



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA - DAM

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA – PPGA
(MESTRADO)**

Break em Recife: hierarquias e sociabilidades

Paula Rodrigues da Silva

RECIFE

2012.

PAULA RODRIGUES DA SILVA

Break em Recife: hierarquias e sociabilidades

Dissertação de mestrado em Antropologia apresentada à banca examinadora como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Antropologia. Tem a orientação da Profa. Dra. Judith Chambliss Hoffnagel.

RECIFE

2012.

Catalogação na fonte

Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB-4 1291.

S586b Silva, Paula Rodrigues da.

Break em Recife : hierarquias e sociabilidades / Paula Rodrigues da Silva. - Recife: O autor, 2012.

107 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Judith Chambliss Hoffnagel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Antropologia. 2. Jovens. 3. Cultura. 4. Dança. 5. Periferias. I. Hoffnagel, Judith Chambliss (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2012-36)

PAULA RODRIGUES DA SILVA

“BREAK EM RECIFE: HIERARQUIAS E SOCIABILIDADES.”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Aprovado em: 02/03/2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Judith Chambliss Hoffnagel(Orientadora)

Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE

Prof^a Dr^a Vânia Rocha Fialho (Examinadora Titular Interno)

Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE

Prof^a Dr^a Glória Maria dos Santos Diógenes (Examinador Titular Externo)
- UFC

Dedico este trabalho aos meus pais, João e Conceição, que sempre me apoiaram nos caminhos da vida.

AGRADECIMENTOS

No percurso da vida, acredito que não alcançamos nossos objetivos só; sempre aparecem pessoas que contribuem para a realização de nossas metas. E o agradecimento nada mais é do que retribuir a energia proporcionada a nós por elas.

São muitos a quem eu devo agradecer. Então, agradeço:

À minha orientadora, Judith, por ter me guiado desde o início do curso de mestrado. Seus conselhos, sua forma de me orientar sempre me acalmavam e me revelaram mais que uma orientadora, mas uma amiga em que eu pudesse desabafar as ânsias de uma estudante da antropologia;

A todos aqueles que foram meus professores no mestrado: Tito, Marion, Roberta Campos, Cida, Renato, Scott e muitos outros docentes que fazem parte do PPGA (Programa de Pós-Graduação em Antropologia);

Aos antigos e novos amigos da Universidade de Pernambuco, do LAPED (Laboratório de Estudos Pedagógicos) e do grupo da Nova Cartografia Social: Jessyka, Emmerson, Marluce, Felipe e todos os demais, em especial, às professoras Vânia, Nádia e Jaidene. Vocês três foram e continuam sendo fundamentais na minha jornada; sempre serão minhas professoras!;

A todos os funcionários e funcionárias do PPGA e todos aqueles que trabalham no campus da UFPE, pelas redondezas do CFCH (Centro de Filosofia e Ciências Humanas);

Ao Programa de bolsas para alunos de pós-graduação da Capes/ CNPQ que durante esses dois anos apoiou a minha pesquisa financeiramente;

A todos e todas que compõem o grupo ou, melhor dizendo, a família Recife City Breakers – cada encontro nosso parecia durar segundos, mas valeram muito pela intensidade em que aconteceram. Obrigada, RCB's, pelo incentivo sempre – AMO-OS!;

Às garotas e mulheres (e agora homens) que fazem parte do GEPCOL (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Poder, Cultura e Práticas Coletivas) com suas discussões ricas de conhecimento, que me ajudaram na caminhada acadêmica;

A todos os meus amigos e amigas da turma do mestrado 2010: Luciano, Abel, Michele, Eduardos (Romero e Araripe), Robson, Ismael, Vânia, Rita, Marjones, João, Alice, Warná, Emmanuel, Alexandre, Thácio, Érica, Rosângela, Graça, Laís, Neila, Moroni e, em especial, Virgínia e Lilian – vocês todos são maravilhosos!;

Aos meus amigos e amigas mais antigos e mais novos que fizeram e sempre farão parte das cenas da minha vida – sintam-se todos abraçados e agradecidos!;

A todos aqueles que aqui, porventura, me esqueci de agradecer;

Aos meus familiares e, principalmente, aos meus pais por terem me proporcionado educação e amor;

E, por último e não menos importante, quero agradecer a Deus: é Ele quem me levanta, me adormece, me dá saúde, paz, amor e fé na vida.

Obrigada, Senhor, por aqui ter chegado!

RESUMO

O ambiente urbano e a juventude têm sido temas de discussões e reflexões tanto na esfera acadêmica quanto no âmbito político-social, principalmente a partir do século XX. Culturalmente, os jovens eram vistos como contraventores por criarem formas de resistência às imposições sociais, inclusive, formas de sobrevivência às realidades dos guetos, da violência e das drogas, como no caso do surgimento da cultura Hip Hop, entre as décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos. O Hip Hop é dividido em quatro tipos de linguagem artística: o *graffitti* como artes visuais; o MC (Mestre de Cerimônias) como responsável por apresentar eventos do estilo e compor rimas; o DJ (Disc-Jockey) como responsável pela parte musical; e o break enquanto dança. No Brasil, essa manifestação cultural teve suas primeiras imagens exibidas na mídia no início da década de 80 – o que contribuiu para a formação dos primeiros grupos de *hoppers* (como os seus praticantes também são chamados) e também para a produção das primeiras pesquisas acadêmicas sobre Hip Hop. Então, ao realizar uma busca por trabalhos acadêmicos que tivessem tal tema como foco, grande parte dos autores encontrados foca seus olhares sobre o rap, estilo musical presente nessa cultura juvenil. Além disso, boa parte dos estudos tem como lugar de pesquisa a região Sudeste do país e argumentam tal cultura como instrumento dos jovens moradores das periferias urbanas superarem os problemas sociais. São poucos os trabalhos que abordem o break como elemento principal de análise e, dos que foram encontrados, nenhum é proveniente das ciências sociais. Assim, este trabalho tem como foco um grupo de breakers (praticantes de break) da cidade do Recife e visa compreender de qual forma a sociabilidade estabelecida por eles contribui na formação e negociação de hierarquias; para a obtenção de dados, foram realizadas entrevistas e anotações em diário de campo pelo tempo de 3 meses durante os encontros do grupo. Dessa forma, no conjunto observado – Recife City Breakers – foi percebida a forte presença de líderes e liderados, através das dinâmicas dos encontros; as ações que denotaram as hierarquias puderam ser observadas nas movimentações dos corpos, nas relações estabelecidas entre os membros, nas relações de gênero e na organização do próprio espaço para a dança. A sociabilidade construída pelos componentes do coletivo, portanto, não está isenta de hierarquias e é na sistemática dos encontros de breakers que elas são negociadas e estabelecidas.

Palavras-chave: Antropologia; jovens; cultura.

ABSTRACT

The urban context and youth have been themes of discussion and reflection in the academic sphere as well as in the political and social areas, since the early years of the twentieth century. Culturally, young people were seen as offenders by creating forms of resistance to the social impositions, including forms of surviving the realities of ghetto violence and drugs, as in the case of the Hip Hop movement that began during the 60's and 70's, in the USA. Hip Hop is divided in four kinds of artistic styles: the *graffiti* as the visual arts; the MC (Master of Ceremony) as the one who is responsible for presenting the Hip Hop events and composing the rhymes; the DJ (Disc-Jockey) as the one who is responsible for the musical part; and the break as the dance. In Brazil, this culture had its first images displayed in the media in the 80's beginning – this contributed to the formation of the first Hip Hop groups and also contributed to the production of the first academic research on this new culture. A search for academic studies about Hip Hop in Brazil reveals that a large part of the authors found discuss and focus their analysis on rapping, a style of music of this culture. Moreover, good part of these studies has as its place of research Brazil's southeast region and they discuss this culture as an instrument for the young people from the lower social classes to overcome their difficulties. There are few studies that talk about break dance as the main point of analysis and out of those that were found, there is no study from the area of social sciences. This work then has as its main focus a group of break dancers from Recife and it aims to understand how the sociability which is established by the members of the group contributes to the formation and to the negotiation of hierarchies; data come from interviews and observations noted in a field diary about the break dancers' meetings during three months. In the observed group – Recife City Breakers – it was perceived the strong presence of leaders and followers within the dynamic of the meetings. The actions that showed these hierarchies could be observed in the movements of the bodies; the relationship between the group members; the gender relations; and in the organization of the space of the dance. Thus, the sociability built by the group's components, is not free of hierarchies and it is in the systematic of the break dancers meetings that the hierarchies are negotiated and established.

Keywords: Anthropology; youth; culture.

