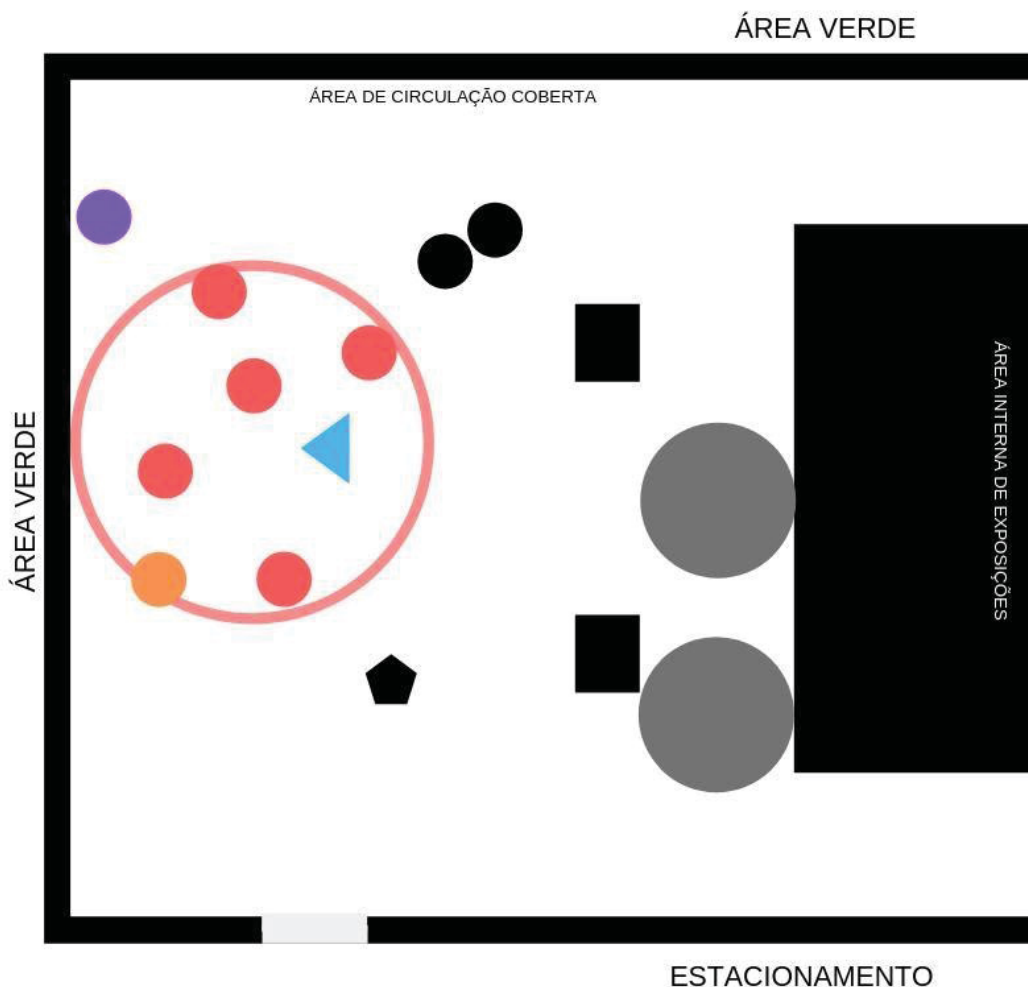


LEGENDA: Triângulo AZUL: A caixa de som. Roxo: Eu, na posição de observadora. Laranja: Aqueles que já estão ativos, neste momento concentrados no centro do círculo, trocando energia com aquele que estiver lá. Vermelho: Aqueles que, nesse momento, disputam o centro da Cypher, trocando de posição. Pentágono Preto: Seguranças do MON. Círculos Cinza: Grupos de K-Pop que treinam mais próximos ao vidro. Não há interação. Círculo Maior Vazado: Coloração muito intensa – Cypher.

Estágio 6) CYPHER E TREINO: Neste estágio, no MON, os dançarinos/as mantêm-se concentrados individualmente, dispersos da Cypher, de forma que as possibilidades de execução dos movimentos se dinamizam não é necessário impressionar, mas trocar energia. No MON, quando é percebida a observação externa, não se nota a mesma intenção em impressionar. Esse fato se deve a características específicas do MON, que é um lugar que possui muito mais estímulos externos que o Itália, onde, por sua vez, a quebra do fluxo cotidiano ou da sensação blasé é mais intensa.

Neste momento o círculo maior vazado, em vermelho, que indica a área de treino, fica menos intensa porque indica a menor intensidade em relação ao centro de treino e, portanto, à Cypher.

FIGURA 21 – Cypher e Treino



LEGENDA: Círculos Pretos: São os transeuntes que param, observam, comentam entre si, fotografam e/ou muitas vezes filmam aquilo que mais lhes parece um “show”.

Estágio 7) Dispersão final: Quando os dançarinos cansam, ou já não se sentem atraídos pelas músicas, ou mesmo quando o aparelho de som fica sem bateria. Além disso, pode ser também quando já é tarde, após às 21h.

As características dos treinos no Itália e no MON são bastante similares e os diagramas foram obtidos a partir de observações nos próprios treinos. Cabe salientar que a estrutura que gira ao redor da área central de treino é mais dispersa, diversificando e dinamizando a possibilidade de Cypher por ocasião dos treinos no MON. Em geral, neste local se observa menor diversidade de crews e maior diversidade de gêneros de dança presentes ao mesmo tempo, como o K-Pop ou o Jazzfunk. Porém, cada qual se restringe a um determinado local da área coberta e chegam a interagir entre si, mas nunca com os dançarinos de Breaking.

Os meus interlocutores afirmam que esta realidade se modificou bastante desde 2014. Durante minha observação, percebi que B. Boys e B. Girls de diferentes crews não costumam treinar juntos no MON com a mesma frequência e intensidade que treinam no Itália, ainda que a realidade do próprio Itália, segundo eles, também tenha se modificado bastante. Não optei por verificar este fator com maior profundidade, mas por compreender como suas narrativas se referem a um contexto que constitui a prática do Breaking atualmente.

Comparativamente, os treinos no MON e no Itália somam um processo inversamente proporcional. Na medida em que o treino no Itália é mais coeso, torna-se menos acessível ao público externo, que parece muitas vezes se espantar e dar atenção ao treino na mesma proporção desse espanto. Por outro lado, os treinos no MON são um pouco mais dispersos e a sensação de unidade é menor, tornando o momento mais acessível ao público externo, que interage, mas não demonstra tanto espanto.

Além disso, os horários de treino e os significados sociais dados aos dias em que ocorrem, explicitam relações diferenciadas com o espaço. Os domingos são, em geral, dias de lazer e os dias de semana são, em geral, dias de trabalho, cujos fluxos na rua são mais objetivos e direcionados. Em relação aos treinos à noite, cabe, salientar que muitos dos meus interlocutores trabalham durante o dia em outras atividades e, portanto, o Itália também constitui uma espécie de espaço gregário, mediando relações cotidianas através da prática do Breaking.

4 BREAKING – MOVIMENTO ALÉM DA DANÇA

Uma vez que apresentei o Breaking enquanto movimento e dança, sua chegada a Curitiba e algumas narrativas de lideranças, optei por apresentar os espaços públicos que atuam como entrelugares sendo, efetivamente, onde é performado o Breaking em Curitiba. Como visto, os espaços são: a calçada do Itália e o pátio do MON. Cabe agora apresentar outras questões que concernem ao Breaking enquanto movimento cultural e político, como os eventos que ocorrem em outras localidades e o que eles acionam; questões sociais como o gênero e a relação entre os B.Boys e as B.Girls com o mercado de trabalho formal e como se dá a construção de Memória e Identidade em meio a todo esse processo.

4.1 MERCADO DE TRABALHO E EVENTOS

Uma das principais alternativas de trabalho para os adeptos do Breaking é a organização de eventos voltados para as batalhas com patrocínio ou financiamento por meio de editais de incentivo fiscal. Em geral, contudo, o início da produção desses eventos é marcado pelo financiamento independente, passando anos nessa condição até a conquista de um incentivo governamental e empresarial. Porém, muitas vezes, ocorre que esse tipo de evento remanesça durante toda sua existência através de patrocínio independente, sendo custeado por outras fontes de renda de seu idealizador/a.

Em sua grande maioria, os eventos não disponibilizam premiações em dinheiro para os vencedores das batalhas, mas presentes como roupas, bonés ou tênis de pequenas marcas locais que, do mesmo modo, realizam suas atividades de forma independente. Os eventos que disponibilizam premiação em dinheiro dependem muitas vezes do investimento feito pelos B. Boys e B. Girls para a inscrição nas batalhas e ingressos do público.

Os maiores eventos no Brasil são: *Master Crews*, em São Paulo capital; *Battle in The Cypher*, na cidade de Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul; *Quando as Ruas Chamam* em Brasília, Distrito Federal, e *Battle Skill*, em Uberlândia, Minas Gerais. O *Master Crews* foi idealizado há mais de vinte anos pelo B. Boy Mr. Fe, da crew *Street Breakers*. Segue a descrição do evento na sua página na rede social virtual Facebook:

Convidamos vocês para encontrarem-se no maior evento de Breaking da América Latina e um dos maiores de culturas urbanas. O evento que está no calendário mundial como uma das referências de dança deste continente. Você encontrará as incríveis Crews e as melhores batalhas, as empolgantes Cyphers (rodas), artistas de diversas áreas para intercâmbio, workshops, estandes, muita música, dança e celebração [...]. Desde 1997 os eventos desta mesma organização primam por tratar a todos os presentes com respeito. Nossa referência é o testemunho de todos que já foram a nossas realizações e acompanham esta trajetória. Nossa prioridade é promover as culturas urbanas da qual fazemos parte [...] (Master Crews, via Facebook).

Como descrito, crews de diversos estados participam deste evento, o que é similar aos demais eventos organizados em outros estados, possibilitando a criação de uma rede de encontros que promove relações e expectativas a respeito de suas edições.

