

**38º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS**  
**GT36 – SOCIOLOGIA DA ADOLESCÊNCIA E DA JUVENTUDE.**

**CORPO E SOCIABILIDADE NA EXPERIÊNCIA DE JOVENS DANÇARINOS  
DE BREAK.**

**Autor: Prof. Ms. Tiago de Oliveira Fragoso**  
**Co-autor: Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes.**

**AGOSTO DE 2014.**

## CORPO E SOCIABILIDADE NA EXPERIÊNCIA DE JOVENS DANÇARINOS DE BREAK.

### Introdução.

O objetivo deste *paper* é compreender a experiência social juvenil de jovens praticantes do estilo cultural hip hop, dançarinos de break, por meio da relação entre corpo, socialização e a construção de laços de sociabilidade.

Os sujeitos desta pesquisa foram os membros do movimento *hip hop* na cidade de Fortaleza, representados por uma de suas organizações locais, a Força Hip Hop, situada à rua Baixa do Milagre, s/n, na comunidade do Conjunto São Francisco<sup>1</sup>.

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

O grupo é, em sua maior parte, formado por jovens e adolescentes entre 12 e 20 anos, aprendizes dos elementos artísticos do *hip hop*. A maior parte do tempo em que se encontram na sede da Força Hip Hop é dedicado ao aprendizado e à prática intensa, principalmente, da dança *break*. Eles criam um cotidiano intenso de trocas e conflitos, amizades e rivalidades, brincadeiras, espetáculos, encontros e desencontros.

Compreendo que, para os jovens *hip hoppers* da Força Hip Hop, a *experiência estética* do *hip hop* expressa, por meio da *performance* dos elementos

---

<sup>1</sup> O *hip hop* é um estilo cultural juvenil norte-americano que chegou ao Brasil em meados da década de oitenta e foi apropriado em sua maior parte pela juventude moradora das periferias urbanas das grandes capitais brasileiras. É formado basicamente por três elementos artísticos: a dança *break*, a música *rap* e a pintura grafite. O movimento *hip hop* é a denominação de um movimento social juvenil que se utiliza do estilo *hip hop* para engajar uma parte da juventude na luta por direitos sociais. A Força Hip Hop é uma das muitas organizações representativas do movimento *hip hop* na cidade de Fortaleza.

artísticos do estilo, a sensação de estar-junto, a consciência de fazer parte, de ser alguém relacionado a um outro, de ganhar reconhecimento e visibilidade social justamente pelo fato de participar, de ser um grupo.

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

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

Essa necessidade de estar-junto, manifestada nas performatividades dos jovens com os quais convivi, mescla-se também com o estetismo social impregnado na cultura contemporânea. Para Mafesoli (2005), a relação social no âmbito desses grupos é “estética”, no sentido de que é emocional, prazerosa, dionisíaca, também espetacular e expressiva<sup>2</sup>. A estética não seria aqui designada como a ciência do belo e das belas artes, mas encarada como uma estética do vivido, do cotidiano, encarnada cada vez mais nas práticas sociais e simbólicas dos indivíduos.

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, deve-se esclarecer qual o sentido das categorias de arte e estética tomadas neste trabalho. A arte é tomada aqui como comunicação, não podendo dissociar uma dimensão da outra, no sentido de que toda e qualquer forma ou objeto artístico, além de almejar um efeito estético, possui uma mensagem, expressa significados entre um emissor e receptor, e, dessa forma, faz parte do tecido social, das interações sociais comunicativas, conforme Calabrese (1987).

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

Penso que a experiência dos jovens *hip hoppers* da Força Hip Hop pode ser interpretada por meio da atenta observação de suas performances estéticas e corporais, as quais realizam uma mediação simbólica para a criação de uma experiência coletiva localizada, cotidiana, mas produtora de um estetismo social capaz de impulsionar uma agregação, uma efervecência coletiva.

### **O movimento e a estética hip hop no Brasil.**

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

Ele também é visto como uma cultura específica, produzida por jovens pobres dos espaços urbanos segregados, que lhes possibilita uma auto-valorização, por meio da criação de uma política de identidade, baseada tanto na percepção de sua ligação com a periferia, como também na inversão do estigma social de que estes jovens são portadores. (ANDRADE 2007) (ROCHA; DOMENICH E CASSEANO, 2001); (SOARES DA SILVA, 2006).