Lista de figuras

Referência da figura	Nome da figura	Página da figura
Figura 1	Cena do filme <i>Beat Street</i> (1984): disputa entre dois grupos de break – <i>Rocksteady</i> (de roupa azul) e <i>New York City Breakers</i> (de roupa vermelha)	Página 17
Figura 2	Cena do filme <i>Flashdance</i> (1983): roda de break.	Página 18
Figura 3	Locais de encontros de breakers na cidade do Recife na década de 80. Em destaque: bairros da Boa Vista (onde ficam o Parque 13 de Maio e Rua do Hospício); de Santo Antônio (onde fica o Camelódromo); e do Pina (onde fica o “Rodão do Pina”)	Página 24
Figura 4 a	Anúncio do Jornal do Comercio sobre o filme <i>Break Dance</i> em 1984	Página 33
Figura 4 b	Matéria citada no mesmo jornal.	Página 33
Figura 5	Grupo <i>Rock Steady</i> (Estados Unidos)	Página 35
Figura 6	Anúncio de show de bandas de rap (ocorrido em 1999)e, abaixo dos nomes das bandas, encontra-se o nome do grupo de dança (no quadrado amarelo)	Página 41
Figura 7	Logomarca oficial da Recife City Breakers	Página 46
Figura 8	Modelos de camisas da RCB criados pelos próprios membros do grupo e utilizados até hoje pelos breakers. Esses modelos foram confeccionados no	Página 46

	período de 2005/ 2006 e já há modelos mais recentes de camisas, além de pingentes e fivelas de cinto com a sigla da equipe nas imagens a seguir.	
Figura 9	Da esquerda para a direita: colar, cinto e pingente com a siglada Recife City Breakers.	Página 46
Figura 10	Meu cartão de produtora da equipe.	Página 51
Figura 11	Página oficial do blog da Recife City Breakers.	Página 52
Figura 12	Estrutura da sala 19 do Clube das Águias.	Página 56
Figura 13	“Média” de ocupação de espaço pelos integrantes e amigos da equipe.	Página 59

SUMÁRIO

Introdução.....	2
1. Top rocks iniciais: sentir o espaço, a música, o corpo... ..	7
1.1. Urbanos, jovens e sociabilizáveis	7
1.2. Os jovens, a cidade e o mapeamento acadêmico do Hip Hop no Brasil	11
1.3. Trabalhos acadêmicos sobre Hip Hop no Nordeste.....	21
1.4. Pesquisas sobre break e possibilidades de interpretação	25
2. Seguindo no <i>drop</i> ou <i>go down</i> : identificando o objeto de estudo	29
2.1. Recife City Breakers da primeira geração: anos 80	30
2.2. Recife City Breakers e a segunda formação: de 1998 até hoje	40
3. Seguindo no <i>Footwork</i> : intensificando o olhar sobre os breakers.....	53
3.1. Procedimentos e metodologia de pesquisa	53
3.2. “Desnaturalizando o naturalizado”	56
3.3. A “Eu-outra”	80
... E finalizamos no <i>freeze</i> : considerações finais	85
REFERÊNCIAS	92

Introdução

“Sinta a música e movimente-se com o ritmo...”¹

As atenções voltadas para a juventude urbana no Brasil têm crescido bastante desde a segunda metade do século XX. A partir de tais atenções – de cunho social, midiático, governamental e acadêmico – as práticas de juventude ganharam maior visibilidade, principalmente dos jovens moradores das periferias das cidades brasileiras, sejam elas relacionadas à questão dos problemas sociais; sejam elas voltadas para as manifestações culturais, artísticas, sociais e políticas desse público juvenil.

O Hip Hop, uma das culturas de juventude mais expressivas da atualidade, surgiu nos guetos afroamericanos e latinos dos Estados Unidos, por volta das décadas de 60 e 70. São quatro os elementos que constituem a cultura dos *hoppers* (como são chamados os praticantes dessa cultura): a dança, representada pelo break; as artes visuais com o *graffitti*; as rimas com o Mestre de Cerimônias ou MC; e a música com o DJ ou Disc-Jockey.

Foi na década de 80 quando o Hip Hop chegou ao Brasil, através de imagens contidas em filmes, reportagens e publicações na televisão e nos jornais divulgados em todo o país. Nessa época, devido à publicação dessas imagens na mídia brasileira, essa cultura foi popularizada nacionalmente, contribuindo para o aparecimento dos primeiros grupos de *hoppers* do país - a maioria deles provenientes das classes sociais urbanas médias e baixas. A massificação dessa cultura entre os jovens fez crescer o interesse de pesquisas sobre o tema principalmente na área das ciências sociais, já no final da década de 80 - época quando a juventude das periferias urbanas ganhava maior visibilidade na mídia televisiva através de notícias sobre criminalidade, drogas e, ao mesmo tempo, sobre seus modos de produção cultural. No caso das pesquisas científico-sociais encontradas e realizadas entre as décadas de 80 e 90 (VIANNA, 1988; SPOSITO, 1994; DIÓGENES, 1998; VILELA, 1998), o intuito era compreender e analisar o Hip Hop através de seus discursos e propósitos que, para esses pesquisadores, os *hoppers*, através de suas práticas artísticas com a música, dança ou artes visuais, denunciavam e criticavam os problemas sociais vivenciados nas favelas brasileiras.

¹ Frase dita a mim por vários dos garotos da Recife City Breakers, logo quando comecei a aprender a dançar break.

O Hip Hop, para alguns estudiosos, trouxe algo que muitas vezes não era relevante para as instâncias governamentais que implantavam projetos voltados para o público jovem: o protagonismo juvenil na esfera social. Para Helena Abramo (1997), as iniciativas do governo com esses projetos traziam a idéia de organização da juventude como ligada ao pensamento de controle social, já que na época a mídia estava divulgando notícias de violência e drogas relacionadas com a participação juvenil de baixa renda. Esse controle social deveria ser feito através de projetos sociais implantados sob uma “ótica adulta” de ser aos jovens.

Então, algumas pesquisas acadêmicas no período dos anos 90, no Brasil, procuraram “dar voz” a esse grupo social. Além disso, boa parte das dissertações, artigos e teses encontradas dessa época e dos anos 2000 tem como foco de análise o rap enquanto instrumento artístico de transformação social dessa juventude de baixa renda e negra que busca uma identidade cultural própria. São poucos os estudos que se debruçam na reflexão dos grupos de break no Brasil e a maioria das pesquisas se concentra no eixo Rio-São Paulo.

Diante desse “estado da arte” identificado na literatura científica sobre Hip Hop no Brasil, decidi definir o meu campo de estudos no elemento da dança. Além desse motivo, houve outros os quais me impulsionaram a tomar tal decisão: minha formação universitária ter sido em Educação Física (graduação) e Estudos contemporâneos da dança (especialização); meu grande envolvimento com a dança (participando de eventos artísticos e políticos da área); minha atual participação em um grupo de break de Recife, Recife City Breakers.

O fato da maioria das pesquisas encontradas abordar a questão do envolvimento dos jovens no Hip Hop como forma de superar os dilemas sociais vivenciados por eles nas periferias urbanas e de construir uma identidade própria, me fez observar alguns aspectos que não condiziam exatamente com tais argumentos. Através do meu envolvimento com o grupo de break, comecei a notar conteúdos distintos dos apresentados pelos autores estudados. O grupo de que participo, por exemplo, há jovens da periferia, mas também há indivíduos considerados de classe média no mesmo coletivo; há também outras questões como a profissionalização através do Hip Hop, de encará-lo como forma de trabalho formal, dentre outras características presentes na realidade vivenciadas com o grupo.

Através da minha convivência com os integrantes do grupo Recife City Breakers e da leitura de alguns autores das ciências sociais (WHYTE, 2005; GEERTZ, 2008; MAFFESOLI, 1998; SIMMEL, 1949), aos poucos, a temática da organização social e hierarquias começou a se ressaltar. Assim como esses autores escreveram sobre a organização e a sistemática de grupos sociais, tal temática também começou a chamar minha atenção. Desde minha entrada no referido grupo, eu ouvia e via os discursos dos breakers (dançarinos) de outros coletivos sobre o conjunto Recife City Breakers como o “coletivo do líder” ou o coletivo daqueles que têm grande visibilidade na dança não só devido ao estilo de executarem os movimentos, mas por se destacarem em vários eventos de Hip Hop de Pernambuco e do Nordeste também.

Foi no penúltimo ano da graduação em Educação Física quando tive o primeiro contato mais próximo com o break, em dezembro de 2007. Eu já tinha visto algumas imagens de breakers na televisão, mas, nesse período de tempo, passei a vê-las com maior frequência porque essa dança se popularizou bastante em Recife com a forte divulgação das imagens e das músicas de uma batalha de break chamada *Red Bull BC One*² de 2005.

A partir de então, procurei conhecer vários *b.boys* e *b.girls* da capital pernambucana o que culminou em meus primeiros passos com a dança já no início de 2008. Durante esse ano, eu pude ir a vários eventos envolvendo break como as batalhas, rodas e apresentações de grupos; por motivos de estudos, tive de parar os treinos no final da minha graduação. Entre idas e vindas com os treinos de break, resolvi retornar no ano de 2010 (após passar o ano de 2009 praticamente sem dançar), passando a fazer parte da equipe Recife City Breakers não apenas como aluna iniciante, mas também como produtora do grupo.

Assim, comecei a perceber mais atentamente que a questão de status pessoal e de grupo é vivenciada pelos jovens breakers de uma maneira muito expressiva, e não só entre os membros do meu grupo, mas da mesma forma entre os demais componentes dos outros conjuntos da capital pernambucana. Resolvi elaborar a problemática de minha pesquisa envolvendo a sociabilidade desses jovens como algo que não está isento de hierarquias sociais, de poder e status. Então, de que forma a sociabilidade construída

² Batalha de break onde participam dançarinos de vários países. A edição de 2005 ganhou popularidade não só em Recife, mas no Brasil porque, pela primeira vez, um breaker brasileiro participou do evento.

pelos integrantes do grupo Recife City Breakers contribui para o estabelecimento e as negociações de hierarquias entre eles? Assim, esta pesquisa visa compreender de qual forma a sociabilidade estabelecida pelos breakers contribui na formação e negociação de hierarquias.

Como metodologia de trabalho, foram realizadas observações-participantes através de anotações em diário de campo, além de entrevistas. No total, foram 3 meses de observações no campo (de março a junho de 2011); elas foram realizadas durante os treinos de break do grupo em questão, bem como as entrevistas realizadas individualmente e em horários antes, após ou, em último caso, agendadas em um horário extra-treinos. Foram 11 entrevistas no total e todas realizadas no mês de junho de 2011.

O trabalho a seguir está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, abordo questões mais conceituais sobre o espaço urbano e a juventude, além de fazer um breve levantamento sobre estudos de Hip Hop no Brasil; finalizo-o descrevendo um pouco sobre o histórico do break em Pernambuco. Já no segundo capítulo, falo da história do grupo Recife City Breakers com maiores detalhes, desde a década de 80, quando foi fundada a primeira geração, passando pelos anos 90 (com a retomada do grupo na segunda metade dessa década) até os dias atuais. E finalmente no terceiro capítulo, descrevo brevemente sobre o meu envolvimento com o break e sobre a metodologia do trabalho; além disso, elaboro algumas categorias de análise para a compreensão e a reflexão sobre a sociabilidade e a hierarquia dentro do grupo.