A última edição da *Master Crews* foi em 2017 e até 2019 meus interlocutores se referiam às batalhas e cyphers experienciadas na ocasião – o que é muito comum no Breaking, pois mesmo eventos de mais longa data ainda são lembrados com muita ênfase através de memórias vívidas e compartilhadas. Isso demonstra que não somente questões financeiras e/ou administrativas estão envolvidas nestes eventos, mas também a produção de memória e identidades, explicitando os fatores que contribuem para a manutenção do que meus interlocutores chamam de *cultura*.

Podemos observar que cultura está necessariamente ligada à uma condição de legitimação: quanto mais os interlocutores compartilham memórias relativas à suas experiências, maior é o sentimento de coletividade. Nas batalhas, este sentimento pode ser suspenso temporariamente, em função da competitividade expressa pelo ambiente, mas muitas vezes os dançarinos cumprimentam-se ao final, restabelecendo relações anteriores. Quando isso não ocorre, sabe-se que houve algum conflito pessoal entre os oponentes, que poderá ser resolvido em uma Cypher, ou em algum outro evento.

Outra possibilidade é exemplificada pela experiência do B. Boy Maquinho, que é da crew *Flying Boys* e na época da entrevista realizada com ele, em outubro de 2018, participante da *Street Extreme Cia de Dança*, tida, em termos gerais pela cena Breaking, como um espaço categorizado como *academia*. Fazer parte deste ambiente é importante para que se possa ganhar dinheiro, pois acredita-se que não é possível fazê-lo com o Breaking. Entretanto, o B. Boy relatou que atuava como

professor de Breaking em um centro e esporte e lazer da cidade de Pinhais, localizada na região metropolitana de Curitiba.

Eu vivo da dança hoje, porque eu optei por isso! Eu to numa companhia de dança, assim, que qualquer contratante vai pesquisar na internet e vai aparecer, daí é isso. To aqui muito por uma questão de vitrine, assim. E me ajudou muito. A Street Extreme é a única renda que eu tenho como dançarino, e trabalho pra prefeitura de Pinhais [...]. Minha maior dificuldade na dança é o fato de eu ser B. Boy, é difícil estar dentro da academia (B. Boy Maquinho, em entrevista, outubro de 2018).

Não fica claro na entrevista se o B. Boy Maquinho possui renda advinda do trabalho como professor de Breaking, visto que enfatiza no seu discurso que a relação com as “danças de academia” foi o que possibilitou a ele “viver da dança”. B. Boy Maquinho diferencia a noção de “dançarino” da noção de “B. Boy”. Temos, nessa diferenciação, que existe a atuação como um modo de vida, que está ligada a um B.Boy, que dança/treina na rua, que “faz a sua vivência” e existe a atuação de um B.Boy que passa a trabalhar com a dança e a transitar entre outros estilos e espaços, que passa a se compreender como “dançarino”.

Neste aspecto, a possibilidade de atuar como professor de dança surgiria como alternativa de mercado de trabalho para quem trabalha com dança e, inclusive, com o Breaking, o que exige uma capacidade de comunicação entre as cenas e com a criação de estratégias mercadológicas. Esta possibilidade também aparece através da narrativa de algumas lideranças de três das principais crews de Curitiba, conforme explicitado no Capítulo 2.

A relação entre cultura e dinheiro, ou recursos, foi desenvolvida por Manuela Carneiro da Cunha em sua obra “Cultura com aspas e outros ensaios” (2009). Carneiro da Cunha (2009, p. 320) apresenta um panorama sobre a forma como estas categorias foram introduzidas a povos ditos tradicionais por povos ditos centrais, demonstrando como isso se reflete na maneira como estes compreendem-se e são compreendidos. A utilização de um simples recurso gráfico sobre a palavra cultura imprime na nossa perspectiva a noção de que há uma imersão cotidiana quando não há aspas e, portanto, uma espécie de exotização, uma ênfase em traços distintos quando nos referimos ao “outro”.

Sabemos que o contexto de povos tradicionais se distingue do contexto de grupos que surgem em contextos urbanos, como são os dançarinos de Breaking. Os primeiros utilizam-se destas categorias para reivindicarem a manutenção e direito à

sua forma de vida e, pois, cultura. Os segundos utilizarem-se destas categorias como forma de reivindicarem um lugar junto às próprias instituições que introduzem as categorias – forças de mercado, governo etc. Como é possível verificar na larga literatura indigenista da qual a antropologia é percussora, na atualidade os grupos indígenas estão organizados politicamente para garantirem sua sobrevivência. Segundo o B. Boy Borracha, naquilo que se refere aos efeitos deste processo sobre o Breaking é “[...] um ataque massivo do capitalismo!” (em entrevista, fevereiro de 2019).

Na presente pesquisa, como tento demonstrar, a organização política no Breaking está muito mais ligada a práticas de manutenção da Cultura Hip Hop, que se dá a partir da realização de eventos, seja de forma independente ou por meio de pequenos patrocínios, bem como treinos em locais públicos - caso do campo aqui recortado. Não há grandes representações institucionais. Há uma associação, chamada *Associação de Hip Hop e Movimentos Periféricos*, que busca recursos para a promoção da cultura Hip Hop através da representação em órgãos públicos por parte de adeptos do Movimento, como é o caso de seu diretor, o MC Matheus Marcelus.

Ambos os grupos, os adeptos da Cultura Hip Hop ou as populações indígenas, estão mais ou menos subjugados a forças que detém recursos advindos da lógica capitalista e reconhecem essas relações a fim de comunicarem-se, muitas vezes subvertendo a maneira como articulam suas crenças a fim de obterem os recursos necessários à manutenção de suas respectivas culturas e, portanto, libertarem-se dessa relação de poder que, caso não seja enfrentada através das categorias introduzidas, remanescem com dificuldades ainda maiores.

Dentre os eventos de Breaking anteriormente citados, os que puderam contar com financiamento público foram o *Quando as Ruas Chamam* e o *Battle Skill*. O único que pude etnografar foi o *Battle Skill*, em outubro de 2018, no qual ocasiões muito curiosas ocorreram.

Inicialmente, cabe salientar que é um evento organizado e idealizado por uma mulher, a B. Girl Nathana, fundadora da crew *We can do it B. Girls*. Nathana conta em uma entrevista que este nome se deu em função da tentativa de demonstrar que, anualmente, as mulheres podem dançar Breaking, que há mulheres “na cena”. Para seu evento, Nathana convida diversos B. Boys e B. Girls para serem jurados das batalhas. A edição da qual participei contou com financiamento da

prefeitura, o que garantiu a compra de passagens de avião para os convidados de outros estados e um cachê.

É importante pontuar que, neste evento, eu também estava como jurada convidada para a batalha de *All Style*. As batalhas de *All Style* constituem uma categoria que é estratégica: quando existe essa categoria de batalhas nos eventos de Breaking, o público das Danças Urbanas se faz presente. Quando não há, o público fica resumido à B. Girls e B. Boys. E esta foi exatamente a situação observada no evento *Battle Skill*.

No primeiro dia o evento promoveu um *workshop* do B. Boy Dvs, que abriu sua atividade com uma roda de conversa entre os presentes. Pelo que pude observar, não havia ali adeptos do conjunto de danças das Danças Urbanas. A programação do dia seguinte contava com um *workshop* ministrado por mim, da modalidade *Dancehall* e poucos adeptos das Danças Urbanas estiveram presentes, como relatou Nathana, que conhece a “cena das Urbanas” em Uberlândia.

No terceiro dia ocorreria a Batalha de *All Style* e, neste dia, a adesão de adeptos de Danças Urbanas, entre elas House, Popping e Freestyle, foi maior. Este teor foi observado pela corporalidade das danças, que são bastante distintas, conforme descrito no Capítulo 3. Voltando ao evento citado, no terceiro e último dia de atividades houve um momento em que todo o ambiente estava tomado de pessoas dançando ao mesmo tempo, em diferentes cyphers. Pelo que pude contar, havia sete rodas simultâneas. Como estava sendo realizado em um local próprio para eventos grandes, havia bastante espaço para tal. Estas cyphers aconteceram no intervalo entre a seletivas das diferentes modalidades de batalhas que o evento propunha.

Outros dois eventos que pude etnografar foram a *Festa de 20 anos da Flying Boys*, em Curitiba, e o *Festival de Hip Hop* de Criciúma, que apresentam um perfil regional e não nacional, como foi o caso do evento de Uberlândia. No primeiro não houve batalhas de *All Style*, somente de Breaking. No segundo foi possível observar que dentro da própria programação havia uma diferenciação. Isso porque o evento estava sendo sediado pelo Shopping Criciúma e na sua parte interna um palco foi construído para as apresentações de grandes grupos. Pelo que observei, a maioria das apresentações eram de Ballet Clássico e Jazz. Algumas contavam com coreografias tidas como “Hip Hop”, utilizando-se de movimentos de Danças Urbanas, caracterizadas por movimentos fortes, enérgicos.

Do lado de fora, em uma área do estacionamento, um “Paviflex” quadriculado no chão caracterizava a “arena de Breaking”. Era uma sub programação do Festival, organizada por crews locais de Breaking. Aquela atividade ali, separada, distante do restante, reforçou a ideia de que o que é ligado à dança Breaking ocorre na margem, no lado de fora, na rua.

Era nítido: dentro do Shopping cadeiras para o público assistir às apresentações, um som potente e um locutor que narrava a ordem, o estúdio de dança e o nome das apresentações a seguir. Famílias com seus filhos pequenos, senhoras bem vestidas. Do lado de fora havia cadeiras – porém em uma quantidade ínfima às observadas no interior do Shopping. O público era de jovens com roupas largas – muitas vezes de marcas internacionais, caras, como anteriormente mencionado, mas isso não pareceu suficiente para unir os diferentes universos. Sabe-se que a fissura entre as Danças Urbanas e o Breaking é um dado recorrente. Ocorre como um todo no cenário ligado a essas danças, em que o Breaking remanesce como contracultura dentro da cultura, mesmo utilizando-se de categorias próximas às demais danças.

As divisões observadas corroboraram para a consolidação de um cenário em que o mercado de trabalho é o pano de fundo para a manutenção das demais dimensões que, por sua vez, reverberam na dança Breaking, mantendo-a e sendo mantida como contracultura. Líderes de crews têm suas trajetórias cruzadas em muitos momentos e mesmo assim trabalham com funções distintas do universo da dança, vindo a fazer este encontro possível através de parcerias, de resistência e, inclusive, financiamentos próprios, perpassados por uma relação com a rua, de modo que essa se torna uma referência comum entre os seus adeptos, configurando não um ambiente de circulação, mas sobretudo de identidade.