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

Outras possibilidades enfatizam o caráter global do hip hop, como um conjunto de estilos e produtos culturais híbridos, circulados pelo globo através dos

meios de comunicação de massa, o qual foi re-apropriado pelas juventudes periféricas das cidades e capitais brasileiras como movimento social, politizado e crítico das injustiças sociais. (DAMASCENO, 1996); (BEZERRA, 1999).

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

### **Condição Juvenil contemporânea.**

Nesse sentido, penso ser pertinente um voo rápido pela caracterização da experiência juvenil contemporânea brasileira. Em primeiro lugar, conforme Abramo (2008) pode-se dizer que juventude de um ponto de vista geral é algo muito vago, pois o que existe na verdade são juventudes. A experiência juvenil é eminentemente plural, isto porque são muitos os modos de vivenciá-la, dados os inúmeros cortes sociais que a fragmentam. Existem cortes de idade, classe social, identificação racial, de gênero, de localização geográfico-espacial, e, além destes, também cortes culturais, formas diferenciadas de valores, comportamentos, gostos e estilos.

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

Pode-se também investigar a juventude sobre o aspecto da vida na “passagem”, tentando compreender como ocorre a transformação de um jovem em adulto, identificando os marcos, os “ritos de passagem” da vida, as instâncias socializadoras em atuação, as dificuldades de seu funcionamento e as

consequências ou os problemas que acarretam para a vida dos jovens no futuro, na sua inserção na vida adulta.

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

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

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

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

De acordo com Dayrell (2003) o imaginário social acerca da juventude é expresso em imagens contrastantes que compõem um verdadeiro mosaico incoerente. Cada uma dessas imagens e representações tentam expressar

apenas um ou dois pontos acerca de algo extremamente complexo e multifacetado. Por isso, pode-se talvez afirmar que a experiência juvenil deve sempre ser entendida a partir de um panorama complexo que expresse a sua pluralidade inerente. Dessa forma, é possível pensar que o objetivo de tomar a experiência juvenil em si mesma, seus modos de expressão, suas performatividades, sua sociabilidade pode ser alcançado. Em perspectiva bastante sintética seriam estas as pré-condições da experiência estética juvenil no hip hop.

Desse modo, levando em consideração o que disse antes sobre *hip hop* e juventude(s), optou-se por pesquisar o que pode estar na base deste papel do movimento hip hop junto à juventude pobre: a experiência coletiva plasmada pelos jovens por meio da performance artística e da corporeidade que parece estar manifesta num convívio social intenso marcada pelo estetismo.

### **Trajetórias dos jovens dançarinos de break**

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

Daniel A.D.I foi o segundo entrevistado por mim. Ele é um jovem b.boy<sup>3</sup> com idade de 18 anos, está há dois anos na Força Hip Hop, treina break<sup>4</sup> e faz grafite. Ultimamente tem se envolvido mais na “organização” do movimento, participando mais intensamente das mobilizações políticas feitas pelo grupo. Atualmente não está estudando, mas cursou até a nona série do ensino fundamental. Também não trabalha, apenas ocasionalmente e sem carteira assinada, como ajudante de cozinheiro, geralmente, para parentes. Também já trabalhou como vendedor e já fez algumas oficinas de break para jovens. Antes de dançar break e fazer grafite, Daniel jogava no clube de futebol do Ferroviário

---

<sup>3</sup> B.boy, abreviatura de breaker boy ou simplesmente dançarino de break.

<sup>4</sup> Break ou breakdance é uma dança de movimentos gingados e acrobáticos que constitui-se em uma dos elementos artísticos do estilo hip hop ao lado da música rap e do grafite.

na posição de atacante. Atualmente está namorando, mas sem qualquer compromisso, mora com a Mãe e um irmão mais novo, que também treina break na Força.

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

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

Analisando o perfil dos jovens, já é possível notar algumas características que aparecem mais visivelmente. Em primeiro lugar, todos estão na faixa etária entre 16 e 19 anos. Este segmento juvenil tem suas experiências mais relacionadas ao encontro com amigos, ao lazer e à família. Como não se encontram na faixa dos adultos jovens, não sofrem, ainda, fortes pressões no sentido de encontrar um emprego, ter uma família, etc. No entanto, muitos deles trabalham ou já trabalharam sem carteira assinada. Nesse sentido, pode-se perceber que o trabalho, para alguns deles, é sazonal e restrito à ajuda de parentes em seus ofícios. Todos são jovens estudantes, apesar de alguns deles terem abandonado a escola. Outro dado importante é que todos eles são jovens das camadas populares, moradores da periferia, e isso impõe uma variável importante no acesso que eles têm aos bens de consumo e ao lazer. Como será exposto adiante, eles, em geral, têm grande dificuldade de ter acesso a produtos