Gostaria de explicar dois aspectos presentes neste trabalho: a não-formatação em itálico das palavras break e do nome do grupo; e, o significado dos títulos de algumas partes deste estudo. Escolhi não formatar as palavras “break” e “Recife City Breakers” em itálico porque a dança tem se popularizado bastante nos últimos anos nacionalmente, inclusive, dançarinos brasileiros têm sido destaque em eventos internacionais. É cada vez maior o número de praticantes de break na capital pernambucana e em todo o país. Já o termo Recife City Breakers, escolhi colocá-lo no modo “normal” porque o grupo, atualmente, é um grande expoente nas danças urbanas no Nordeste brasileiro (de acordo com dados obtidos através de conversas informais com integrantes de vários grupos dessa região brasileira), além de ser um dos mais antigos dessa região em atividades.

Os títulos utilizados nos capítulos deste trabalho, *Top Rock*, *Drop*, *Footwork* e *Freeze*, são fundamentos do break. Então, utilizando a idéia de Rudolf Laban (1978) sobre os planos corporais³:

- *Top Rock* (Não há um significado literal pra esse termo, mas a idéia é de “balanço” ou “movimentos em cima”): parte da dança quando os breakers realizam movimentos em planos alto e médio, geralmente na posição “em pé”. Existem inúmeros movimentos de *Top Rocks* no break;

- *Drop* (“Queda”, “cair”): transição do *Top Rock* para o *Footwork*, onde o (a) dançarino (a) sai da posição de plano alto, passando pelo plano médio e finalizando no plano baixo;

- *Footwork* (“Trabalho com os pés”): parte quando o (a) breaker realiza movimentos com os pés e pernas na posição agachada, apoiando-se com os braços e as mãos (em alguns casos, o tronco também pode apoiar o corpo);

- *Freeze* (“Congelamento”): essa parte é a finalização da seqüência coreográfica do (a) dançarino (a), mas pode também ser a preparação para algum outro fundamento. O *Freeze* é uma espécie de “pose” que a pessoa faz, a qual pode ser de cabeça para baixo, apoiando o corpo com as mãos, cabeça, ombros, cotovelos, enfim;

Então, após “sentirmos um pouco do ritmo da música e fazer alguns movimentos”, podemos iniciar nossa inserção pelos fundamentos do break ou, mais academicamente, iniciar o trabalho propriamente dito.

³ Rudolf Laban é um teórico na área da dança. A nomenclatura dos planos corporais que utilizo foi criada por ele e tais planos dividem-se em três: alto (quando o corpo encontra-se na posição “em pé”); médio (quando os joelhos flexionam-se um pouco, como se a pessoa ficasse em uma posição “sentada em uma cadeira”); e baixo (quando o corpo fica na posição agachada ou deitada).

1. Top rocks iniciais: sentir o espaço, a música, o corpo...



1.1. Urbanos, jovens e sociabilizáveis

A cidade tem sido um local para intervenções das mais diversas vertentes sejam elas culturais, políticas, econômicas, acadêmicas, entre outras. Ao ser visto por esses vários ângulos, o ambiente citadino (ou urbano) também pode ser encarado como portador das mais variadas formas de sensações, experiências e modos de vida individual e/ou social. De acordo com Jesus Martín-Barbero (1997, p. 53):

A cidade nos desafia. Pensá-la, hoje, é assumir uma experiência de desordem e opacidade que resiste à olhada monoteísta, omnicompreensiva e nos exige um pensamento nômade e plural, capaz de burlar as divisões das disciplinas e integrar dimensões e perspectivas até agora obstinadamente separadas.

Ao pensar um pouco sobre as formas de entender a cidade academicamente, foi entre o final do século XIX e início do século XX quando, nas ciências sociais, os estudos sobre grupos urbanos começavam a surgir com mais força nos Estados Unidos. Essa época de virada de século foi tempo de grandes transformações sócio-espaciais, com a aceleração do crescimento dos centros urbanos e de suas populações. Com isso, houve uma acentuação na ordem estrutural do espaço citadino, devido ao aumento de centros e de periferias e, socialmente, de uma diferenciação mais expressiva entre burgueses e proletários.

Tomando como referência alguns dos estudos das ciências sociais realizados principalmente nos Estados Unidos por pesquisadores da chamada Escola de Chicago (Como PARK, 1987; WIRTH, 1987), é possível perceber, em alguns dos trechos dos discursos desses autores, a caracterização da cidade urbanizada e do campo rural em contraste. Parte da caracterização dada pelos autores traz uma idéia de espaço urbano

como local de trabalhos formais, indústrias, comportamento *blasé*⁴, posturas sociais estabelecidas por um modelo laboral, além de buscarem uma conceituação sobre a cidade. Em resumo, é como se, nesses trechos descritos por esses autores, a urbanização do espaço trouxesse consigo a quase não-possibilidade da formação de grupos socializáveis entre os indivíduos e a rua fosse lugar de passagem e vida comercial.

Em contrapartida, para Walter Benjamin (1989) no texto “A Paris do segundo império em Baudelaire”, o ambiente da cidade, no final do século XIX e início do século XX, parecia trazer figuras como os boêmios e seus laços afetivos ou irmandades; esse autor trouxe também a figura do *flâneur* como aquele indivíduo perambulante pelo espaço urbano como se esse fosse seu lócus doméstico e as paredes das lojas e instituições fossem as paredes de sua própria “casa”. Benjamin traz à tona no seu texto personagens transgressores do que seria uma ordem urbana, contrários a várias das características descritas nos trabalhos de parte dos autores da Escola de Chicago, mesmo que descrevendo um local diferente desses pesquisadores sociais norte-americanos (no caso, Paris). Além disso, ele traz a idéia da “fisiologia das cidades”, da descrição desse ambiente urbano, de um olhar panorâmico.

Vale lembrar, ainda na Escola de Chicago, do estudo feito por Robert E. Park (1987), intitulado “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”, que descreve características sobre alguns coletivos da cidade. Embora o autor não se aprofunde na descrição e discussão sobre o modo de funcionamento dos conjuntos populacionais, é possível identificar em sua escrita a preocupação em trazer a idéia de contraste existente na cidade quanto às suas características, desse ambiente de comportamentos característicos da vida comercial e, simultaneamente, de formação de grupos socializáveis, de interesses pessoais-afetivos comuns. Já para Louis Wirth (1987), no seu texto “O urbanismo como modo de vida”, a urbanização do espaço pode construir laços de parentesco imaginados pelos indivíduos, “grupos fictícios de parentesco”, conforme descrito pelo autor.

Um ponto a se destacar sobre a razão da formação de grupos na cidade é o trabalho do sociólogo alemão Georg Simmel (1949) (o qual também estudou o ambiente

⁴ Comportamento *blasé*, segundo Simmel (1987, p. 16). “A essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância.”

citadino), referente à sociabilidade urbana. O termo “sociabilidade”, o qual foi primeiramente utilizado por esse autor, tem no seu significado inicial a idéia da própria interação entre os indivíduos, das conversas grupais, ou seja, fazendo citação direta ao autor (p. 255): “Sociability is, then, the play-form of association and is related to the content-determined concreteness of association as art is related to reality⁵.”

É através desse viés da sociabilidade que podemos destacar o estudo originalmente publicado na década de 40 por William Foote Whyte (2005) sobre os “rapazes de esquina” e “rapazes formados” de uma periferia italiana da cidade norte-americana de Boston (o autor diz que a comunidade era chamada de *Cornerville*, cuja tradução literal para o português significa “Vila da esquina”). *Cornerville* era vista pela sociedade como um lugar sujo e degradado, de população violenta, desorganizada e pobre. Então, para Foote Whyte (que estudou tal grupo populacional de maneira próxima), aquelas pessoas “da esquina”, ao contrário do que a sociedade via neles, se organizavam em grupos sociais e havia laços de amizade, hierarquias e organizações formais construídas pelos membros dos grupos através da convivência social.

Então, através da leitura de todos esses autores apresentados, é possível pensar que os estudos acadêmicos trazem olhares diversificados sobre a cidade, cujo entendimento – interpretando o pensamento de Nestor Garcia Canclini (2002) – já não é mais apenas como um lugar de habitação e trabalho, mas sim de comunicação e tramas mais complexas do que só aquelas relacionadas às indústrias e relações comerciais entre os indivíduos. Com o passar do século XX, as pesquisas realizadas por cientistas sociais, com temáticas voltadas para as questões urbanas e de suas sociabilidades, aumentaram exponencialmente e passaram a ser feitas não só sobre cidades dos países da Europa e Estados Unidos, mas também em outros ambientes urbanos como da América Latina e, mais especificamente, no Brasil.

É importante entender que a industrialização e o processo de urbanização do país brasileiro começaram a engrenar com mais intensidade a partir de meados do século XX, e, politicamente, nessa mesma época, os espaços urbanos brasileiros começavam a se transformar em cenários de controle social com o início das ditaduras militares. Foi nesse tempo quando a juventude, enquanto grupo social, começava a ganhar maior

⁵ “Sociabilidade é, então, a forma do jogo da associação e está relacionada com a própria concretude da associação assim como arte está relacionada com a realidade.”

destaque perante a sociedade, principalmente com os movimentos estudantis de cunho político e os movimentos culturais.

Nesse período de transformações, o Brasil vivia um tempo de busca da sua identidade cultural, daquilo que o identificaria enquanto país; o samba, o futebol, o carnaval e a capoeira virariam os grandes expoentes (ou símbolos) da cultura brasileira. Na contramão desse ideal nacional, os jovens envolvidos com movimentos culturais (como a Tropicália e a Jovem Guarda) e impulsionados pelo rock e cultura *hippie* mundialmente em evidência, viriam a questionar, através de suas músicas, comportamento e maneiras de se vestir e de se portar publicamente, o modo brasileiro de ser dos supracitados símbolos nacionais. Com o passar do tempo, os jovens foram ganhando cada vez mais espaço na mídia, seja em jornais, no rádio e televisão, muitas vezes apresentados como transgressores da ordem social urbana (VIANNA, 2004).