4.2 O EVENTO KINGSTON KOMBI

No segundo semestre do ano de 2017 fui convidada para o evento *Kingston Kombi – Hip Hop*, cuja divulgação era destinada: “para todos e todas”. Esse evento foi idealizado e desenvolvido pelo B. Boy e sociólogo Maurício Priess e pelos integrantes da crew da qual eles que fazem parte, a *Flying Boys Crew*, tendo a produção da cineasta Ana Málaga.

Um evento regular de Breaking geralmente ocorre na seguinte ordem: o líder de uma crew tem interesse em promover um evento para B. Boys e B. Girls batalharem, promovendo encontros e trocas importantes para a “cena”. A partir disso, este líder entra em contato com a administração de algum local que tenha uma estrutura capaz de receber aparelhagem de som, um número razoável de pessoas e também que, dentro das características dessa estrutura, se tenha um “chão liso”, e isso quer dizer que o chão deve possuir uma superfície que não gere atrito com o calçado, permitindo aos B.Boys e B.Girls dançarem de modo mais fluido.

Tanto nos eventos ocorridos da forma acima descrita quanto no evento *Kingston*, estão presentes DJs, MCs e grafiteiros. No evento *Kingston* isso era uma regra: havia sempre dois ou três artistas pintando tapumes de madeira, representando o elemento Grafitti. Foi instalada uma complexa aparelhagem de som conectada à um gerador de energia, por sua vez conectado à Kombi. A aparelhagem de som era controlada por meio de rodízio entre duas ou três pessoas, que se revezam a cada edição, representando o elemento DJ. Edições anteriores contaram com uma pessoa responsável por animar o público com um microfone, mediando e anunciando as performances de dança, poesia ou música, representando o elemento MC. Muitas vezes a utilização do microfone era livre, no sentido de que ficava disponível para a utilização do público, que podia recitar poesias, cantar, dar recados. No chão, à frente da Kombi, foi estendido um “Paviflex” com estampa quadriculada – material emborrachado utilizado como piso em ambientes fechados – medindo cerca de 4m x 4m, para servir de piso para as performances de dança, poesia ou música. Esse “palco” improvisado foi destinado, para as cyphers.

FIGURA 22 - Arte geral do projeto.



A *Kingston Kombi*, como era comumente chamada, visava resgatar algumas características das *Sound Systems*, festejos populares dos guetos jamaicanos que influenciaram o surgimento da Cultura Hip Hop ao final da década de 1960, através da mídia, que começava a globalizar algumas práticas culturais. A partir do contato com a produtora Ana Málaga, tive acesso ao arquivo que constitui o principal documento do projeto e nele consta que a liberdade de expressão através da música e da dança de formas originais próprias dos habitantes dos guetos jamaicanos, criava um ambiente de igualdade (Projeto Kingston Kombi, p. 1, 2017).

Eu conheci a Flying Boys e fiquei sabendo da ideia do projeto, e me encantei totalmente, e falei 'esse projeto é a cara do Itaú Cultural', e daí a gente inscreveu e... Passamos! [...] E apesar de eu não ser do movimento, eu não sou B.Girl nem faço rap, não sou grafiteira, quando eu soube das bases do Hip Hop, que são: paz, amor, união e diversão, eu pensei que isso são valores que deveriam estar em todos os lugares! (Ana Málaga em depoimento para o vídeo da produtora ClickCDO).

Buscando, portanto, retomar este espírito a partir do próprio nome (*Kingston* é a capital da Jamaica), o projeto aparelhou uma Kombi com equipamentos de som apropriados para discotecagem à prática do DJ'ing, afim de criar uma *Sound System* itinerante que percorreria os bairros da região metropolitana de Curitiba, acolhendo e promovendo atividades de lazer para os adeptos da Cultura Hip Hop, que poderiam experienciar em cada edição um espaço para desfrutar da dança, música e partilha com a comunidade local.

O evento *Kingston Kombi* não era um evento comum pois, além de financiamento, também possuía sua estrutura atrelada a uma Kombi, o que fundamentalmente caracterizava uma relação não pendular, como a observada no deslocamento aos treinos na calçada do Shopping Itália, mas uma relação descentralizadora, que se propunha a ocupar espaços públicos da periferia para a realização das suas edições.

FIGURA 23 – Os elementos da Cultura Hip Hop. Ao centro: B. Boy Wilsinho, domínio: Kingston Kombi.



As cyphers são um fenômeno comum entre adeptos da cultura Hip Hop como mencionado no Capítulo 3, sendo observadas na prática do Rap – Rhythm and Poetry – e das batalhas de rima – quando os/as participantes competem entre si fazendo músicas de forma improvisada com métricas variadas. No caso do evento *Kingston Kombi*, a estrutura improvisada visa a realização da Cypher e, ao longo de cerca de quatro horas de duração os B. Boys e B. Girls se revezam no centro do círculo formado sobre o Paviflex.

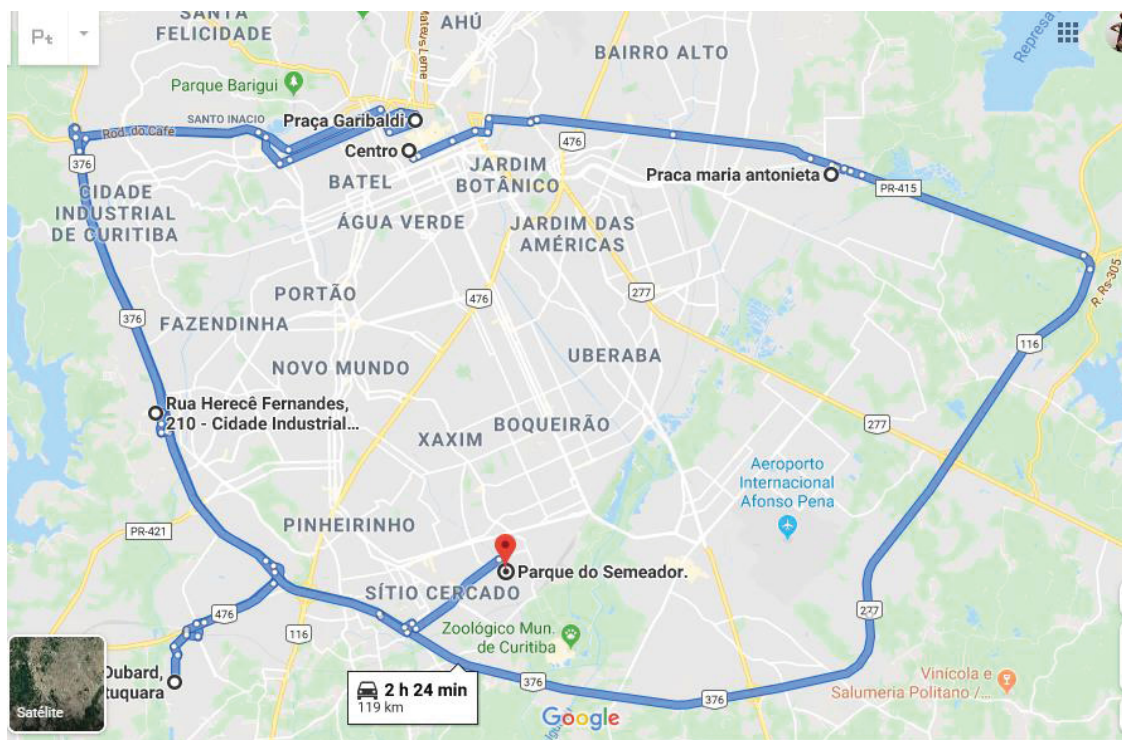
Pude observar que nas edições do evento *Kingston Kombi* durante a maior parte do tempo a área destinada à dança era formada por uma constante disposição de Cypher: posturas ativas, preparadas para adentrar o círculo. Não havia grandes disposições de treino. Na calçada do Shopping Itália a Cypher leva um tempo médio de 40min do início do treino para acontecer, já na *Kingston Kombi*, a partir do momento em que a aparelhagem de som era alinhada com o Paviflex, os B.Boys e B.Girls organizavam-se quase instantaneamente em posição de Cypher e isso não levava mais do que dez minutos para ocorrer.

Ocorreram ao todo 12 edições do evento *Kingston Kombi* entre agosto de 2017 e janeiro de 2018. O evento percorreu cerca de oito locais distintos, sendo distribuído em duas edições por mês. Cada uma dessas edições se dava em uma diferente área da região metropolitana de Curitiba, obtendo sucesso na sua ideia de

aderir ao público local, não restringindo-se somente à participação aos moradores da região em função da presença de alguns B.Boys e B.Girls que, sabendo da agenda do evento, deslocava-se até lá.

O trajeto que foi percorrido pelo *Kingston Kombi* ao longo dos meses de 2017-18 em função de cada uma de suas edições, compõe uma margem ao redor da cidade, que pode ser observada na Figura 24. Podemos perceber no seu traçado que houve uma considerável descentralização da realização de eventos culturais, tal como defendido pelos atores envolvidos. Algumas destas edições ocorreram em praças existentes nos bairros escolhidos, outras em ruas pontualmente fechadas para a ocasião do evento, com autorização das respectivas administrações regionais ou prefeituras. Duas das edições foram realizadas no centro da cidade de Curitiba.

FIGURA 24 - Captura de tela com o trajeto percorrido pelas edições que pude comparecer.



Considerando que o evento *Kingston Kombi* tem uma proposta diferente daquela mais comum dos eventos de Breaking em Curitiba, com base na proposta de dialogar com a periferia a partir de uma agenda gratuita e itinerante, não podemos deixar de compreender este evento no seu sentido político, pois cumpre um importante papel na democratização de cultura e lazer, aspectos que nos permitem compreender o que significa a cidade sob o ponto de vista antropológico e, deste modo, nos permitindo traçar uma ponte entre os significados atribuídos pelos

praticantes de Breaking a um evento que transita pela cidade e verificar se essas ocasiões reproduzem as representações observadas na calçada do Shopping Itália e MON.