e bens vinculados à cultura hip hop. Em relação ao hip hop, todos os entrevistados tinham já alguma experiência na prática dos elementos artísticos do hip hop, notadamente o break, todos começaram mais ou menos à mesma época. Por fim, todos já se conheciam e eram amigos, antes da prática do hip hop, e moram na comunidade São Francisco ou em comunidades vizinhas.

### **Práticas artísticas e sociabilidade entre os dançarinos de break**

O imaginário social acerca do ser jovem impõe certas imagens estereotipadas que impedem uma compreensão do que seja a experiência juvenil em si mesma. A juventude pode ser vista como uma condição transitória, mera passagem para a vida adulta. Ou, então, o jovem pode ser visto romanticamente como um contestador social, um revolucionário, sendo a juventude vista, nesse caso, como um período de intensa liberdade e experimentação. Mas, também, o período juvenil da vida pode ser entendido como um momento de crise psicológica e social. Para Dayrell (2003), é preciso questionar e superar essas imagens e começar a compreender a experiência juvenil em si mesma, a partir de sua própria vivência, e entender o jovem como um sujeito social que singularmente constrói um **modo de ser jovem**. Esse modo de ser juvenil aparece manifesto na sociabilidade e convivência construída por eles no cotidiano dos treinos de *break*.

Os “*b.boys* e *b.girls*”<sup>5</sup> da Força” têm vários momentos de aprendizado, prática e construção dos elementos artísticos do *hip hop*. Existem os “treinos”, “ensaios” e “oficinas”. Essas palavras designam respectivamente os momentos de aprendizado da dança *break*, da música rap e da pintura grafite<sup>6</sup>.

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

---

<sup>5</sup> Os dançarinos de break são chamados desta forma, os meninos são os *b.boys* e as meninas são as *b.girls*.

<sup>6</sup> Este trabalho toma a experiência destes jovens com a dança break como base para pensar a relação entre as práticas artísticas e corporais e a sociabilidade.

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

A iniciação de um *b.boy* é quase sempre mediada pelo contato com um outro dançarino mais experiente. A iniciação começa com o mais velho ensinando alguns passos básicos. Passo a passo, o jovem mais experiente ensina alguns movimentos básicos para o menino que ainda estava bem no início de sua “carreira” de *b.boy*. O principal dos treinos era fazer o menino “sentir” a música, acompanhar o ritmo e a batida para proceder a dança. Repetiram diversas vezes os mesmos movimentos até o menino “pegar”<sup>7</sup> e começar a executá-los.

Isso parece ser a prática corriqueira da transferência dos conhecimentos entre eles. No início o dançarino se interessa pelo *break*, geralmente por meio de algum amigo que começou a dançar, depois encontra um grupo e daí alguém (que pode ser o próprio amigo que o incentivou) ensina o básico, o estilo de dança e alguns passos, depois ele vai construindo a sua dança através dos treinos cotidianos, pedindo conselhos a um e a outro, através de DVD's e da internet, se tiver recursos para isso. O interessante é que todo esse processo ocorre de maneira oral e informal, não existe um professor de *break*, os mais velhos e experientes ensinam aos mais novos e todos eles tentam conseguir todos os recursos para se aperfeiçoar.

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

---

<sup>7</sup> Eles usam essa palavra no sentido de assimilar.

distinção formal entre aquele que sabe e o mero aprendiz. Todos são ao mesmo tempo, professores e aprendizes.

Nesse sentido, é possível pensar com Ranciere (2010) para quem é preciso suprimir a diferença entre palco e plateia, professor e aluno, sábio e aprendiz, pois o espectador também analisa, interpreta e se constitui como ator, aliás como agente. As performances dos boys emancipam a todos, os colocam no mesmo nível do espetáculo, todos também fazem e perfazem e, assim sendo, emancipar é “desmantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIERE, 2010, p.31).