Ainda assim, de acordo com Micael Herschman (2000) as idéias sustentadas pelos jovens tropicalistas e da Jovem Guarda narravam vivências da juventude de classe média urbana, principalmente do eixo Rio-São Paulo. É fato que a partir da década de 1980, novas linguagens culturais de juventude começariam a surgir através do aumento da popularidade da banda Olodum da Bahia (defendendo a questão de uma visão mais ampliada da cultura afrobrasileira de periferia urbana), por exemplo, além de outros grupos e artistas os quais viriam a questionar a idéia de identidade brasileira (VIANNA, 2004).

Pelo lado social, ainda na década de 80, a violência nas cidades brasileiras aumentava e boa parte dos crimes era praticada por jovens de periferias, a maioria negros e de baixas condições financeiras; isso contribuiu para a construção de uma imagem pejorativa dos jovens das classes menos favorecidas. De acordo com Micael Herschman (2000), a atenção da mídia e da sociedade voltada para a periferia também trouxe como consequência o olhar sobre a cultura produzida por essa juventude de baixa renda. Essa atenção atrairia também a produção de alguns estudos acadêmicos como o de Hermano Vianna (1988), intitulado “O mundo *funk* carioca” o qual, como o próprio título sugere, descreve a cultura *funk* dos morros da cidade do Rio de Janeiro, as formas de se comportar, falar, dançar, se vestir e se sociabilizar dos jovens da periferia carioca. Além desse estudo, também há o artigo de Marília Sposito (1994) sobre os *rappers* da

cidade de São Paulo, a forma de apropriação dos espaços citadinos por esses jovens para produzirem sua arte com a música.

1.2. Os jovens, a cidade e o Hip Hop no Brasil

Mesmo diante de toda essa explanação das ações histórico-culturais tomadas por jovens dos/nos espaços urbanos brasileiros, ainda paira um questionamento: afinal, o que é ser jovem? Quem é que define essa fase da vida humana? A intenção aqui não é trazer respostas corretas para essas duas questões, mas sim fazer uma breve explanação sobre ambas a partir de algumas referências estudadas. Para isso, e já respondendo à segunda pergunta apresentada, foram pesquisados alguns autores os quais dissertam sobre a conceituação de ser jovem como Viviane Magro (2002) e José Pais (1990); além disso, há as definições de juventude pelo órgão público federal Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e também os argumentos apresentados por alguns jovens no trabalho da Mônica Franch (2002) e o de Elaine Müller (2002), os quais perpassam pela idéia do que é ser jovem segundo o senso-comum.

Ser jovem (ou adolescente), então, nas palavras de Viviane Magro (2002):

Ressaltamos, primeiramente, que a adolescência foi concebida como uma categoria geracional, sendo também reconhecida socialmente, academicamente e até economicamente, durante a era industrial. A adolescência, portanto, é uma categoria moderna e que teve seu reconhecimento principalmente quando a educação formal, que é um dos principais projetos da modernidade, ficou sob o jugo e controle do Estado. [...] os adolescentes se tornaram, desde o início do século XX, um grupo etário delimitado que vive uma fase quando o indivíduo possui menores responsabilidades, sendo tutelado pelos pais e/ou Estado.

Em concordância e complementaridade ao pensamento de Magro, José Pais (1990) também relata a noção de ser jovem com duas teorias: geracional e classista. A primeira caracteriza o jovem de um modo o qual o define mais pela faixa etária e com peculiaridades pertencentes apenas a essa camada social (diferente da geração adulta); já a segunda enquadra-o numa perspectiva de classe resistente às demandas daqueles considerados dominantes (no caso, os adultos).

Através das referências desses dois autores, é possível pensar na juventude enquanto grupo social que vivencia embates e resistências dos adultos e, ao mesmo tempo, é símbolo de admiração e expectativas para o futuro; ou seja, a palavra “jovem” ou “adolescente” suscita vários tipos de representação imaginária perante a sociedade, várias subjetividades.

De uma forma diferente das duas anteriores, o IBGE traz a definição da juventude pelo fator cronológico, onde, em seu site oficial apresenta a informação da juventude como “pessoas na faixa etária dos 15 aos 24 anos”. É importante notar que no site dessa instituição há um espaço voltado para o público jovem com dados estatísticos e notícias de cunho educacional mais especificamente.

As definições trazidas por Elaine Müller (2005) e Mônica Franch (2002) em seus artigos “‘As palavras nunca voltam vazias’: reflexões sobre classificações etárias” e “Nada para fazer? Um estudo sobre atividades no tempo livre entre jovens de periferia no Recife.”, respectivamente, referem-se às noções de juventude cultivadas pelo senso-comum. Em ambos os casos, as pessoas pesquisadas pelas duas autoras defendem uma opinião parecida com a argumentação de Viviane Magro, apresentada anteriormente: jovens são pessoas com certa responsabilidade, mas não tanto quanto a de um adulto; é interessante perceber na leitura mais específica do texto de Mônica Franch que parte dos jovens pesquisados por ela (da comunidade do Vietnã, situada na Zona Oeste da cidade do Recife) era pais e mães, possuía casa ou então morava junto com os pais e criava seus filhos.

Além desses, existem, no Brasil, inúmeros estudos acadêmicos sobre a juventude como camada social e eles têm crescido expressivamente nos últimos anos. Mesmo sendo classificados por determinada faixa de idade ou fase compreendida entre a infância e a adulta, os jovens também são divididos em grupos de acordo com seus diversos interesses ou sociabilidades (conforme a descrição de Georg Simmel apontada no início deste texto), sejam de âmbitos culturais, políticos, econômicos, esportivos, dentre outros.

Por outro lado, a crescente notoriedade da juventude, segundo Helena Abramo (1997), tem contribuído para polarizar a visão da sociedade sobre os jovens – esses, para a autora, são tidos ou como parte dos dilemas sociais ao aparecerem nos noticiários como envolvidos com drogas e violência nas cidades, ou então como integrantes de projetos financiados por instituições governamentais e não-governamentais, cujo objetivo seria minimizar tais problemas. Tal visão dos jovens como agentes de rebeldia e desordem social (e por que não dizer de transformação social) ainda é reproduzida nas notícias da imprensa até os dias atuais.

Dois exemplos de textos que abordam essa questão da polarização argumentada por Helena Abramo são: Regina Reyes Novaes (1997), em seu texto “Juventudes cariocas: mediações, conflitos e encontros culturais”⁶ e Micael Herschman (2000) em “O *funk* e o Hip Hop invadem a cena”. Ambos os trabalhos falam sobre a crescente violência vivenciada nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, inclusive citam eventos criminosos (vale ressaltar que os protagonistas de grande parte dessas ações eram jovens da periferia) que viraram notícias em jornais de circulação e transmissão nacional, como no caso do atentado a Vigário Geral (favela do Rio de Janeiro), ocorrido no início da década de 90.

Segundo Regina Reyes Novaes, foi a partir desse caso quando começaram a surgir várias organizações populares voltadas para atender à população juvenil daquela favela carioca. Além disso, alguns eventos realizados por essas organizações populares cariocas tiveram apoio do governo do Rio de Janeiro, no intuito de minimizar os problemas sociais vivenciados pelos jovens de Vigário Geral. Um projeto social que se tornou grande expoente e referência nacional atualmente é o Afroreggae, formado após o atentado criminoso e mantém suas atividades até os dias atuais. No site oficial dessa instituição, na parte onde mostra a história do grupo⁷, tem escrito:

Fundado em 21 de janeiro de 1993, o Grupo Cultural AfroReggae foi criado para transformar a realidade de jovens moradores de favelas utilizando a educação, a arte e a cultura como instrumentos de inserção social. [...] o Grupo Cultural AfroReggae investe no potencial de jovens favelados, levando educação, cultura e arte a territórios marcados pela violência policial e pelo narcotráfico. Ao longo de seus 18 anos (completados no dia 21 de janeiro de 2011), o AfroReggae vem utilizando atividades artísticas, como percussão, circo, grafite, teatro e dança para tentar diminuir os abismos que separam negros e brancos, ricos e pobres, a favela e o asfalto, a fim de criar pontes de união entre os diferentes segmentos da sociedade.

O Afroreggae é uma das inúmeras organizações sociais atuais, no Brasil, voltadas para os jovens das comunidades urbanas de baixa renda e que tem o respaldo governamental. Seguindo ainda pelo raciocínio da autora Helena Abramo (1997) e aplicando-o para o começo da década de 90, geralmente as políticas públicas voltadas para a população juvenil no Brasil buscavam sanar os problemas vivenciados principalmente pelos jovens das periferias através de uma visão adulta de ordem social,

⁶ Texto extraído da coletânea de artigos organizada por Hermano Vianna; coletânea intitulada de “Galerias cariocas: territórios, conflitos e encontros culturais”.

⁷ <http://www.afroreggae.org/wp/institucional/nossa-historia/>. Acesso dia 21 de julho de 2011.

na perspectiva “o jovem para o futuro adulto” e, dificilmente, se via algo como “o jovem no presente, como ele se vê.”

Ainda nos dias de hoje, a idéia defendida por Helena Abramo sobre o papel das políticas públicas de juventude permanece presente nos eventos e programas sociais voltados para o público jovem, organizados e/ou financiados pelo governo. Nesses eventos e programas sociais, as linguagens artísticas quando utilizadas são, na maioria das vezes, tidas como ferramentas para retirar os jovens pobres e negros da ociosidade ou recuperá-los da vida a qual eles tinham como praticantes de crimes, usuários de drogas, entre outros problemas sociais. É importante perceber que a ociosidade, nesse caso, representa um possível caminho para a entrada do jovem no mundo das drogas, prostituição e criminalidade. Ou seja: tais programas visam sanar problemas sociais, ao invés de buscar formar os jovens, compreendendo-os a partir da própria ótica deles mesmos.