A forte crença coletiva entre os B. Boys e B. Girls de que o Breaking é uma dança de rua nos leva à percepção de que a motivação para a realização de um evento como este se dá através da sua teia de relações que, por sua vez, reiteram essa prática. Por outro lado, a adequação de uma demanda pública a um evento de Breaking realizada por intermédio de financiamento público, nos revela uma camada que relaciona público e privado, centro e periferia.

Identifiquei uma subversão das lógicas e ressignificação das relações em dois sentidos:

- 1) o evento *Kingston Kombi* é que se desloca para as periferias – as quebradas – local onde, em resposta à vulnerabilidade social e econômica, surge a Cultura Hip Hop e, em seguida, a dança Breaking.
- 2) os treinos, prática regular dos B. Boys e B. Girls para manterem-se ativos e produtivos, ocorre em uma calçada que é parte da estrutura física de um prédio privado no centro da cidade.

O que é curioso notar, portanto, é a ironia destes fenômenos, nos mostrando o quanto a teia de significados que envolve os atores que a produzem pode revelar que a lógica da existência de culturas periféricas na contemporaneidade podem atrelar-se à estratégias de mercado e, ao mesmo tempo, reforçarem o mito de sua origem atrelando tais práticas à própria estrutura social.

O evento da Kingston [...] é como o Hip Hop começou mesmo, 'tá ligado'?! A Sound System, o rolê na rua, na quebrada, isso incentiva as pessoas! A maioria dos eventos que tem é no centro, e nem sempre as pessoas têm oportunidade de estar 'colando' nesses lugares [...], então ter um evento desses na 'quebrada' expande a mente das pessoas, é cultura, é tudo, 'tá ligado'?! (Karina Duarte em depoimento para o vídeo da produtora ClickCDO).

É possível verificar através das edições do evento *Kingston Kombi* que a noção de *rua* é representada pelos meus interlocutores como “quebrada”. Além disso, sabendo que a Cypher representa a prática da dança Breaking na sua essência, a presença de B.Boys e B.Girls de diferentes crews nos diferentes bairros em função do evento em questão restabelece a conexão entre Breaking (através da

Cypher) e Cultura Hip Hop, entre a prática e a origem, corroborando para sua manutenção.

Levar o Hip Hop “de volta para a quebrada” é uma prática que opera de acordo com as crenças do universo que constituiu o projeto deste evento: manter a cultura na rua que, tão logo, constitui este universo simbólico que não somente é transitório, mas transita por cada Cypher, desde a calçada do Shopping Itália a uma praça ou à própria pista onde passariam os veículos.

4.3 AS MULHERES NO BREAKING

Para realizar esta pesquisa transitei por diversos locais e ocasiões, entre os quais eventos e momentos de lazer de alguns dançarinos de Breaking em Curitiba, a quem chamei de interlocutores. Poucos desses momentos contavam com a presença de mulheres. Houve, porém, duas ocasiões em que a participação feminina deu-se de forma enfática e bastante relevante: 1) uma festa no ano de 2017 em que a crew *Dope Girls*, que é formada por mulheres desempenhou uma apresentação no modelo *Cypher show*; 2) a edição especial das mulheres no evento *Kingston Kombi*. Não sendo usual, esses eventos apontam a eminente busca por representatividade de gênero, questão que pude notar durante minha experiência de campo.

O nome da festa que contou com a apresentação no formato de *Cypher show* das integrantes do grupo *Dope Girls Crew* era Moio! e ocorreu em março de 2017, no local de 351, no centro de Curitiba. As B. Girls se apresentaram no centro da pista de dança, logo à frente do espaço direcionado à aparelhagem de som, onde fica o DJ e se organizaram em círculo, preparando o público para iniciarem uma *Cypher*. Alguns amigos e amigas das integrantes solicitaram ao público que se afastasse um pouco do centro da pista de dança, para que houvesse mais espaço para a B. Girls dançarem. Enquanto a música tocava, cada uma delas ocupava o centro do círculo com pequenas sequências de movimentos, dando lugar à próxima. Em determinado momento, cerca de cinco minutos depois do início dessa *Cypher*, todas se uniram no centro, fazendo uma “roda de Rocking”, permitindo, que indivíduos que ocupavam a pista de dança ao redor do círculo voltassem a ocupar o centro.

Os movimentos das B. Girls parecem tranquilos. Isso é, ao observar um B. Boy numa Cypher, talvez você acredite que ele esteja demonstrando algum sentimento ligado à raiva, revolta ou ira. Os *top rocks* se utilizam de movimentos de braços que explodem de forma bastante energética, os *footworks* em geral são rápidos e se intercalam com alguns *power moves* – giros no ar que se utilizam de poucas bases de peso para o corpo, exigindo grande aplicação de força muscular para sustentação. E não só nos membros como braços, pernas, troco, mas inclusive no rosto, que se retrai e contorce junto aos movimentos, expressando o quanto estão conectados com algo que se passa naquele indivíduo. É possível verificar sorrisos, mas em grande parte são demonstrações rápidas, que logo se intercalam com expressões mais agressivas.

Ao observar uma B. Girl, parece que somos levados a outra forma de demonstrar os mesmos sentimentos, porque é possível verificar em suas expressões faciais a mesma demonstração de emoções de raiva ou ira e a postura de eminente competição, entretanto, as B. Girls simplesmente... sorriem mais. Seus movimentos não são tão agressivos quanto os dos B. Boys, seus *top rocks* são mais complexos e, por vezes, inclusive, apresentam movimentos variados de danças consideradas como pertencentes ao conjunto das Danças Urbanas. É curioso que, ao observar B. Girls dançando pensei “Ah, claro! Tem uma música tocando...”. Ou seja, observar a dança das B. Girls nos faz lembrar que os B. Boys e B. Girls dançam ao som de músicas específicas, uma categoria específica chamada *breakbeat*.

Esta avaliação é meramente interpretativa, o que quer dizer que diferentes pontos de vista podem ser considerados, a depender de quem vê. Aqui, portanto, baseio-me não somente na observação do dia em que a crew *Dope Girls* apresentou-se na festa *Moio!*, mas também em memórias de longa data, de situações antes mesmo de mudar-me para Curitiba e que envolvem minha trajetória em Brasília. Isso porque foi necessário tentar lembrar-me do que eu observei anos atrás para poder entender e somar ao que vi a partir do momento em que me posicionei como pesquisadora para afirmar ou refutar certas possibilidades.

A Cypher show realizada pelo grupo *Dope Girls* marca a presença de mulheres no cenário do Breaking em Curitiba de forma afirmativa, pois escancara uma reivindicação de se provocar uma reação dentro do Movimento Hip Hop, sugerindo a noção política de movimento. A edição do evento *Kingston Kombi*, de 27 de agosto de 2017, direcionada às mulheres, colocou em pauta essa questão. Era

uma edição aberta, mas levava este viés na sua denominação, como se pode verificar na Figura 25. Ou seja, houve demonstração de que tal reivindicação vem encontrando algum espaço nesse movimento cultural.

FIGURA 25 - Arte de divulgação desta edição



Fonte: Kingston Kombi.

Houve, em outras edições, mulheres que ocuparam determinadas posições, como é o caso da edição de número cinco, na qual a DJ Babi Oeiras foi convidada para discotecar na *Kombi*. Entretanto, na edição especial todos os aspectos do evento estiveram sob o domínio de mulheres: durante a maior parte do tempo a Cypher foi ocupada por B.Girls e dançarinas de outros gêneros de dança; houve revezamento entre as DJs Numa e Mitay, integrantes do Coletivo EMPODERA, constituído de diversas jovens mulheres adeptas à prática de diferentes elementos da Cultura Hip Hop. Outras duas integrantes, as grafiteiras Laura Luz e Isa RX, ficaram responsáveis por pintar os tapumes de madeira disponibilizados pela organização para o evento.

Além destas, várias mulheres utilizaram o microfone para recitar uma poesia ou rima. Nessa edição a MC Kvs ficou responsável por animar o público e apresentar as dançarinas presentes. MC Kvs é conhecida no cenário Hip Hop de Curitiba por ser uma das únicas mulheres atuantes como MC na capital. Como é bastante comum, Kvs não realiza só a função de Mestre de Cerimônias em festas eventos, mas também canta Rap, dentre elas, suas próprias músicas, as quais também apresenta em outros eventos.

Partindo dessas informações, vamos começar algumas reflexões a fim de compreender como se dão as relações de gênero no cenário da dança Breaking na cidade de Curitiba, onde se observa pouca presença de mulheres e ausência de diversidade sexual. Exceto pelo evento *Batom Battle* em Brasília e pelo *Battle Skill*, organizados por mulheres B. Girls, nos demais eventos que pude observar, a presença de mulheres era menor, geralmente reduzida a menos da metade do número de B. Boys.

Inicialmente, é preciso compreender como se produz a corporalidade na dança Breaking e as representações que norteiam suas práticas corporais. Na dissertação do educador Éderon Santos (2009), apresentada na Universidade do Rio Grande do Sul (URGS), intitulada “Um Jeito Masculino de Dançar–Pensando: a produção das masculinidades de dançarinos de HIP-HOP”, o autor apresenta uma série de questões relativas ao que efetivamente significa a masculinidade na cultura Hip Hop. Como anteriormente explorado nesta pesquisa, é importante salientar que o trabalho supracitado abarca dançarinos da modalidade que aqui descrevo como adeptos ao conjunto das Danças Urbanas, uma das modalidades que integra as danças da Cultura Hip Hop hoje.

Éderon Santos (2009) inicia seu trabalho demonstrando alguns aspectos da linguagem na dança e posteriormente desenvolve a relação entre a movimentação dos homens e as formas de manutenção de representações de masculino, aspectos ligados, por sua vez, à prática da competição – que no universo do Breaking é expresso através das batalhas.

Observando competições em alguns grandes festivais de dança ocorridos em teatros, com grandes palcos e grandes estruturas, o autor pôde verificar que os grupos de Hip Hop destes festivais levavam um trabalho mais enérgico, mais gritado e isso movimentava não somente os dançarinos, mas também o público, que nesses dias gritava mais e lotava mais o teatro. O nome das coreografias apresentadas, dentre as quais “Estilo de rua”, “Explosão da rua”, “Exército do Ritmo”, “Nas garras dessa dança” (Santos, 2009, p. 79) parecem identificar o masculino com “agressividade” e “o que vem da rua”, reivindicando-a como lugar de origem dessa dança.