Por meio de uma “adesividade” é que eles aprendem e constroem seu estilo de vida. Fazem isso sempre pela mediação com o outro, de tal forma que o processo de aprendizagem não é meramente uma busca individual, mas acima de tudo um percurso coletivo, baseado na troca contínua de experiência e na formação de redes de amizade. Isso para Mafesoli (2005, p.163) é a “qualidade fundamental do estar-junto”<sup>8</sup>. E é esse estar-junto que parece ser a motivação inicial de um jovem iniciar a prática dos elementos artísticos do *hip hop*.

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

Essa “tática”<sup>9</sup> que eles fazem no aprendizado, de acordo com o que disse *b.boy* Nemo, serve para que o indivíduo não se reduza, por causa do mimetismo,

---

<sup>8</sup> “Essa tendência à adesividade, cujas conseqüências sociologias são imediatamente visíveis, enraíza-se profundamente na natureza humana; talvez fosse melhor dizer natureza animal ou, simplesmente, domínio “mundano”. É o que Heidegger chama de “on”. Assim, no seu jargão: “o Dasein é primeiramente “on”. Ou seja, o “eu” não é inicialmente ele mesmo, mas o é através dos outros e segundo as modalidades do “On”, conforme a vontade do “On”; é a partir deste que sou dado a mim mesmo. Ou ainda: “Enquanto “On”, vivo sob a influência discreta dos outros: cada um é o outro e ninguém é ele mesmo”. (MAFESOLI, 2005, p.162-163).

<sup>9</sup> Para De Certeau (2007), a noção de tática expressa a apropriação, reelaboração e bricolagem que os sujeitos sociais fazem nas suas práticas cotidianas sobre aquilo que lhe é passado rotineiramente através dos *mass media* e das instituições disciplinadoras do Estado. A “tática” é uma forma dos produtores-consumidores de manipularem e se apropriarem, para além dos efeitos previstos pela ordem econômica, política ou cultural estabelecida, dos objetos, práticas e valores repassados através dos sistemas de dominação comercial, tecnocrática e urbanística. Os integrantes do movimento hip hop não recebem passivamente os produtos, valores e

a uma simples “cópia” do outro. Trocando experiências com vários outros ele ganha a liberdade de auto definir o seu próprio jeito de dançar.

Mas não é porque o aprendizado é coletivo, sem distinção entre quem ensina e quem aprende, que seja menos rigoroso. Em um dos dias em que estive lá, observei um menino que estava executando passos de maneira apressada e afobada, outro rapaz que estava observando falou rispidamente, repreendendo o garoto, que ele fizesse mais devagar, que bonito era fazer os passos de maneira lenta. O menino então começou a fazer os passos em câmera lenta, o outro então falou: “mas não tão lento assim”, e fez uma cara de desaprovação. Eu abri um sorriso e ele também não amenizou comigo. Não é porque não existe professor que o aprendizado não seja rigoroso. Acho que acaba sendo mais rigoroso ainda, porque em vez de uma pessoa lhe dizendo que está errado e olhando feio para a sua dança, são todas as que estão no ambiente.

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

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

---

comportamentos repassados pelos sistemas de domínio social, *mass media*, aparatos governamentais, etc. Esses indivíduos operam uma mutação microbiana nas regiões sombreadas ainda não disciplinadas pelos “saberes” hegemônicos. Eles são bricoleurs, artistas da prática que criam novas significações e usos para os produtos, saberes e comportamentos que lhes são repassados.

ser só mais uma equipe de *break*, mas desejavam impactar a sociedade com algo positivo.

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

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

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

Conforme Pais (2006, p.7), há duas maneiras de encarar a experiência juvenil: ou por meio do entendimento das instâncias socializadoras que permitem a passagem da juventude à vida adulta, ou então por meio da busca pela performatividade e expressividade da experiência juvenil. A segunda abordagem – a qual se pretende nesta pesquisa - busca o entendimento das “culturas juvenis performativas”.

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

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

Depois de um tempo observando os “treinos” de *break* (pois é assim que eles denominam), os “movimentos”<sup>10</sup> começam a vir em “câmera lenta”, cada passo da dança mapeado em etapas, um primeiro, depois o outro, o modo como posicionar e impulsionar o corpo no chão, a posição da mão, a dobra do cotovelo, o ritmo marcado dos pés, todo o gestual da dança.