Tal idéia de trazer atividades artísticas aos jovens visando uma melhoria na sua condição de vida, através de uma ótica adulta de entendimento de juventude, ainda é adotada não só pelo governo, mas também por alguns programas sociais de iniciativa popular e por autores de algumas pesquisas acadêmicas, porém, com o passar do tempo, isso tem mudado, de acordo com Abramo. Nos últimos anos, as representações governamentais como as secretarias de juventude, assim como a mídia, a própria sociedade e as pesquisas da academia têm começado a compreender e enxergar os jovens a partir de suas próprias dinâmicas, de suas próprias falas.

Vale lembrar também que, através desses acontecimentos ao longo do tempo, foi criada a idéia de “cultura de juventude” como algo construído pelos próprios jovens através de produções artísticas específicas (como *rock*, *rap*, *mangue beat*, *reggae*, *funk*, etc.), modos de se vestir e se comportar, modos de fala e dos diversos tipos de representação corporal apresentados por eles. Assim, a juventude urbana é identificada por inúmeros interesses culturais, formando as “tribos urbanas” de Michel Maffesoli⁸

⁸ Michel Maffesoli teoriza sobre sociabilidade urbana e, no artigo do autor Marcos Bazeia Fochi (2007) é possível encontrar algumas características do pensamento daquele teórico sobre os grupos sociais urbanos, os quais ele intitula “tribos urbanas” que se unem pela estética do que praticam.

(como os *rockers*, *otakus*, *emos*⁹, *hip hoppers*, entre outros) ou simplesmente grupos de sociabilidade em um entendimento mais amplo.

É interessante perceber as representações e associações feitas a essa cultura de juventude geralmente a partir de influências de culturas originalmente estrangeiras junto com a mescla da cultura de origem nacional, como no caso do *Mangue Beat*, por exemplo. A cultura *Mangue Beat*, criada por Chico Science e seu grupo Nação Zumbi no final da década de 80 e início dos anos 90 em Olinda e Recife, envolve música a partir da mescla de diferentes estilos como *rock* com maracatu (ritmo da cultura afro pernambucana); filosofia de vida com a idéia de preservação ambiental, também defendida por Chico Science (VICENTE, 2005). Talvez, tentando aqui estabelecer um paralelo entre os tempos históricos de meados do século XX - da Tropicália e da Jovem Guarda, por exemplo - com os tempos atuais da juventude brasileira, os jovens ainda parecem questionar, desconstruir e (re)construir os modos de praticar a cultura, tecendo suas próprias linguagens e entendimentos de viver na cidade.

Partindo para uma dessas culturas de juventude, o Hip Hop é um movimento cultural composto por quatro elementos: o MC ou Mestre de Cerimônia, pessoa responsável pela apresentação de eventos do estilo; o DJ, ou Disk Jockey, indivíduo responsável pela execução e composição das músicas; o *Graffiti*, como artes visuais; e, por fim, o break, como dança. Vale ressaltar que a palavra break é uma categoria que é dividida basicamente em três diferentes estilos de dança: o *popping*, dança que consiste na ênfase de movimentos de contração e relaxamento muscular, onde, esteticamente, lembra os movimentos de um robô; o *locking*, com seus movimentos precisos e explosivos, lembra alguns personagens de desenhos animados pela expressividade em que é executado; e, por fim, o *b.boying* ou *b.girling* com ações motoras realizadas predominantemente no chão. É essa terceira dança que será abordada ao longo deste trabalho.

Além de compreender de qual forma são organizadas as danças do Hip Hop, é importante também esclarecer aqui a nomenclatura a ser utilizada durante todo o texto deste estudo. As palavras *b.boy* e *b.girl* designam, respectivamente, o garoto e a garota

⁹ *Otakus* são jovens envolvidos com cultura pop japonesa como os desenhos animados (animes), revistas de histórias narrativas (mangás), etc.; já os *emos* são jovens que se denominam de personalidade emotiva e possuem maneiras de se comportar e se vestir peculiares.

que dançam na batida da música, ou seja, o “b” antes do *boy* ou *girl* significa a abreviatura da palavra break, que em português quer dizer “batida”, no caso, batida da música. Para uma melhor fluidez textual, o termo break será utilizado para se referir à dança *b.boying* e *b.girling* e os dançarinos serão chamados aqui de *breakers* preferencialmente.

O Hip Hop como movimento de cultura juvenil originou-se nos Estados Unidos, entre as décadas de 60 e 70, por moradores afrodescendentes e latinos das periferias urbanas do país norte-americano, os quais eram bastante discriminados pelo restante da sociedade. Na época, eles buscavam lutar por seus direitos, além de procurarem elevar a auto-estima, através de práticas culturais e de lazer como a música, as artes visuais e a dança. Dessa forma, os DJs organizavam seus aparelhos de som (também chamados de *sound systems*, provenientes da Jamaica) nas ruas dos subúrbios onde moravam, os jovens se aglomeravam nesse espaço e, então, formavam as chamadas *block parties* ou “festas de quarteirão”. Aos poucos, ia surgindo a cultura Hip Hop: inicialmente, em diversos guetos das cidades estadunidenses como Bronx, Brooklyn de Nova Iorque, além das cidades de Los Angeles e Fresno no estado da Califórnia; mas foi na década de 70 quando essa prática passou a ganhar maior notoriedade pela mídia daquele país, chegando à produção de filmes abordando a temática da cultura dos *hoppers*.

Foi através dos filmes *Flash Dance* (1983), *Beat Street* (1984) e *Break Dance* (1984) e também da grande popularidade de artistas como James Brown, Afrika Bambaataa (considerado o pai do Hip Hop) e Michael Jackson quando o Hip Hop passou a ser conhecido mundialmente. Tais acontecimentos repercutiram para o surgimento dos primeiros grupos do estilo em escala mundial, inclusive no Brasil. Sobre alguns acontecimentos de nível mundial da década de 80, de acordo com Eriksen & Nielsen (2007, p. 163):

Se toda época tem sua atmosfera própria, a dos anos 1980 é inconfundível. A década parece precipitar-se sobre nós numa nuvem pesada de couro preto, decadência urbana, Aids e craque. O som do The Cure saindo de um *walkman*, descendo pela rua, passando pelo jovem pálido na esquina com seus *spikes*¹⁰ e cabelo moicano dourado. Ou as adolescentes em *slacks*¹¹ justos desmaiando histéricas diante de Michael Jackson e dançando até o dia

¹⁰ *Spikes* são acessórios que se assemelham a espinhos de metal, geralmente utilizados em roupas e utilitários e normalmente associados ao estilo *punk* de vestimenta.

¹¹ *Slacks* são calças compridas que, na época dos anos 80, eram moda entre as jovens.

amanhecer – enquanto os primeiros, toscos, computadores pessoais chegam ao mercado doméstico e a lua descorada brilha do alto de um céu que agora contém buracos de ozônio e gases de estufa – fenômenos estranhos, que um antropólogo arguto logo chamará de *híbridos*. [...]

No Brasil, a chegada do Hip Hop, através da exibição dos três filmes anteriormente citados nas salas de cinema de várias cidades nacionais e da divulgação de trabalhos artísticos no estilo, se deu numa época quando o país entrava no processo de redemocratização, após permanecer por vários anos de ditadura militar. Na década de 80, da reabertura política, a televisão já se firmava como meio de comunicação de grande expressividade para as massas populacionais; as bandas e artistas de rock ganhavam maior notoriedade popular como os Titãs, Legião Urbana, Cazuza, entre outros, assim como o axé da Bahia e seus artistas, além da música sertaneja – descentralizando, dessa forma, a atenção do grande público brasileiro sobre o mercado fonográfico para outras localidades além de Rio de Janeiro e São Paulo; os movimentos políticos de juventude exigiriam eleições diretas com o movimento intitulado “Diretas já”; e, economicamente, o Brasil entraria em um período de inflação elevada (VIANNA, 2004; ARRUDA & PILETTI, 2003).



Figura 1. Cena do filme *Beat Street* (1984): disputa entre dois grupos de break – *Rocksteady* (de roupa azul) e *New York City Breakers* (de roupa vermelha).



Figura 2. Cena do filme *Flash Dance* (1983): roda de break.

Para o autor Pablo Nabarrete Bastos (2008), que em seu mestrado em Ciências da Comunicação ¹² dissertou sobre o Hip Hop do ABC Paulista (região do estado de São Paulo), o surgimento dos primeiros *hoppers* no Brasil está ligado à questão da modernização desse país, das mudanças estruturais sofridas dentro do processo histórico brasileiro. Bastos, ao descrever o início da cultura dos *hoppers* aqui no Brasil, argumenta que “[...] a compreensão do processo de “tradução” do Hip Hop para o território brasileiro implica a análise de fatores estruturais nacionais e do processo de modernização da sociedade brasileira, suas causas e conseqüências sociais, culturais e políticas.” (p. 99) Então, ao longo de sua dissertação, o autor descreve brevemente o processo de modernização nacional e inicia a trajetória da cultura dos *hoppers* em territórios brasileiros; é importante entender que o lugar da pesquisa é de onde a maior parte dos trabalhos acadêmicos sobre a temática “Hip Hop brasileiro” está concentrada.

No tocante às pesquisas universitárias voltadas para essa temática, João Batista Félix (2005), na parte introdutória de sua tese de doutorado em Antropologia social ¹³ cujo foco de pesquisa é o Hip Hop como cultura e política em São Paulo, faz um breve balanço histórico de alguns estudos. De acordo com Félix (pgs. 12-13):

Atualmente existe uma considerável produção acadêmica que versa sobre o Hip Hop. [...] Até onde pudemos levantar, o trabalho pioneiro nessa temática foi a dissertação de mestrado Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre rappers de São Bernardo do Campo (1996), de Elaine Nunes Andrade,

¹² O mestrado em Ciências da comunicação foi realizado na Universidade de São Paulo – USP.