O entendimento das emoções é narrado de forma diferenciada pelas relações de gênero. [...] Outros grupos apelam para coreografias que possam traçar o Hip Hop a partir de suas 'raízes' e lugar de partida, enfim, a rua! [...] É interessante notar como o masculino rege como soberano nesta dança, onde a rua – lugar público de livre circulação – e é, em certa medida, ocupada pelo homem em suas diferentes dimensões, enquanto a ocupação feminina se dá no privado (Santos, 2009, p. 79, apud. Kimmel, 1998).

O trecho acima, quando se refere à noção de que o espaço público aponta maior circulação de homens em detrimento da restrição ao espaço doméstico para as mulheres não defende que seja uma realidade, mas uma representação social e cultural constituída pelas forças de mercado que, por sua vez, determinadas pelo estabelecimento de propriedade privada, condicionam a população a dividir a vida social a partir da noção de que as mulheres seriam total e unicamente responsáveis pela manutenção do trabalho reprodutivo, ligado à família, ao trabalho doméstico e, à garantia de herdeiros. Estes registros podem ser observados no livreto “A história do feminino” ([1934]2007), da escritora Rose Marie Muraro e na versão de 1924 da Constituição Brasileira, na qual alguns trechos que fazem referência à propriedade e incluem as mulheres, gerando diversas disputas políticas parcialmente resolvidas com a reforma da Constituição, em 1988.

Não é objeto desta pesquisa esgotar o assunto relativo à maneira como a história das mulheres se desenvolveu. A discussão de gênero é muito profunda e poderia tomar por si só o tema desta pesquisa. Por hora, cabe salientar que não se trata de acreditar que a condição subalterna seja uma verdade, mas de verificar que existiram e existem muitos aspectos culturais forjados por mecanismos e ferramentas institucionais que, deliberadamente, restringiram a livre circulação de mulheres nos espaços públicos.

A percepção da cultura Hip Hop como movimento atrelado à rua como lugar de origem não exclui, contudo, a realização de coreografias de Breaking em festivais realizados em teatros, por exemplo. A prática padrão, porém, ocorre em grandes campeonatos que giram em torno das batalhas e, para tanto, a forma de dança que prevalece é o improvisado e uma execução muito impositiva de movimentações. É possível citar dois grandes eventos desse tipo: um deles nacional, o *Master Crews*, realizado, em geral a cada dois anos na cidade de São Paulo, e o *Red Bull BC One*, que ocorre anualmente em diferentes capitais de diferentes países.

Em Curitiba, um dos maiores eventos desse gênero, dentre os que pude observar, foi o Aniversário de 20 anos da *Flying Boys Crew*, realizado em 2017 e

semelhante a outros, como a *Batalha do Eucaliptos*, realizada em 2018 e organizada pela crew *UniBreakers*. Não existem coreografias, tampouco nomes de coreografias, mas sim de movimentos. O nome destes movimentos foi mais bem explicitado no Capítulo 3. O que nos eventos de palco mais se aproxima de uma coreografia do universo do Breaking são as demos: sequências de movimentos ordenados, realizados em conjunto de duas ou mais pessoas que servem de ataque ou contra-ataque no momento das batalhas – como uma carta na manga para ganhar atenção e reconhecimento dos jurados e, tão logo, obter mais chances de vencer a batalha.

De todo modo, grande parte dos movimentos no Breaking seguem a mesma linha: postura agressiva, enérgica. Grande parte das vezes é possível observar uma enfática referência ao órgão sexual, provocando o oponente a partir da ideia de subjugação diante daquela postura, adentrando a um universo de significações relativas à orientação sexual e à ideia de que o masculino se associa à virilidade e força, enquanto quem é subjugado é o oposto: vulnerável, frágil, feminino.

No evento de 20 anos do grupo *Flying Boys Crew* – a começar pelo nome desta própria crew, que enfatiza o termo “boy”, do inglês: menino – outras crews participantes tinham nomes que reivindicavam esse lugar masculino e agressivo: *Gana Gang*, *FlowZicas*, *Superstar B. Boys*, *Street Monkeyz*, entre outras. As nomenclaturas quase sempre são em inglês, como é comum na Cultura Hip Hop, também no Brasil. No evento em questão não havia nenhuma mulher. Nenhuma B. Girl batalhando. Havia algumas mulheres observando, poucas delas B. Girls. Lembro-me de ter visto apenas duas: B. Girl Noriller e B. Girl Kaw Black – que não batalharam.

No documentário *CwBreaking* (2017), a B. Girl Silvia relata, aos 19 minutos de vídeo, que o grupo Dope Girls – o qual Silvia chama de “coletivo” – teria sido criado com o intuito de motivar que

[...] Outras pessoas se interessassem pelo Breaking, principalmente o público que é mulher! A Cultura [Hip Hop] é em sua maioria dominada pelos homens, mas a Cultura Hip Hop também é o espaço da mulher, também é o nosso espaço! Então o coletivo é basicamente pra isso, pra que as mulheres tenham esse espaço, sejam incentivadas a procurar e ficar nesse espaço, e assim contribuam cada vez mais pela Cultura também! Breaking por ser um ambiente predominantemente masculino, mas que “é, também, o lugar das mulheres! As mulheres têm que estar presentes (B. Girl Silvia, *CwBreaking*, 2017).

Em seu relato, Silvia reivindica e enfatiza que mulheres ocupem o “espaço da Cultura Hip Hop” e este espaço é, predominantemente, a rua que é uma dimensão social historicamente atrelada a uma representação masculina e a uma experiência segregatória no que se refere às mulheres, estando estes aspectos refletidos no Breaking.

As mulheres que estão presentes nos mais diversos ambientes da nossa sociedade, também desenvolvem sua participação política através das manifestações nos centros urbanos, são atrizes e protagonistas ativas de um a pluralidade de movimentos culturais e artísticos espalhados no Brasil, inclusive no movimento Hip Hop (Santos e Sunega, 2009, p. 82).

O trecho acima foi extraído do artigo “Hip Hop Mulher: experiências de organização” (2009), das artistas e pesquisadoras ativistas pelo empoderamento e representatividade femininas dentro da Cultura Hip Hop, Atiely Santos, mais conhecida como Tiely Queen, e Fernanda Sunega. No artigo (2009), as autoras revelam uma série de problemáticas relativas às dificuldades enfrentadas por mulheres para concretizarem determinadas ações no universo da Cultura Hip Hop.

A partir da ótica de Santos e Sunega (2009) podemos compreender que os significados atribuídos aos espaços e à esferas públicas têm desdobramentos concretos na vida dos atores sociais e, sobretudo, na vida das mulheres que, por sua vez, reivindicam no Breaking, por exemplo, a possibilidade de ocupar igualmente este espaço. Isso não quer dizer que ambos, mulheres e homens, não circulem e eventualmente permaneçam em locais como praças, bares etc. O que cabe ressaltar com atenção é que essas possibilidades são sistematicamente dificultadas por processos históricos e culturais que operam no cotidiano dos indivíduos.

As desigualdades que estão diariamente em jogo nas relações sociais entre homens e mulheres, questão central não só para se pensar a autonomia, mas as próprias relações de poder, constituem uma estrutura calcada na divisão sexual dos saberes, das classes e, sobretudo, do espaço doméstico em detrimento do espaço público. Historicamente as mulheres foram relegadas à execução de funções informais ligadas ao trabalho doméstico e, portanto, ao mesmo ambiente. A rua, o lugar público, ligado à produtividade, questão central no universo da Cultura hip Hop

e onde se desenvolve o Breaking, não foi pensado para acolher as mulheres, de forma que a crença de que o espaço doméstico:

[...] é naturalizado como feminino. Há um padrão de divisão sexual do trabalho que segmenta as atividades produtivas, vinculadas ao mercado, e as reprodutivas, relacionadas aos cuidados com os seres humanos, que vão além da maternidade como fator biológico e englobam todo o trabalho doméstico. Nos últimos 30 anos, houve uma crescente inserção produtiva das mulheres no mundo do trabalho fora de casa (Melo e Castilho, 2009, p. 143).

Em minha trajetória, há alguns anos observo que existem poucas mulheres em relação à quantidade de homens no Breaking. Menor ainda é a presença de homens que sejam homossexuais (lembro-me de apenas um amigo que é assumidamente homossexual e foi B.Boy, mas deixou este estilo de dança justamente porque, como me relatou durante o evento *Batom Battle*, não se sentia acolhido ou parte daquele universo e, anos mais tarde, se engajou na dança *Voguing*). Além dele, não recorro de ter conhecido nenhum outro homem homossexual na dança Breaking.

A razão pela qual estou entrando neste quesito é demonstrar que a busca por representatividade é um dado importante, que traz a possibilidade de pensar os processos de reapropriação do espaço público, aqui relativo à noção de rua, sob a perspectiva de que foi criado um perfil dos atores que mais circulam nestes espaços. Assim, temos o seguinte dado: a compreensão de que a rua é um espaço masculino começa na construção histórica pela qual o espaço público foi concebido e se reflete nas relações que são estabelecidas em função dele. Estes aspectos são reforçados na corporalidade e na postura de um dançarino de Breaking. Há uma eminente demonstração de senso de competitividade, agressividade e afirmação de uma identidade da “quebrada”, de quem conhece, sobrevive e se re-apropria, portanto, da hostilidade do ambiente da rua.

Neste sentido, entendo a Cypher como o momento de experimentação destas dimensões. É durante a Cypher se constrói uma área de proteção, na qual a competitividade gera e obedece a regras e normas compartilhadas. Esse círculo de proteção serve tanto a relações entre os que estão fora quanto aos que estão no círculo. Para quem vê ou vem de fora, as regras operam numa ordem mais difícil de ser percebida e o maior exemplo foi aquele trecho descrito a partir da minha

experiência na Cypher, quando, a partir da minha “entrada”, foi gerada uma “batalha de Cypher” – é como se eu tivesse quebrado algum protocolo ou correspondido a um protocolo que aciona a batalha, sem nem mesmo participar dela em seguida.