Esse gestual do *break* é marcado pelo que eles chamam de “insultos”. Como a dança é executada um contra o outro, todo o gestual da dança tenta expressar que o dançarino tem mais “*style*”<sup>11</sup> que o outro, quer dizer, possui maior gingado e malandragem. Insultar através dos gestos é instigar o adversário, mostrar a ele que não é de nada ou que é melhor do ele. No entanto, além desse gestual agressivo, o *break* também comporta um gestual de aprovação, um balançar de mãos com os braços estendidos, gritando *wow!* significa que o movimento do *b.boy* foi perfeito, tal gesto pode inclusive ser efetuado pelo adversário em tom de reconhecimento ao oponente.

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

---

<sup>10</sup> Essa palavra é muito utilizada por eles em referência aos passos de *break*. Na verdade, ela possui dois sentidos: um mais geral, referente aos passos da dança; e outra mais específica, relacionada apenas às acrobacias.

<sup>11</sup> “*Style*” designa uma forma de dançar, um “jeito” específico de cada dançarino executar a dança, o seu modo singular de fazê-lo. Mais que isso, o “*style*” se compõe de todo um gestual. Como a dança *break* é bastante competitiva, o “*style*” serve para o dançarino se afirmar diante do outro que dança à sua frente. Parece ser um tipo de linguagem não verbal que comunica ao outro o seu estado de emoções e intenções.

Isto, por exemplo, pode ser visto nas várias execuções de *top rock* que eles faziam nos treinos. Os passos de *top rock*<sup>12</sup>, seja a “base”, sejam as variações, sejam os movimentos combinados são codificados, isto porque são reconhecidos por todos. Se você faz um passo do jeito errado, um *b.boy*, com um mínimo de conhecimento da dança, sabe que está errado. O verdadeiro aprendizado é você conseguir memorizar a sequência e o repertório de passos e realizá-los na “batida” da música o tempo todo<sup>13</sup>.

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

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

Para traduzir essa experiência deles, parece-me que é imprescindível falar do “corpo”. Quando estão “treinando” na sede ou em outros locais, sempre a comunicação entre eles envolve o corpo e o gestual. Na troca de experiências

---

<sup>12</sup> Top rock é propriamente a dança, executada em pé, no ritmo da música e permeada de gestos de “*style*”.

<sup>13</sup> As palavras “base” e “batida” referenciam dois aspectos importantes do break. A “base” diz respeito ao modo específico de posicionar os pés ou o corpo, no início de qualquer passo ou movimento da dança, e pode ser encarada como o fundamento da dança, a primeira coisa que se aprende antes de tudo. A “batida” refere-se ao ritmo da música.

deles, a explicação dos movimentos somente se faz pelos gestos e pelas repetições incessantes dos mesmos movimentos.

Conforme Breton (2006) a condição corporal do homem não se resume apenas aos aspectos anatômico-fisiológicos. O corpo é construído social e culturalmente. Cada cultura cria formas diferentes corporeidade, sendo que o corpo pode inclusive assumir significados e valores distintivos de um grupo, além de ser um veículo simbólico<sup>14</sup>.

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

A expressão corporal é socialmente modulável, mesmo sendo vivida de acordo com o estilo particular do indivíduo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento, no interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social. Não há nada de natural no gesto ou na sensação. (BRETON, 2006, p.9)

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

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

---

<sup>14</sup> A corporeidade é uma descoberta dos estudos antropológicos e sociológicos, pois o corpo era apenas tratado sob o aspecto biológico e fisiológico, o qual inclusive estava na base de certas compreensões racializadas da espécie humana. Nesse sentido, a corporeidade deve ser entendida como socialmente construída e veículo de manifestação dos valores e significados culturais.



próprio movimento com o intuito de mostrá-lo. Eles falam e fazem, é sempre assim.

O aprendizado das “técnicas corporais”<sup>15</sup> é fundamental na experiência do *b.boy* e/ou *b.girl*. Eles fazem isso através da constante repetição dos movimentos e do processo de mostrar uns aos outros o progresso obtido. É através do aprendizado dos movimentos da dança que é fabricado o corpo do dançarino e é por meio disso que ele se torna um membro do grupo.

Os treinos de *break* são uma algazarra só, é uma desordem organizada. Têm a música tocando o tempo todo numa caixa de som acoplada a um aparelho de DVD, e os *b.boys* e *b.girls* espalhados na sala, treinando passos de *top rock*, outros fazendo *powermoves*<sup>16</sup>, outros ainda apenas conversando, correndo de um lado para outro, sentados ou entrando e saindo da sala<sup>17</sup>.