¹³ Doutorado realizado na Universidade de São Paulo – USP.

defendida na Faculdade de Educação na USP. [...] Já a tese de doutorado Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana, defendida no departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Unicamp, em 1998, por José Carlos Gomes da Silva, desperta um outro olhar sobre o assunto. [...] Em 1998, Maria Eduarda Araújo Guimarães defendeu a tese de doutorado Do samba ao rap: a música negra no Brasil, no Departamento de Sociologia da Unicamp [...] Num País chamado Periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo foi o título da dissertação de Pedro Paulo M. Guasco, defendida no Programa de Antropologia Social da USP. [...] Outro interessante trabalho de mestrado, sobre este mesmo tema, foi desenvolvido por Rosana Aparecida Martins Santos, na Escola de Comunicação e Artes, intitulado O estilo que ninguém segura, defendido em 2002.

Além desses trabalhos mapeados por João Batista Félix, foram encontradas outras pesquisas envolvendo a mesma temática do Hip Hop no Brasil, as quais também foram produzidas nos anos 90 até o ano de 2000. São elas: “A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e a ação coletiva na cidade”, artigo de Marília Sposito (1994) da área da Educação; “O corpo que dança”, dissertação de mestrado em Educação Física de Lilian Freitas Vilela (1998); “Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop”, livro da Glória Diógenes (1998) da área da Sociologia; “O Funk e o Hip-Hop invadem a cena”, livro de Micael Herschman (2000) da área de Comunicação.

Quanto ao conteúdo abordado por todas essas pesquisas encontradas, incluindo as de João Batista Félix e com exceção da de Lilian Freitas Vilela (cujo foco é as danças break e *funk Miami* – o segundo estilo difundido no Brasil principalmente nos anos 70 e 80), perpassa pelos quatro elementos do Hip Hop e se envereda pelo rap. É interessante notar que, em algumas das escritas, o rap é apresentado como um dos elementos da cultura *Hopper* e não como estilo musical integrante da arte produzida por DJs e MCs; também há aqueles que afirmam a existência do quinto elemento, que seria o conhecimento. Então, ao realizar uma leitura sobre esses trabalhos e relacioná-los, pode-se perceber os diferentes entendimentos sobre a cultura juvenil em questão, entendimento esse que, segundo os próprios autores referenciados, foi fornecido pelos próprios *hoppers* nativos. No mais, todas elas foram realizadas no eixo Rio-São Paulo, apenas com a exceção da Glória Diógenes que realizou seus estudos na cidade de Fortaleza, capital do Ceará.

A partir do conhecimento de todos esses trabalhos acadêmicos, é possível perceber o crescente interesse pela área da cultura dos *hoppers* ao longo da década de 90 até atualmente, pois além dos estudos acima citados, também foi possível identificar

vários outros a partir dos anos 2000. Até onde se pôde buscar, foram identificadas 20 pesquisas com foco no Hip Hop (incluindo artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e monografias de graduação, pesquisados no site Google da internet, através do recurso “Google Acadêmico” ou obtidos através de contatos com pessoas envolvidas em pesquisas sobre o tema em Pernambuco).

Ao fazer uma breve análise sobre os 20 trabalhos encontrados juntando-os aos quatro já anteriormente citados (VILELA, 1998; DIÓGENES, 1998; SPOSITO, 1994; HERSCHMAN, 2000), a maior parte deles versa sobre Hip Hop, porém trilha para a área da música, especificamente o rap. Esses trabalhos sobre rap, em seus argumentos, geralmente abordam o Hip Hop como cultura de uma minoria jovem discriminada (seja pela cor mais escura da pele, classe social de baixa renda ou então ambos os fatores), que mora nas periferias urbanas e utilizam os elementos *hip hoppers* como ferramenta para superarem os problemas sociais como violência, drogas, desemprego, entre outros problemas.

Além disso, segundo boa parte de todos esses autores, a maneira como os jovens *hoppers* se relacionam com a cidade e se sociabilizam traz a idéia de apropriação diferenciada do espaço; ou seja, espaços como metrô, paradas de ônibus, ruas, praças, entre outros lugares geralmente utilizados como lugares de passagens pelas pessoas, passam a ser ressignificados através das pinturas dos *graffitis* (PENNACHIN, 2008), das práticas dos *rappers* pelas ruas das cidades (SPOSITO, 1994; LUZ, 2007); e também da ocupação reelaborada do espaço urbano com os *breakers* (ALVES, 2007; SILVA, 2004; VILELA, 1998). Então, voltando às questões levantadas anteriormente neste trabalho, é como se os jovens estivessem em constantes questionamentos (através do rap e do *graffiti*, principalmente) com o sistema político-governamental e com vários outros assuntos os quais perpassam pela questão social; a estética de ser negro também é um conteúdo presente em alguns dos estudos encontrados sobre a cultura juvenil Hip Hop e que se relaciona com o fato de afirmar uma identidade de ser negro da periferia, jovem, *hip hopper* e estar lutando por seus direitos, sua cidadania.

Outro ponto relevante presente nas pesquisas mais recentes buscadas na internet refere-se à diversidade de entendimentos apresentados pelos autores e pesquisados sobre o Hip Hop; dependendo do contexto ou foco do estudo, a cultura *hopper* é configurada como movimento social, movimento político, cultural, ou é até questionado como

movimento social e/ou tribo urbana (FOCHI, 2007). Fochi se baseia em alguns aspectos presentes nas ações dos coletivos *hip hoppers* para fazer os dois questionamentos e conceituações: o primeiro, como movimento social, afirma a idéia do intuito jovem de lutar por um ideal de sociedade justa e igualitária; o segundo, como tribo urbana (conceito originalmente criado pelo sociólogo francês Michel Maffesoli), traz o pensamento dos coletivos urbanos provenientes de uma condição marginalizada pela sociedade, onde seus componentes se identificam por seus modos de comportamento e estabelecem suas relações de proximidade através daquilo que eles se identificam, seja em seus comportamentos ou até mesmo em suas estéticas com os modos de se portar, se vestir, falar, entre outras maneiras. Na verdade, o artigo de Fochi traz a possibilidade de entender o Hip Hop pelos dois vieses: tanto o do movimento social, quanto o da tribo urbana de Maffesoli; isso dependerá da forma como a cultura dos *hoppers* é vivenciada.

De uma forma geral, a maioria das pesquisas encontradas – das que são provenientes das ciências sociais - discute o assunto em questão abordando especificamente o rap como objeto de estudo, devido ao caráter discursivo de denunciar e refletir assuntos de cunho sócio-político através dos MCs e *rappers*. Os elementos como o break e o *graffiti*, nessas pesquisas, normalmente aparecem para explicar as vertentes do Hip Hop ou então relacioná-los, de forma branda, com os argumentos apresentados.

O fato da maioria das pesquisas ter sido realizada no Sudeste do país nos faz observar que nessa localidade o estabelecimento do Hip Hop veio através de uma forte relação com os movimentos negros juvenis e de classe social. Um pouco diferente disso, temos os trabalhos produzidos no Nordeste brasileiro, que trazem *hoppers* envolvidos mais com questões de classe social, das favelas nordestinas. É visível que há poucas pesquisas realizadas em territórios nordestinos. Será dado destaque aos trabalhos realizados nessa região brasileira e aos trabalhos com foco na dança break no Brasil nos dois tópicos seguintes.

1.3. Trabalhos acadêmicos sobre Hip Hop no Nordeste

Conforme foi mostrado no tópico anterior, até onde se pôde pesquisar, foram poucas as pesquisas encontradas sobre Hip Hop no Nordeste. Desses estudos já referenciados e realizados em território nordestino (ALVES, 2005; DIÓGENES, 1998; LUZ, 2007; BARRETO, 2004; MELO, 2008; CAMPOS, 2010), um foi realizado em

Fortaleza (DIÓGENES, 1998); quatro foram realizados em Pernambuco (ALVES, 2005; BARRETO, 2004; MELO, 2008; CAMPOS, 2010), mas em cidades diferentes as quais foram: Caruaru no primeiro autor e Recife nos três últimos autores; um foi feito na cidade de Teresina capital do Piauí (LUZ, 2007).

Além desses trabalhos, foi possível estabelecer contato com um grupo de pesquisa coordenado pelas professoras Jaileila Araújo e Mônica Costa, no Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco, cuja temática de estudo é Hip Hop e gênero¹⁴, e que periodicamente se reúne para fazer discussões sobre a temática em questão. No mais, foi tomado conhecimento (mas não foi possível ter acesso até então) da defesa de mais outra dissertação de mestrado em Psicologia em 2011 pela aluna e integrante do referido grupo de pesquisa em Hip Hop e gênero Lucia Helena Ramos da Silva, e também da tese de doutorado defendida em 2010 por Adjair Alves em Antropologia, o qual fez pesquisa na cidade Caruaru.

A escrita desses estudos produzidos no Nordeste revela que os argumentos geralmente refletem o movimento *hopper* partindo da visão dele como cultura feita por jovens das periferias urbanas que buscam superar os problemas sociais vivenciados nesses lugares. Algumas idéias presentes nas escritas desses autores e importantes de se perceber foram: as ações coletivas/ trabalhos em redes juvenis (CAMPOS, 2010), busca da cidadania com a luta pelos direitos (ALVES, 2005; DIÓGENES, 1998), diversão e lazer nos bailes do estilo (LUZ, 2007), ações político-comunitárias (ALVES, 2005; MELO, 2008), ressignificação da utilização do espaço urbano e mercado musical (BARRETO, 2004).

Mesmo nas narrativas apresentadas por esses autores, o rap, como prática de diversas vertentes significativas – não só musical, mas também cultural, política, identitária – permanece como foco. Os elementos da cultura Hip Hop como o *graffiti* e o break são trabalhados de forma breve, normalmente para explicar a composição dessa própria prática cultural; ou, então, entendê-los a partir do viés da utilização do espaço urbano, com novos sentidos funcionais produzidos pela juventude *hopper*.

¹⁴ O grupo tem a sigla GEPCOL, que significa Grupo de estudos e pesquisa sobre Poder, Cultura e Práticas Coletivas.