Meus interlocutores reconhecem essas problemáticas e suas referências, bem como se utilizam de alguns discursos para defender ou – raramente – refutar esta relação no Breaking. Na entrevista com a B. Girl Fer, quando pergunto a ela se gostaria de acrescentar alguma coisa, ela relata:

Ah, tem a questão do público LGBTQ+, né... Que não falamos muito. Eu acho que o público LGBTQ+ começou no Hip Hop através do Voguing, então isso é muito mais forte, a Madonna já vinha trazendo isso pra mídia, o Voguing, o Stiletto, o Waacking, então começou já em outra parte! [...] Acho que talvez, também... Por exigir uma certa força, uma postura assim, mais marrento, e tal... Não sei se é só isso, sabe?! Mas faltam mais referências! Acho que não rolou ainda uma resistência mesmo, LGBTQ+ no Breaking, assim. Não tem referência. No RaP tem, a galera tá chegando, Rico Dalasan e tal, mas ainda não teve no Breaking (B. Girl Fer, em entrevista, 2019).

Na dança *House*, como demonstrado em minha pesquisa de graduação em Brasília/DF (Carrion, 2016), bem como em outras danças do conjunto de Danças Urbanas, a diversidade de gênero é maior. A comunidade LGBTQ+, como indica o relato acima, teria se agregado ao cenário da dança *House*, praticada em clubes e boates, assim como à chamada *Underground Scene* (Sommer, 2001), em meados de 1980, numa tentativa de evitarem a violência, aspecto que, por sua vez, teria impulsionado o surgimento do Breaking,. Assim temos que a comunidade LGBTQ+, bem como as mulheres estão mais presentes em outros estilos de dança porque sentem maior identificação e acolhimento em um ambiente que não requer uma postura de afirmação de papéis sociais masculinos, por meio de reiterada referência à noções de agressividade e competitividade, o que é muito forte entre os B.Boys.

Os relatos me levaram a considerar que existe uma dimensão simbólica que se reflete na relação entre o Breaking e o *House*, de modo que, ao dançar *House* os praticantes libertam-se da necessidade de mostrar aos demais o que sabem fazer. É como se na dança *House* o/a dançarino/a estivesse menos exposto ao julgamento externo entre aqueles que praticam, ao passo que a necessidade de afirmação é encontrada no Breaking. Essa perspectiva evidencia que as posturas corporais ligadas à emoção que se quer transmitir durante a prática de determinada dança importam para definir as motivações e investimento na experiência de um/a

dançarino/a na prática de determinado estilo de dança. Vê-se que as fronteiras de gênero na dança *House* são mais dispersas, enquanto no Breaking são mais concretas – o que, por sua vez, não as torna mais simples.

Eu acho que, assim, já se desconstruiu muita coisa, os próprios B. Boys, os homens, estão aprendendo aos poucos o que é feminismo, o que é empoderamento, o que é respeitar o espaço da mulher! O Hip Hop é uma cultura Machista, preconceituosa. Mas também não sei te explicar como, ou por quê, mas antes tinham umas quatro ou cinco crews só de mulheres [...]. Tinha uma crew que treinava só com a gente, que era a Freestyle Femme[...], mas não sei te dizer por que hoje as meninas não estão procurando mais. É uma pergunta que eu não vou ter uma resposta concreta. Eu sei que a gente evoluiu no sentido do respeito, na questão de aceitar [...]. Eu sei que dançar Breaking sempre foi uma coisa assim, que tem que mostrar que é forte, que é másculo, pega no [órgão sexual] e 'pá! Já vi muitos caras desrespeitando as mulheres em evento, em roda... E agora que a gente tá melhorando em relação a isso, as mulheres não estão procurando mais! (B. Boy Dan, em entrevista no evento HiHo, 2019).

Com relação ao relato acima transcrito, somados ao trecho extraído de relatos da minha pesquisa de graduação, podemos observar três questões básicas: 1) papéis sociais de gênero ligados à postura corporal; 2) identificação com o ambiente; e 3) o próprio ambiente, condicionado pelas questões históricas anteriormente mencionadas. Se determinada emoção requer ou imprime no corpo uma postura tida como feminina pelas concepções comuns de papéis de gênero, essa postura será negada não só no ambiente, mas durante a performance corporal quando no sentido masculino e, se o Breaking é uma dança majoritariamente masculina, esta possibilidade postural é mais restrita.

A partir de 1940, com a publicação de *O segundo sexo*, por Simone de Beauvoir, o conceito de identidade de gênero passou a se apresentar calcado nas categorias de feminino e masculino, pensadas como análogas ao sexo, sendo, portanto, constituídas segundo uma série de posturas social e culturalmente edificadas e legitimadas no cotidiano. Trazer uma bibliografia clássica para pautar esta questão neste ponto é importante para nos demonstrar a relevância do tema no desenvolvimento de teorias posteriores.

Não foi possível verificar com precisão se há ou não um afastamento recente das mulheres no Breaking. Estar em contato com as B.Girls ao longo da minha experiência de campo foi bastante difícil e, portanto, este fato parece estar muito mais atrelado à uma condição local (Curitiba) do que à uma condição geral – a

considerar que em outros momentos os relatos tendem a considerar e reconhecer a atuação e a resistência do movimento de mulheres na cena Breaking.

O B. Boy Dan, ainda que não soubesse dizer, em primeira instância, o motivo que tenha causado o afastamento das mulheres na sua ótica, mais adiante em sua entrevista reflete sobre os seguintes pontos:

É uma questão até social, tipo... Que menina que vai se submeter, aos olhos da sociedade hoje, da sociedade preconceituosa que a gente tem, a ficar treinando Breaking no Itália? Onde é um ambiente que tá todo mundo na rua, ali... E se é uma menina que mora numa quebrada que não é perto da nossa? Quando a gente vai embora do Itália, que é uma região central às 10h da noite, a gente vai embora tudo de galera! E se ela vai embora sozinha, como que ela vai pra sua quebrada? A gente não sabe se ela vai chegar em segurança [...] tem toda essa questão social de violência, num contexto todo, da violência que ela [pode] sofrer na rua quando estiver voltando... (B. Boy Dan, em entrevista no evento HiHo, 2019).

Quando o B. Boy Dan se refere à galera, ele nos demonstra o quanto as representações dos atores sociais e dos meus interlocutores passeia sobre a noção de que as mulheres estão à parte do todo ou numa percepção particular de todo e que, aqui, é a cena Breaking. Na minha Monografia (Carrion, 2016), estes dados, somados às expressividades técnicas relativamente libertárias da dança House, são o que embasam o título do trabalho: a dança House como uma dança convergente.

Observar a presença de poucas mulheres e uma busca por maior representatividade através de iniciativas que reafirmem esta condição, bem como a observação de uma ausência de maior diversidade de identidade de gênero no Breaking, me fez perceber questões fundamentais sobre o meu recorte, que se verificou majoritariamente masculino, mostrando a existência de uma divisão sexual no universo desta dança. Essas relações não são novas, mas geram diferentes (re)ações em diferentes ocasiões.

Quando relativo às noções de Mercado de Trabalho Formal, essa divisão gera distâncias consideráveis entre as camadas da sociedade, fortalecendo uma estrutura desigual e de estratificação (Melo e Castilho, 2009, p. 138). Dedicar-se às atividades ditas passivas, às tarefas do cuidado, bem como às expressividades assim consideradas, são parte de um conjunto de expectativas sociais ligadas às mulheres e, por sua vez, a um universo considerado feminino, que é o da comunidade LGBTQ+.

Através dos relatos obtidos para me auxiliar na compreensão de como meus interlocutores se sentem em relação à sua prática, pude verificar que o fator representatividade é um aspecto singular na criação de novas referências no universo do Breaking, promovendo a possibilidade de que outras mulheres se identifiquem e sintam-se acolhidas. A divisão sexual do trabalho reflete problemas históricos na estrutura social e no plano das relações entre as diferentes funções exercidas formal e informalmente no mercado de trabalho. Penso, deste modo, acerca da estratificação que corrobora uma estrutura desigual na atuação das mulheres no Breaking, cuja atuação se dá principalmente fora do ambiente doméstico.

As relações sexuadas remetem, nesta ótica, concomitantemente à noção de que existe uma estratificação conforme o lugar e o espaço que homens e mulheres ocupam historicamente na disposição hierárquica do trabalho social, refletindo-se na produção de movimentos políticos em grupos sociais que partilham de culturas como o Hip Hop e o Breaking.

4.4 IDENTIDADE E MEMÓRIA COLETIVA

Partindo da perspectiva simmeliana (1971) de que a ação de intercambiar experiências com o outro é a forma de sustentação mais primordial das relações humanas, percebo que existe na cena Breaking, assim como sugerido por mim sobre a dança House (Carrion, 2016), uma relativa transcendência dos processos de alteridade entre seus adeptos.

Os praticantes fomentam experiências que podem ser compartilhadas, mas suas relações cotidianas os estimulam a trabalhar sua singularidade através da noção coletiva. Para meus interlocutores, o que cada um faz diz muito sobre o que sua crew é e a atuação de uma crew diz muito sobre o que é o Breaking. Por fim, o Breaking diz muito sobre o que é a Cultura Hip Hop. A partir daqui macro considerações a respeito da história e de fenômenos que culminaram no surgimento deste movimento cultural são consideradas relevantes para os meus interlocutores.

Percebi que este discurso se mostra mais presente quando há um fator capaz de acioná-lo – como no caso de algumas entrevistas realizadas. Não há, necessariamente, uma coesão. Há uma ordem de fatores que desencadeiam outros, tornando possível considerar que a história da Cultura Hip Hop é fruto de recortes

feitos por seus adeptos. Não se trata de dizer que é uma cronologia fictícia, mas que observar o modo como essa cronologia é relatada proporciona a percepção sobre o quanto as ações individuais efetivamente somam-se na busca pela manutenção da unidade, através da sensação de coesão.

Pessoas agrupadas em uma estação de transporte público em função da localização da sua linha de ônibus podem eventualmente tornar-se um grupo, desenvolvendo dinâmicas próprias e destacadas de um contexto geral. Entretanto, a motivação desse encontro pode ter sido forjada pelas instituições sociais – como o mercado de trabalho, por exemplo. O encontro de trajetórias individuais através do Breaking revela uma busca por significado, como salientou Gilberto Velho (1986):

A interação vista como processo social básico, dá aos atores que interagem um papel de, não apenas agentes de reprodução, mas reinventores da vida social. É evidente que isso precisa ser examinado com cuidado, na medida em que as teorias variam quanto à ênfase que dão às possibilidades de inovação ao nível individual. No momento, gostaria de enfatizar que a interação é complexa e problemática enquanto processo social básico. A dimensão privilegiada é, sobretudo, a diferença entre os atores (Velho, 1986, p. 51).