Essa troca de experiências deles, sem professores, mediada pelo grupo, pode ser possível também de ser pensada a partir da noção de “socialização”, conforme Berger e Luckman (2002)<sup>18</sup>. É nos espaços dos treinos que eles constroem um sentido de pertença ao grupo, ao mesmo tempo em que aprendem os rudimentos da prática da dança, bem como da música ou da pintura. Os

---

<sup>15</sup> Conforme Mauss (2003), as técnicas corporais, tais como, andar, comer, correr, dormir, etc., são movimentos aprendidos socialmente e refletem não só o caráter eminentemente cultural e não biológico da maioria dos movimentos corporais como também pode possibilitar formas simbólicas de diferenciação cultural entre grupos e sociedades. Se é verdade que existem culturas diferentes, também pode ser verdade que em cada cultura, os indivíduos usam o corpo de maneira diferente.

<sup>16</sup> Powermoves são acrobacias e “mortais”, executados pelos dançarinos para impressionarem o adversário.

<sup>17</sup> A sonoridade da dança se faz notar pelas músicas tocadas, que são bastante rítmicas e eivadas de efeitos sonoros eletrônicos, *scratches*, *back to back*, *samples* (*Scratch* é o som “arranhado” provocado pela fricção da agulha com o vinil, dando um arranjo percursivo às canções. Os *samples* são fragmentos de melodias de outras músicas que servem como pano de fundo das canções. *Back to back* é a repetição de trecho da canção). Os vocais são sempre em inglês, mas para eles não parece querer dizer alguma coisa, o importante na dança é a “batida”, se ela instigar então a dança acontece.

<sup>18</sup> De acordo com Berger e Luckmann (2002), a socialização seria o processo através do qual o indivíduo interioriza as normas, valores e crenças, tornando-se um membro específico da sociedade. Através dessa interiorização, o indivíduo humano assumiria o mundo social objetivo com um alto grau de inevitabilidade em sua vida cotidiana. A realidade social, os valores, atitudes e papéis sociais internalizados assumiriam certa solidez em sua subjetividade. Entretanto, para os autores, a socialização nunca seria totalmente completa e não ocorreria do mesmo modo em todos os grupos e classes sociais. Tanto na socialização primária como também na secundária, o processo nunca se completaria. A sociedade e o indivíduos estariam sempre numa dinâmica de construção social e subjetiva.

“treinos” parecem muito com uma “brincadeira”, mas é através dela que eles se constituem tanto como membros do grupo como também como dançarinos, ou *rappers*, ou grafiteiros individuais.

### **Rodas e rchas de break: momentos singulares de socialização dos dançarinos.**

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

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

O dançarino começa, geralmente, com alguns passos de dança, em pé (*top rock*), seguido por passos de *footwork*<sup>19</sup>, logo após vêm os movimentos acrobáticos (*powermoves*) e aéreos, cambalhotas, mortais e chutes, esses, por sua vez, quase sempre terminam com giros apoiados nas mãos, com o corpo erguido, ou então giros conjugados com passos de dança; por fim, a performance

---

<sup>19</sup> *Footwork* é a dança que eles fazem quase como deitados, apoiados nas mãos e movimentando os pés.

no centro termina com movimentos que testam a flexibilidade e a força do *b.boy.*, nesse caso, são contorcionismos (*combo tricks*<sup>20</sup>) diversos de braços e pernas, como também flexões de braços e peitoral, geralmente, feitas com as contorções. Ao final da dança, todos os participantes das equipes se cumprimentam e se abraçam.

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

Eles se juntaram, começaram a dançar e os conflitos se amenizaram entre as brincadeiras. Depois de terminado o racha, os dois se cumprimentaram e parece que por ali cessaram os conflitos. Depois, todos eles se juntaram, formaram os times, como se fosse numa partida de futebol, e foram racha novamente, dessa vez, os protagonistas da briga estavam na mesma equipe.

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

O “racha” é um dispositivo interessante no universo dos dançarinos de break. Longe de ser uma “sublimação” das brigas de gangues, ou coisa que o valha, o racha é, na verdade, um dispositivo acionado pelos *b.boys* para sanar ou mediar conflitos entre eles<sup>21</sup>. “Resolver no *break*” possibilita-lhes amenizar a

---

<sup>20</sup> Tricks ou Tricks combo são movimentos de contorcionismo geralmente feitos no chão. Quando vários desses movimentos são executados de maneira conjugada e em sequência, eles acabam por formar um “combo”.