Vale entender que, historicamente, no Recife, o Hip Hop começou a dar seus primeiros passos no início da década de 80, com grupos de break. Pouco antes disso, na década de 70, já haviam os chamados bailes *black*, onde tocava os *funks* de James Brown e outros artistas da cena da *black music* da época. Um dos frequentadores desses eventos veio a se tornar um dos grandes ícones do Hip Hop brasileiro, Nelson Triunfo, cujo sobrenome “Triunfo” revela o município do interior pernambucano onde ele nasceu. De acordo com Rocha, Domenich & Casseano (2001, p. 45):

O fenômeno do rap no final dos anos 90 deixa uma falsa impressão. Ao contrário do que muitas pessoas podem pensar, o hip hop não chegou ao Brasil por meio da música, mas pela break dance. O b.boy Nelson Triunfo, 45 anos, foi um dos responsáveis por difundir o break no país. [...] Desde a infância, no município de Triunfo, em Pernambuco, Nelsão conta que já praticava o break “sem saber”. “Eu dançava soul, dançar break foi apenas um passo pra mim”, diz ele. “Percebia que algumas batidas nas músicas estavam mudando e que os cliques que chegavam no Brasil traziam novos passos. Eu já dançava como robô, mas não sabia que isso era parte do break. Depois que descobri, foi só me aperfeiçoar”, completa Nelsão.

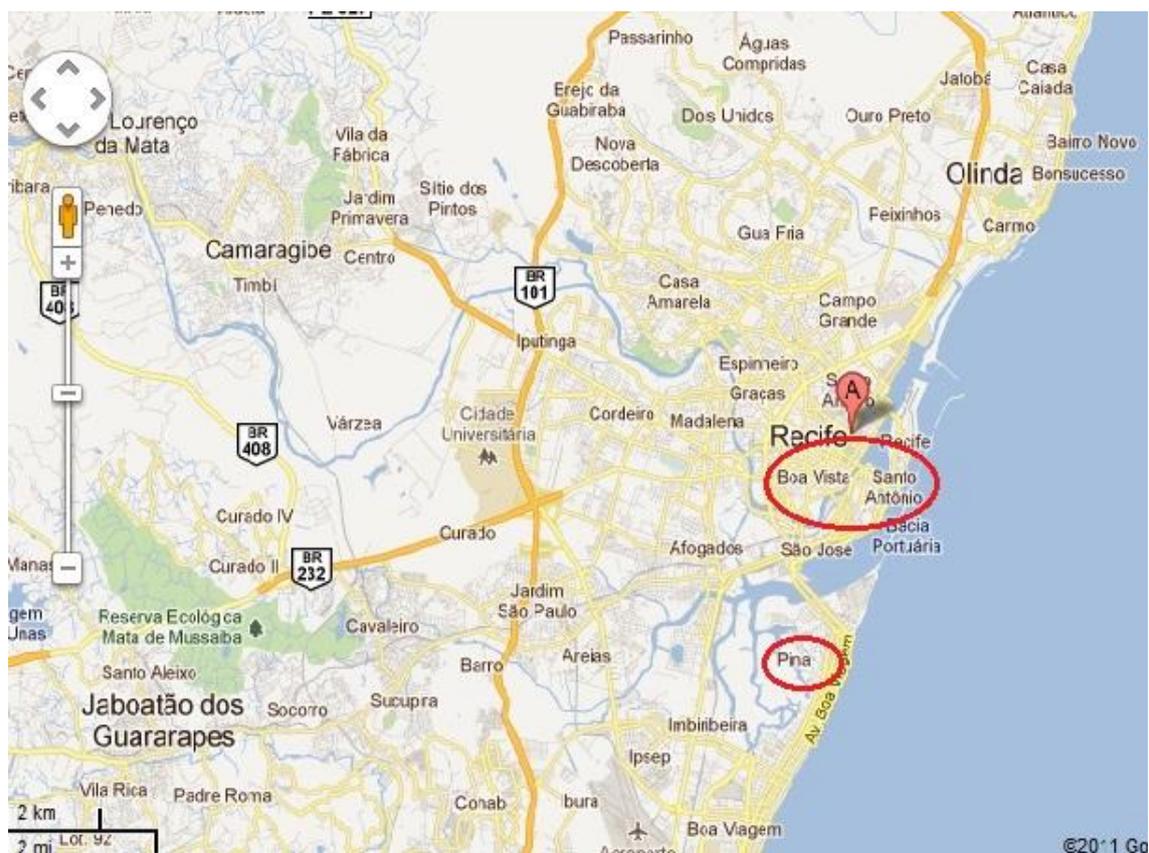
Foi a partir de alguns indivíduos, além do Nelson Triunfo, que a cultura dos *hoppers*, aos poucos, começava a surgir e ganhar espaço em Recife. Ao estabelecer contatos informais com várias pessoas envolvidas atualmente com a cultura em questão desde a década de 80 (Spider, Pacheco, Inaldo ou “Coroa” do Popping, Chimba, Gibinha e Jailson), foi através do filme *Beat Street* (1984) principalmente quando os primeiros praticantes dos demais elementos como os DJs, MCs e grafiteiros começaram a surgir, geralmente daqueles indivíduos que já eram *breakers*. Isso se deu pela forma como o filme trazia ao público o conhecimento sobre o Hip Hop como movimento cultural, onde os jovens apareciam pichando e grafitando nos metrô e paredes das ruas, os DJs compunham os seus sons com os toca-discos, os MCs apareciam improvisando rimas e, de uma certa forma, nesse filme havia também a questão de uma afirmação de identidade afro-americana, do orgulho de ser negro. Em resumo, tal produção cinematográfica explicava em seu enredo que toda essa manifestação fazia parte de um movimento juvenil chamado Hip Hop.

Em matérias de jornal, podemos encontrar um pouco da história desse movimento na capital pernambucana. Nas palavras de Julio Cavani, em matéria publicada no Diário de Pernambuco do dia 23 de março de 2009 (p. C1):

Dos quatro elementos primordiais da cultura hip hop, a dança foi a primeira a se expandir no Recife, antes das bandas de rap, dos DJs e da popularização do grafite. Fábio Luna, o Spider, é um verdadeiro patrimônio vivo desta manifestação artística, que começou a dançar break antes mesmo de 1984,

ano que ele mesmo considera o “divisor de águas”. “O break explodiu antes de ser relacionado ao hip hop”, pondera Spider, que viu a dança se transformar em moda no Brasil com o sucesso de Michael Jackson e de filmes como *Flashdance* e *Breakdance*. Antes do rap, os dançarinos já vinham de uma linhagem originada nos bailes black de funk nos anos 70. Segundo ele, a consciência sobre a ligação com o hip hop só veio depois de *Beat Street* e mesmo assim se manteve paralela ao que se via na grande mídia, seja no Fantástico ou em programas de auditório (do *Cassino do Chacrinha* ao *Clube da Criança*).

Foi nos anos 80 quando, em Recife e Região Metropolitana, surgiam os primeiros grupos de break, que seriam: *Rockmasters* (do município de Camaragibe), União dos *b.boys* independentes (UBI, de Recife), Legião Hip Hop (de Olinda) e *Recife City Breakers* (de Recife). Os encontros dos membros desses grupos aconteciam, na época, em parques, ruas e centros comerciais da capital pernambucana, como o Parque 13 de Maio, a Rua do Hospício, o Camelódromo (esses três situados no centro de Recife) e o “rodão” do Pina (lugar situado na Zona Sul de Recife). Abaixo, um mapa atual da cidade do Recife (pesquisado no site Google Maps¹⁵) com destaque para os bairros desses lugares citados circulado na cor vermelha:



¹⁵ <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=w1>

Figura 3. Locais de encontros de breakers na cidade do Recife na década de 80. Em destaque: bairros da Boa Vista (onde ficam o Parque 13 de Maio e a Rua do Hospício); de Santo Antônio (onde fica o Camelódromo); e do Pina (onde fica o “Rodão do Pina”).

Apenas no final de tal década e começo dos anos 90 foi quando começaram a se formar e ganhar maior notoriedade os grupos de rap, como o Faces do Subúrbio, Mira Negra, entre outros. Década essa quando também ganharia popularidade o *Mangue Beat*, movimento liderado por Chico Science e Jorge Du Peixe, ambos *b.boys* do grupo Legião Hip Hop da cidade de Olinda. Também começariam a se formar as primeiras organizações formais voltadas para os praticantes de Hip Hop não só em Recife, mas em Pernambuco, como a Unidrad (que, posteriormente passaria a ser chamada e Unidradg, União de dançarinos, rappers, DJs e grafiteiros), o coletivo Êxito de Rua e a Brigada Hip Hop Pernambuco – essas duas últimas estudadas na dissertação de mestrado em Sociologia da Silvia Barreto (2004).

Dos quatro grupos de break acima citados, apenas o *Recife City Breakers* permanece em atividade até os dias atuais. Atualmente, existem inúmeros grupos de breakers na capital pernambucana e Região Metropolitana; porém, ainda é algo pouco conhecido pela sociedade e discriminado por terem não só a dança, mas o movimento *hopper* como um todo, como cultura marginalizada.

Então, mesmo com as pesquisas acadêmicas sobre o movimento Hip Hop no Recife (e também no Brasil, de uma forma geral), ainda é escassa a produção voltada para a dança e, principalmente, na área das ciências sociais a qual, de todas as pesquisas encontradas, o break praticamente não aparece como foco de investigação científica. É, portanto, em outras áreas do conhecimento onde iremos encontrar estudos sobre a dança mais especificamente (VILELA, 1998; SILVA, 2004; ALVES, 2007; ALVES & DIAS, 2004; ROTTA, 2006), assunto de nosso próximo tópico.