No caso dos praticantes de Breaking, a construção desse sistema simbólico é regida por suas noções de rua, tornando-a um lugar afirmativo. A perspectiva que nos é apresentada em alguns trabalhos clássicos, como DaMatta (1986), remonta a noção de que a rua é o oposto da casa, não só no seu sentido concreto, mas também em seu sentido simbólico: o que a casa representa, em oposição ao que a rua representa.

O Brasil de quase 40 anos depois desta obra apresenta mudanças, todavia ainda apresenta muitas similaridades, principalmente no tocante às condições políticas e de representação social, econômica e cultural. Não é objeto desta pesquisa desenvolver estas semelhanças e diferenças, entretanto, algo neste aspecto concerne às relações cotidianas dos meus atores, no que se refere a um desinteresse em organizarem-se formal ou institucionalmente, mantendo seus encontros através de esforços.

É preciso reconhecer o poder da ação destes dançarinos e a forma como constroem a memória, ligada ao seu lugar de afirmação – ou identificação. Subverter a lógica da rua, de um espaço hostil e desconhecido, demanda uma prática

específica que difere um grupo de um simples agrupamento espontâneo ou forjado pela estrutura social macro, externa.

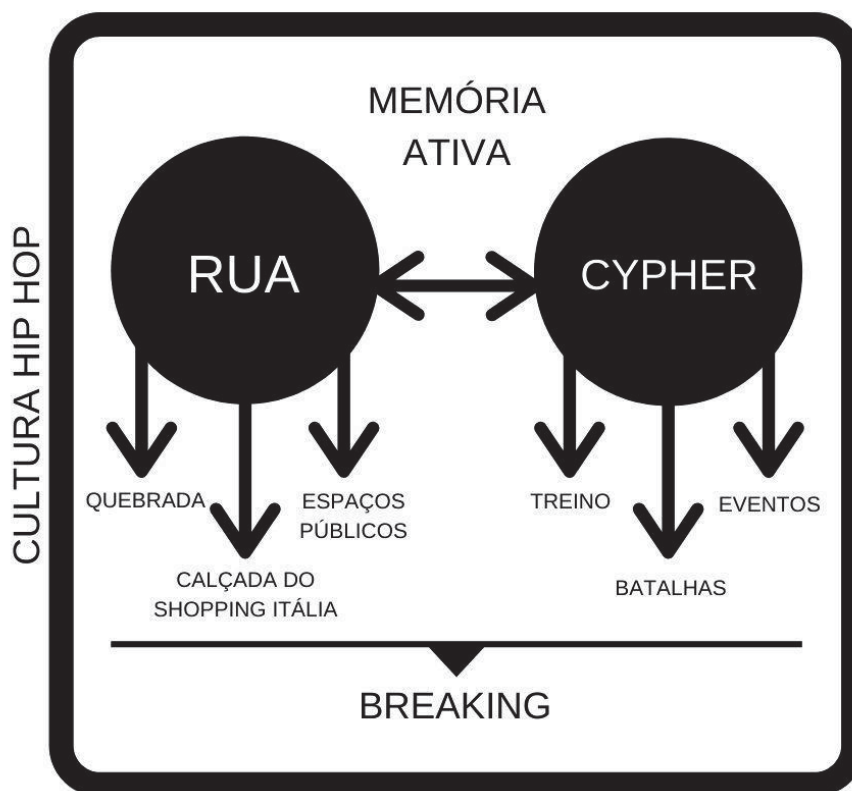
Assim como na pesquisa que trata da dança House (Carrion, 2016), no Breaking temos dimensões constituídas da transmissão de conhecimentos específicos ligados à dança que não se limitam às suas corporalidades, ainda que fundamentalmente perpassem o corpo.

Aqui portanto, temos que rua e a Cypher são duas dimensões que ligam o lugar e dão base à cena Breaking curitibana, que é constituída de pessoas, mas também de um lugar – cabe reiterar que dão base à cena, composta pela ação individual em prol do grupo, que se revela na dança e não à dança em si.

O que há efetivamente entre ambas, rua e Cypher, configura um sistema não somente de crenças, mas de memórias ativas. Esse sistema possui um mecanismo muito articulado que permite legitimar a manutenção de suas dinâmicas através da ação em determinados locais, promovendo um senso de responsabilidade que, por sua vez, produz uma identidade coletiva. Qualquer B. Boy ou B. Girl em Curitiba deve, em algum momento, passar pela rua, seja a quebrada, a calçada do shopping Itália ou algum outro local público que possa ter sediado projetos ligados a algum elemento da Cultura Hip Hop. Após passar por algum desses locais identificados como rua, esse indivíduo deve experimentar a Cypher nas ocasiões em que ocorre, comparecendo, portanto, a treinos, eventos e batalhas. Memória e identidade se intercambiam.

Outro aspecto capaz de reforçar a noção de que a produção de memórias se liga à forma como identificam-se na cena Breaking é atuação das mulheres pela busca de maior representatividade, gerando uma reação entre os praticantes da dança e na construção de novas memórias. A possibilidade de criar referências através da produção de eventos que enfatizem a relação entre mulheres e Breaking é uma metalinguagem: não sinaliza que há um “déficit” de representatividade, pelo contrário, torna-se ferramenta para afirmar a própria referência – existem mulheres praticando Breaking e elas estão atuando de forma enfática na garantia deste espaço.

FIGURA 26 – ciclo de relações



O panorama da Figura 26 pode ser descrito como um esboço do ciclo que percorre a produção de identidades nos termos de uma prática corporal experienciada na rua. Isso porque, não fosse a tentativa de manutenção dessa memória, o que a torna ativa, os praticantes de Breaking não se encontrariam semanal e regularmente no mesmo lugar anos a fio.

Meus interlocutores, por sua vez, denominam este sistema como sua Cultura, a Cultura Hip Hop, acionando discursos que, novamente, demandam ações comportamentais entre seus iguais, retornando ao início do ciclo. O processo que dá sustentação à possibilidade de a rua tornar-se outra coisa que não somente uma ferramenta urbana é cíclico e está calcado em dimensões reificadas pela produção dessas identidades e memórias.

4.5 ENTRE A RUA E A CYPHER – UM “SUPER-EVENTO”

A percepção da diferença é um dado recorrente na antropologia urbana e, sobretudo, no que se refere à dança Breaking. A diferença é um dado capaz de produzir semelhanças, ainda que o contraste com a própria rua enquanto ferramenta urbana seja nítido. Isso cabe para todos os espaços onde o Breaking aparece, como

no caso da diferença com as Danças Urbanas, onde é omitido, causando uma contra resposta dos B. Boys e B. Girls. A distância observada nesse caso é diretamente proporcional, no sentido de quanto menos B. Boys ou B. Girls nas academias, menor será a probabilidade de haver algum.

É curioso notar que, em casos como o do B.Boy Maquinho, que experiencia essa dupla jornada – nas Danças urbanas e no Breaking – as normas estabelecidas pela unidade da Cypher parecem mais duras e Maquinho transita entre as cenas de forma afirmativa, utilizando-se dessa posição diferenciada para obter vantagem no ambiente das academias, naturalizando a diferença como uma ferramenta de manutenção do status social a que se dirigem os universos.

Em Curitiba existem duas fases do Hip Hop: é a fase da rua, onde estão os B.Boys – sem regra, sem linha; e existe a parte da academia: que é uma galera que não se preocupa com a história, não se preocupa com a origem, chega lá e vai dar uma aula e é isso! E é o que vende!!! [...] Então é por isso que quem tá na rua não concorda com quem nas academias! Quem tá na rua é resistência e quem tá nas academias é [pela] grana (B. Boy Maquinho, em entrevista, outubro de 2018).

Os treinos na calçada do Shopping Itália, bem como os do MON, constituem uma prática que aciona olhares e respostas dos transeuntes que, por sua vez, se diferem desde as vestimentas, acessórios, intenções, até as posturas demonstradas no conjunto das situações: param, observam, fotografam com seus aparelhos celulares, cochicham entre si, apontam, riem, mas se deparam com um muro de indivíduos em suas roupas largas, seus bonés, seus dialetos.

Neste contexto insurge a Cypher, essa entidade, que quando se complementa a toda uma representação da rua, é capaz de restabelecer momentaneamente as relações entre estes universos e, por sua vez, entre os próprios dançarinos. É a presença de uma condição periférica no centro da cidade. Ainda que essa condição de entrelugar se verifique, é justamente a partir dela que se produzem novas memórias. A dança dentro do círculo, contribuindo para a manutenção da prática atrelada à rua, fala das trajetórias, dos conflitos, da quebrada, da crew, de quem aquele indivíduo é e o que passou para estar ali compartilhando sua dança e, ao mesmo tempo, não diz nada. Ao redor, B. Boys e B. Girls são tomados por gritos de aprovação a quem está no centro, além de cortejos, abraços ou risos alegres. Suor, cansaço, hematomas... missão cumprida.

A prática do Breaking transita entre relações que se opõem e se completam: a rua, representada pelo imaginário da quebrada *versus* a academia; as B.Girls *versus* os B.Boys, a memória *versus* a manutenção da atuação pela afirmação da identidade, a calçada *versus* o público externo, a experiência dita verdadeira e a experiência mercadológica e, sobretudo, centro *versus* periferia.

Esse encontro de possibilidades promove um super-evento, que suspende a compreensão do que normalmente seria uma simples calçada, criando uma relação entre os presentes: espectador e objeto a ser observado, transeuntes e dançarinos. Há uma nova experiência do caminho para quem passa e uma nova experiência para quem dança. Este é, por sua vez, o processo que contribui para a legitimação de seus discursos e para a circularidade das ações e reações na cena Breaking.