<sup>21</sup> Na literatura sobre o hip hop e sobre o break em particular é apontado por diversos autores a vinculação do break com as gangues urbanas, sendo esta forma de dança na sua origem uma maneira das gangues realizarem suas disputas. No caso dos *b.boys* com os quais convivi, nenhum

tensão entre os grupos e assim re-estabelecer o canal de diálogo. Se esse dispositivo é eficaz, isso vai depender muito da extensão do desacordo e das relações de amizade que existem, ou não, entre eles<sup>22</sup>.

Na maioria das vezes, percebo que funciona até muito bem, no caso deles. A competição está no “sangue” do *b.boy*, manifestada através dos rachas e das batalhas, mas é justamente através das situações competitivas que as relações de lealdade, companheirismo e amizade podem se fortalecer ou se regenerar. Isso é claro, se o conflito não for intenso o suficiente para gerar uma crise geral nas relações intra e intergrupais.

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

O local mais importante para eles, no que diz respeito às rodas e rachas de break, parece ser o Dragão do Mar na praia de Iracema, ponto turístico na cidade de Fortaleza. Lá eles se reúnem todos os sábados, a partir das sete da noite, em baixo do Planetário, para praticarem a dança *break*. As rodas e rachas de *break*, no Dragão, têm já os seus oito anos, iniciadas à época do Governo Lúcio Alcântara<sup>23</sup>.

---

deles participava de gangues, o racha era um dispositivo ritual que mediava processos de conflitos entre eles.

<sup>22</sup> Além disso, o racha também pode servir como um treinamento ou uma simples brincadeira entre amigos. A diferença apontada pelos *b.boys* é a existente entre brincar normalmente e “brincar de vera”. “Brincar de vera” significa levar a coisa a sério para além de uma mera diversão. Quando alguém começa a brincar mais seriamente, o racha se torna o dispositivo ritual de mediação de conflitos.

<sup>23</sup> O precursor disso foi o MH2O, com dois eventos realizados nos anos de 1998 e 1999. A organização estaria procurando criar, na cidade, um *point* de dançarinos que fosse “neutro”, pois nos bairros haveria restrições a alguns grupos. Escolheram, então, o Dragão, local que seria unanimemente aceito por todos os dançarinos da cidade. Com o tempo o MH2O teria abandonado o Dragão e este teria ficado a cargo do “Fórum de hip hop Cearense”, que até hoje organiza as rodas no local, sob a liderança do DJ Flip jay.

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

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

Logo que cheguei, encontrei os rapazes do São Francisco, a maioria deles sentados na primeira fila do círculo, esperando o show começar. Perguntei ao Daniel A.D.I se eles iriam rachar naquele dia, ele me disse que não, ou pelo menos até que alguém começasse a “falar besteira”, o que significa simplesmente se alguma pessoa ou grupo começasse a instigá-los a dançar. Foi na verdade isso que aconteceu, quando um rapaz chegou para um deles, fez alguns gestos agressivos, falou algumas palavras e foi ao centro dançar. Eles logo se animaram, se levantaram e começaram a retrucar, agressivamente, com gestos e palavras, e o racha então começou.

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

O gesto cabal de aprovação do racha é balançar a mão para cima e para baixo, gritando “wow”. Quando isso ocorre quer dizer que o *b.boy* executou ou acertou um movimento espetacular, deixando o adversário em má situação, ridicularizando-o ou desafiando a superá-lo. Eles vão se alternando um a um, mas

não tão organizadamente. Há momentos de maior tensão em que vários deles vão ao centro, pulam, gritam, riem e fazem uma grande algazarra. Às vezes, é necessário que o Dj, tal como um juiz ou árbitro, intervenha, mande as pessoas “abrirem mais o círculo” de maneira a dar mais espaço para os dançarinos e para as pessoas que estão atrás verem. Ele também intervém para separar aqueles que se empolgam e pede para retornarem aos seus lugares no círculo, deixando apenas um *b.boy* se apresentar de cada vez.

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

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

## **Considerações finais**

O percurso feito ao longo desta pesquisa permitiu-me compreender um pouco da efervescência social no universo cultural, estilístico, político e simbólico do *hip hop*. A vivência cotidiana junto aos jovens, membros da Força *Hip Hop*, permitiu-me o acesso ao *modo de estar-junto e de ser jovem*, entendendo a

juventude não apenas como uma passagem para a vida adulta, mas como uma maneira de viver social, um devir juvenil *hip hopper*.

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

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

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

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

A performance corporal dos b.boys também provocava o que eles chamam de “impressão”. Todos eles citaram a primeira vez que presenciaram a dança *break*, como algo que compõe um dos motivos para começarem a dançar. Os “movimentos” (como eles chamam) do *break* impressionam, de certo modo, a quem os vê pela primeira vez.

Esse efeito estético de impressão parecia significar para eles o desejo de mostrar algo para alguém, ou seja, emitir uma mensagem para um receptor. Porém o conteúdo da mensagem era mediado pelo corpo. Além de dançar *break* ser um momento propício à formação de redes de sociabilidade e amizade, é também um momento de mostrar para o restante da sociedade que estão fazendo uma atividade saudável e benéfica, ao invés de estarem se envolvendo com drogas e crimes.

Assim, o *break* é também considerado como uma dança que possibilita a superação física e mental, ou o aperfeiçoamento do sujeito em relação ao corpo e à mente. O *break*, segundo eles, aperfeiçoa o sujeito, tanto do ponto de vista corporal, como também do ponto de vista mental. Os corpos dos dançarinos parecem assim querer dizer para os espectadores que eles estão se superando, alargando os limites de seu corpo, de sua mente. O corpo do b.boy espelha o sentido total de uma certa experiência juvenil.

Nas festas e nos eventos, toda a preparação nos treinos e ensaios é colocada em atuação por meio da performance. Nesses momentos, a efervescência da brincadeira fortifica os laços e cria outros mais, o sentido de fazer parte é amplificado pela experiência de estar-junto, tornando todos ali participantes de uma mesma condição.

Mas o conflito é também existente e se constitui, na verdade, em impulso para o dinamismo contínuo da vida e da experiência destes jovens. Eles vivem o conflito cotidiano de serem estigmatizados como “vagabundos”, o conflito de serem pouco conhecidos no meio do *hip hop* em Fortaleza, os conflitos decorrentes da intensa competitividade da dança *break*, os conflitos de serem jovens - ainda não adultos, não mais crianças - e os conflitos decorrentes da incerteza que o futuro de cada um reserva, por terem acesso precário à escola e ao trabalho.



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

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

### **Referências bibliográficas.**

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2002.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DE CERTEAU. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**. 14. ed. Petrópolis, Vozes, 2007.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência – gangues, galeras e o movimento hip hop**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

HERSCHMAN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HERSCHMAN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

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

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: antropologia e sociedade**. 4 ed. Campinas, SP, Papirus, 2003.

MAFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFESOLI, Michel. **Transfiguração do político: a tribalização do mundo**. 3 ed. Porto Alegre Sulina, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo Cosac e Naify, 2003.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: A Periferia Grita**. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward. **The Anthropology of experience**. Chicago, University of Illinois Press, 1986.

TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. New York, PAJ Publications, 1988.

BEZERRA, Teresa Cristina Esmeraldo. **O 'estetismo difuso' na experiência de Hip Hop: resistência e adaptação nas versões locais do MH2OCE e do movimento Hip Hop cultura de rua**. Fortaleza, 1999. Dissertação (Mestrado) em Sociologia - Universidade Federal do Ceará.

DAMASCENO, Francisco José G. **Movimento Hip Hop organizado do Ceará/MH2O-CE (1990-1995)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 1996.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. **Dança de rua: lazer e cultura jovens da Restinga**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2004. (Dissertação de mestrado)

VILELA, Lilian Freitas. **O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas**. Campinas, SP, 1998. (Dissertação de mestrado)

ABRAMO, Helena Wendel. Condição juvenil no Brasil Contemporâneo. **Retratos da Juventude Brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

BRENNER, Ana Karina; DAYRELL, Juarez, CARRANO, Paulo. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. **Retratos da Juventude Brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

FILHO, João Lindoufo. Hip Hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. PAIS, Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

LAGES E SILVA, Rodrigo; NEVES DA SILVA, Rosane. Paradigma preventivo e lógica identitária nas abordagens sobre o Hip Hop. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, June 2008 . Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-02922008000100015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922008000100015&lng=en&nrm=iso)>. access on 29 Apr. 2010. doi: 10.1590/S1984-02922008000100015.

PAIS, Machado José. Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais. PAIS, Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

PAIS, Machado José. Introdução. PAIS, Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

PAIS, Machado José. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. ALMEIDA, Isabel Mendes de., EUGENIO, Fernanda. (orgs). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.