Todo o sistema simbólico que sustenta as motivações dos B. Boys e B. Girls em estarem ali, atuando na manutenção deste primeiro é reforçado, tornando a calçada um palco onde a diferença é expressa em movimentos e esta característica reforça a própria unidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de concluir o texto, vou retomar as reflexões que considero mais emblemáticas e que já foram detalhadamente apresentadas no decorrer desta dissertação. Começo retomando que o Breaking chegou ao Brasil por volta dos anos 1980, a partir de uma congruência entre a ancestralidade jamaicana e africana, somadas à cultura Hip Hop, originada nos EUA e transmitida a partir de práticas de dança (dentre as quais, o Breaking), música (representada pelo RAP, os MC e os DJ) e arte, com, o grafitti. Disto, insere-se que o Breaking consiste em danças feitas ao som de um tipo particular de música, o Break Beat e que seus dançarinos são chamados de B. Boy e B. Girl, a depender do gênero com o qual se identificam.

Em Curitiba, os relatos contam que o Breaking chegou em meados de 1980 e que, desde então, é praticado na calçada do Shopping Itália. Essa calçada é utilizada por se tratar de um ambiente central, coberto, público e, sobretudo, por conta de seu chão liso, que facilita os movimentos do Breaking. Durante minha inserção em campo, observei que além do Shopping Itália, o Museu Oscar Niemeyer também faz parte do espaço de atuação do Breaking curitibano, sendo as razões, de acordo com meus interlocutores, praticamente as mesmas. O que difere o uso dos espaços para os Treinos é o dia e horário em que são realizados, sendo os treinos do Itália à noite e em dias de semana, enquanto os do MON são à tarde e aos domingos. Essa diferença de dias não diferencia muito as práticas e os indivíduos envolvidos, mas modifica a relação dos mesmos com o público e com o espaço, conforme demonstrado no Capítulo 3.

O trabalho de campo mostrou que a diferença entre os estilos de dança da cultura Hip Hop é essencial para a afirmação identitária dos B. Boys e B. Girls, que definem as danças realizadas em escolas e academias como “Danças Urbanas”, apesar de a movimentação ter a mesma origem que a do Breaking, ou seja, o Hip Hop. Essa afirmação da diferença é uma das características que unem os B. Boys e B. Girls em uma cena específica – ou seja, é evidente que frequentando os espaços citados nos horários citados serão encontrados praticamente o mesmo grupo de pessoas, realizando basicamente os mesmos movimentos.

O que se demonstra relevante com essa demarcação de diferença é, justamente, a ocupação do espaço. Para os B. Boys e B. Girls, ocupar a rua é uma forma de resistência política, ao mesmo tempo em que é um reflexo do lugar à

margem que eles são colocados pela sociedade, que classifica como *outsiders* as características que definem o Breaking, tais quais as vestimentas, músicas, danças e até a linguagem. Esta posição à margem é reificada pelos relatos de dificuldade em serem absorvidos no mercado de trabalho da dança, algo que acaba sendo retroalimentado: uma vez que estes indivíduos são colocados à margem por estas questões sociais, decidem permanecer nos espaços periféricos como forma de resistência e afirmação identitária.

A pesquisa me possibilitou perceber que a prática do Breaking em Curitiba envolve uma espécie de fluxo “pendular”, entre periferia e o centro da cidade. Ou seja: existe uma tendência centrípeta na prática da dança Breaking. Isso significa dizer que apesar de ser uma prática caracterizada por uma identidade periférica, os treinos e parte dos eventos são realizados em locais centrais, de forma que cabe aos praticantes o deslocamento – que muitas vezes é justificado pelo próprio cronograma de trabalho. Uma vez que o indivíduo deixa a periferia para trabalhar, permanece no espaço central e agregador de indivíduos vindos de outros espaços periféricos para praticar o Breaking. Uma tentativa de inverter este fluxo e equilibrar o acesso às práticas foi a realização do evento Kingston Kombi, descrito no Capítulo 4.

Passei a perceber as Cypher, foco do Capítulo 3, como um “entrelugar”, pois nelas tudo pode acontecer: desde a partilha descontraída de movimentos e conhecimentos exercitados em treinos, até disputas que envolvem - ou podem envolver - interesses pessoais, as batalhas. A possibilidade de transformação de uma coisa na outra é eminente e, a partir dela as relações são reestabelecidas, inimizades podem ser reforçadas ou apaziguadas, iniciantes podem deixar de ser assim considerados, veteranos podem perder prestígio... ou seja, a Cypher altera os status individuais e os coletivos. Isto posto, estar ao redor dela e interagir com quem está em seu centro, bem como estar em seu centro e interagir com quem está nas beiradas, é contribuir para a manutenção de um sistema de crenças que não é necessariamente explícito para quem observa de fora. Considerar a noção de entrelugar permite entender como a apropriação de certos espaços urbanos reconstrói determinadas funções ligadas a estes espaços e permitem, redefinir relações sociais.

Pude observar que cultura está ligada à uma condição de legitimação: quanto mais os interlocutores compartilham memórias relativas à suas experiências,

maior é o sentimento de coletividade. Nas batalhas, este sentimento pode ser suspenso temporariamente, em função da competitividade expressa pelo ambiente, mas muitas vezes os dançarinos cumprimentam-se ao final, restabelecendo relações anteriores. Quando isso não ocorre, sabe-se que houve algum conflito pessoal entre os oponentes, que poderá ser resolvido em uma Cypher, ou em algum outro evento.

Na presente pesquisa, como tento demonstrar, a organização política no Breaking está ligada a práticas de manutenção da Cultura Hip Hop, que se dá a partir da realização de eventos, seja de forma independente ou por meio de pequenos patrocínios, bem como treinos em locais públicos – como abordado nos capítulos 3 e 4.

Cabe ressaltar a percepção de rua como um espaço afirmativo e assim reconhecer o poder da ação destes dançarinos e a forma como constroem a memória, ligada ao seu lugar de afirmação – ou identificação. Subverter a lógica da rua, de um espaço hostil e desconhecido, demanda uma prática específica que difere um grupo de um simples agrupamento espontâneo ou forjado pela estrutura social macro, externa. É a presença de uma condição periférica no centro da cidade. Ainda que essa condição de entrelugar se verifique, é justamente a partir dela que se produzem novas memórias.

Por fim, afirmo o interesse de, em trabalhos futuros, explorar melhor as questões relacionadas à diversidade de gênero na cena do Breaking em Curitiba. Como demonstrei nos capítulos 2 e 4, há presença de B. Girls, apesar de poucas. A (falta de) presença das mulheres no Breaking perpassa por questões sociais que dizem respeito à possibilidade das mulheres em ocuparem os espaços públicos – algo que foi historicamente delegado aos homens. Se para os homens o Breaking já é um movimento de resistência, pensar na cena do Breaking feminino e LGBTQ+ é ainda mais desafiador e, por isso, merece reflexões mais bem elaboradas.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade**: Lugares, Situações, Movimentos. Tradução de Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Ed. Terceiro Nome: 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Volumes I, II, tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980.
- BECKER, Howard. **Outsiders** – Studies on sociology of deviance. New York: Free Press. 1969.
- BIANCHINI, Henrique. 2016. **O efeito Dunnin-Kruger e as Danças Urbanas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PMwsSm5bHGg> (último acesso: 24/11/2017).
- CARRION, Luanne da Cruz. **Uma dança convergente**: o House no Distrito Federal. 2016. 75 f., il. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & antropologia** | Rio de Janeiro, v.03.06: 411 –440, novembro, 2013.
- CUNHA, Manuela Carneiro. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo, Cosac&Naify. 2009.
- DA MATTA, Roberto. “A casa, a rua e o trabalho.” In.: **O que fez o Brasil Brasil**. Editora Rocco. Rio de Janeiro-RJ: 1985.
- DF ZULU BREAKERS, B. Boy Fuzzy. **Old School Dances** – A História das Danças do Hip Hop. Brasília, Jovem de Expressão. Sem ano.
- SANTOS, Éderson. **Um Jeito Masculino de Dançar** – Pensando a produção das masculinidades de dançarinos de HIP-HOP. Porto Alegre, UFRGS, 179 p. 2009.
- EJARA, Frank. **O novo termo “Danças Urbanas”**. Disponível em: <http://frankejara.blogspot.com.br/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html> (último acesso em 2016).
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323p.
- GONÇALVES, Renata de Sá. **A Dança Nobre No Espetáculo Popular: A tradição como aprendizado e experiência**. Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. ULLMANN, Lisa [org]. Summos. São Paulo, 1978.

MAGNANI, José Guilherme Cantor (2002). “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. In.: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, Nº 49, p 11-166.

MELO, Hildete Pereira e CASTILHO, Marta. Trabalho Reprodutivo no Brasil: Quem faz? **Revista Economia contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 135-158, jan./abr. 2009.

NETO, João. **CwBreaking: O Breaking de Curitiba registrado por quem o vive**. Curitiba, 2017.

PARK, Robert E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. 4. ed. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 26-67.

PRIESS, Maurício da Costa. **Entre bases e “oitos” - Manifestações corporais do hip-hop em Curitiba**. UFPR, 2008.

RAPOSO, Otávio. Coreografias de evasão: segregação e sociabilidade entre os jovens do break dance das favelas da Maré. Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL, Portugal; **CRIA**, junho de 2012, 16(2): 315-338.

RIBEIRO, Ana Cristina e CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. Editora Átomo, Campinas, SP. 2012.

SANTOS, Atiely e SUNECA, Fernanda. Hip Hop Mulher: Experiências de Organização. In.: **Forito – Jovens Feministas Presentes**. Orgs. PAPA, Fernanda de Carvalho, e SOUZA, Raquel. Ação Educativa, Fundação Frederich Eberth, São Paulo: Unifem, Brasília. 2009, 144, p.

STRATHERN, Marilyn. **O Efeito Etnográfico**. São Paulo: Cosac & Naify. 2014.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In.: **Mana**, vol II, n. 2, pp. 577-591, 2005.

SOMMER, Sally R. “C’mon to My House: Underground-House Dancing”. **Dance Research Journal**, Vol. 33, No. 2, pp. 72–86, 2001.

TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York, PajPublicatins. 1987.

TURNER, Victor. **Drama, campos e metáforas: Ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: EdUFF. 2008.

VANGENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes. 1977.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e Sociedade**. Uma experiência de Geração. Rio de Janeiro: Zahar. 1986.

VIANNA, Hermano. **O Mundo do Funk Carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1998, 115 páginas.