1.4. Pesquisas sobre break e possibilidades de interpretação

Os cinco estudos encontrados sobre break no Brasil são das áreas da Educação, Educação Física e Artes Cênicas e todos eles foram produzidos na Região Sudeste. Os discursos dos autores abordam as seguintes questões:

- Produção criativa de corpos discriminados socialmente e marginalizados, que são carentes em diversos aspectos, mas não o são com relação à produção criativa da arte da dança (ROTTA, 2006);
- Os sentidos dos movimentos corporais atribuídos pelos *breakers* e o estado consciente diferenciado durante os eventos de batalha de break (ALVES & DIAS, 2004);
- As ações motoras executadas na dança compreendidas a partir de um viés teórico específico de Rudolf Laban (ALVES, 2007);
- O break como dança que tem em seus movimentos corporais uma relação com a capoeira e com a vivência na rua, através de ações motoras circulares, agachamentos, esquivas, criações próprias daqueles que dançam (SILVA, 2004);
- A dança break e suas manifestações através de grupos de jovens os quais se organizam para ir aos bailes (eventos onde se toca *black music* como rap, *funk*, *soul*, dentre outros estilos, com artistas, DJs ou bandas), treinam seus movimentos e estabelecem laços afetivos de amizade entre si (VILELA, 1998).

Esses entendimentos sobre o break referem-se aos tópicos principais abordados por cada autor; ou seja, existem outros conteúdos presentes nos textos, porém aparecem secundariamente nesses trabalhos. Alguns deles referem-se à discussão sobre o conceito de juventude, identidade cultural, ações coletivas, entre outros assuntos correlatos.

Pela descrição feita na lista acima citada, é importante esclarecer um pouco de quais formas o break se manifesta, em outras palavras, quais eventos são característicos de tal dança. Em suma e basicamente, os quatro tipos de eventos característicos do break são: batalhas, treinos ou ensaios, rodas e *showcases* ou coreografias. As batalhas consistem em eventos onde os *breakers*, em grupo ou individualmente, se enfrentam com o intuito de vencerem através da melhor execução da dança; para decidir quem ganha e perde, são convocados os jurados os quais devem ter um bom conhecimento na dança break. No caso dos treinos ou ensaios, como o próprio nome já diz, é quando membros de mesmo grupo se encontram para treinarem suas coreografias; já as rodas de break ocorrem geralmente quando os *breakers* se encontram e então, se organizam em formato de um círculo, no qual um por um vai dançando no meio dele, cada um tem seu espaço e tempo (geralmente determinado pelo próprio dançarino) para exibir sua seqüência

coreográfica – pode acontecer de se formarem, dentro da roda, pequenas disputas entre os dançarinos e dançarinas. Por fim, as coreografias, também chamadas no break de *showcases*, são trabalhos específicos, mais elaborados e geralmente são feitos quando há apresentações em shows de artistas, festivais de dança, eventos desse tipo.

Ao falar um pouco da minha experiência com o break e com a cultura dos *hoppers* de Recife de uma maneira mais ampla, enquanto dançarina e integrante do movimento Hip Hop, pude perceber as diferentes teias de significados tecidas ao longo do tempo da história pelos membros de grupos e artistas dos quatro elementos da cultura jovem. É perceptível os diferentes caminhos percorridos pelos *hoppers* de acordo com seus diversos interesses com a cultura e também pelos elementos possuírem estéticas e significados próprios.

Imbuída pelo sentimento de pouco ver as vozes dos breakers expressas nos trabalhos acadêmicos, além de serem pouquíssimas as pesquisas sobre o tema do Hip Hop em Recife, passei a me questionar e a questionar os estudos já produzidos não só na capital pernambucana, mas no Brasil, se os discursos apresentados pelos autores de referência também se repetiam entre os garotos e garotas do grupo o qual faço parte. Comecei a ver e a descobrir que os argumentos explicitados pelos breakers do grupo onde estou inserida perpassavam pelas questões dos problemas sociais (apresentados pelos *rappers* nas pesquisas acadêmicas encontradas, principalmente da área das ciências sociais), mas não era apenas isso que os mantinham no movimento cultural do Hip Hop. Geralmente, o motivo maior o qual faz permanecerem nos grupos e continuarem praticando a dança é – além da própria dança, obviamente – a amizade estabelecida entre eles.

Talvez, ao tentar entender o fato de boa parte das pesquisas acadêmicas científico-sociais se enveredarem pelo rap e seus discursos sócio-políticos, muitas das letras das músicas dos *rappers* questionam os sistemas governamentais, denunciam os problemas vivenciados nas periferias e isso parece causar uma espécie de desestabilização da ordem social obtida através do controle dado pelo governo, mais da idéia de sociedade pacífica e, ao mesmo tempo, miscigenada (HERSCHMAN, 2000). Por isso, o fato das denúncias sociais contidas nas letras de rap causarem um certo estranhamento quase que de imediato à sociedade.

O que se deseja neste trabalho, a partir do próximo capítulo, não é negar ou desconstruir os argumentos tecidos nas pesquisas acadêmicas sobre a cultura *hopper*

encontradas na internet e outros meios. É apenas olhar para o Hip Hop de uma outra forma, que não só pelo rap, da denúncia social ou da superação dos dilemas da juventude da periferia através da prática dos elementos da cultura em questão. O papel deste estudo é procurar entender grupos de breakers tema o qual – pelo que vimos até agora – ainda é pouco explorado pelas pesquisas acadêmicas. Isso será feito de forma que não negligencie a importância dos demais estudos sobre a cultura dos *hoppers* nas diversas áreas teóricas.

2. Seguindo no *drop* ou *go down*: identificando o objeto de estudo



Eu – enquanto estudante de antropologia e membro de um coletivo juvenil *hip hopper* recifense - resolvi primeiramente compreender a formação de grupos de break na capital pernambucana através de um panorama histórico (como foi brevemente descrito no primeiro capítulo). Então, neste capítulo, irei abordar o processo histórico de formação do grupo de break no qual me debruçarei – Recife City Breakers – concomitante a algumas noções de sociabilidade, tribos urbanas e formação de coletivos e hierarquias no espaço citadino.

Com relação à ordem da escrita desse histórico e do diálogo com a teoria dos autores estudados, tentarei construir uma linha de raciocínio bem estruturada, pois são muitas as minhas memórias pessoais sobre a prática do break na capital pernambucana – devido a várias conversas informais obtidas com antigos praticantes de break. Além de serem várias as minhas memórias, devido à pouca quantidade de pesquisas acadêmicas sobre a história do Hip Hop em Recife, apresentarei alguns dados de uma pesquisa anterior minha¹⁶, além de trabalhar com notícias de jornais e com a pesquisa da socióloga Silvia Barreto (2004). Explicarei também, com maiores detalhes, as características específicas do “mundo do break”¹⁷ em Recife. Obviamente, não será possível abordar todos os aspectos históricos, pois o modo como o break aconteceu e acontece na capital pernambucana é denso e trata-se de uma cultura riquíssima em

¹⁶ Trabalho de conclusão de curso na pós-graduação *lato sensu* em “Estudos contemporâneos da dança” pela Universidade Federal da Bahia, intitulado “Estratégias de aprendizagem e desenvolvimento criativo do break no Recife: algumas reflexões” (2009).

¹⁷ Expressão utilizada por muitos dos breakers recifenses.

detalhes e nuances. Diante disso, tentarei trabalhar na “descrição densa”, como diz Clifford Geertz, de minhas memórias e do material colhido por mim, já referido acima.

Assim, este capítulo será dividido pelo contexto histórico das duas diferentes fases vivenciadas pelo grupo Recife City Breakers: a primeira fase da década de 80 e a segunda do final dos anos 90.

2.1. Recife City Breakers da primeira geração: anos 80

De acordo com os depoimentos apresentados na dissertação de Silvia Barreto (2004) e com a matéria jornalística publicada no Diário de Pernambuco por Julio Cavani (2009), o cenário propício para o surgimento dos primeiros breakers de Recife foi os parques, ruas e camelódromos da capital pernambucana. Vale ressaltar que esses lugares serviram, na década de 80, para a realização de eventos de roda e batalha entre os poucos e pioneiros grupos de break. Já para os ensaios e/ou treinos de grupos, os jovens breakers reuniam-se em locais mais reservados como apartamentos, galpões, coberturas de prédios, onde, segundo depoimentos colhidos no meu trabalho de conclusão de curso na especialização (2009), os coletivos pudessem ensaiar sem a presença de membros de outros conjuntos, para manter “segredo” da coreografia a ser apresentada no momento das rodas e das batalhas. Não só a coreografia era treinada reservadamente, mas também os gestos e os figurinos eram construídos separados dos outros grupos (SILVA, 2009).

Na década de 80, os grupos de break que obtiveram maior destaque na cena do Hip Hop em Pernambuco foram quatro: *Rockmasters* (do município de Camaragibe), Legião Hip Hop (de Olinda), União de B.boys Independentes (também chamado U.B.I., de Recife) e Recife City Breakers (de Recife). Os bairros descritos entre parênteses são, na verdade, os locais onde os coletivos treinavam – isso significa que nem todos os membros do grupos moravam nesses municípios.

Dentre esses conjuntos, é interessante perceber que os nomes *Rockmaster* e Recife City Breakers derivaram-se dos nomes de dois grupos norte-americanos os quais apareciam nas cenas do filme *Beat Street* (1984), chamados *Rock Steady* e *New York City Breakers*. E, não apenas os nomes, mas também os gestos e os figurinos – esses últimos eram confeccionados por pessoas próximas dos grupos ou, então, comprados em lojas populares da cidade – eram imitados em seus estilos, modelos e cores. Além disso, havia rivalidade entre os quatro coletivos supracitados, que era acentuada no

momento quando as coreografias eram ensaiadas em locais reservados (como foi dito antes) e no momento das batalhas quando integrantes de grupos diferentes não se cumprimentavam, ou seja, eles apenas se dialogavam corporalmente, através dos movimentos e gestos característicos da dança, instantes antes ou somente durante os “rachas”.

É interessante perceber, nesses casos, a questão do segredo como componente das relações inter-grupais, conforme falou Georg Simmel (1976, p. 281), sociólogo alemão que diz haver “um comportamento secreto do grupo em face do exterior.” Para esse autor, o segredo faz parte das relações entre-grupos e tal aspecto faz com que os indivíduos, juntos, se auto-definam como coletivo. Essa auto-definição ocorre porque há características entre eles que não podem ser reveladas para aqueles que não fazem parte do conjunto.

Então, não só nos grupos de break da década de 80 em Recife, mas até os coletivos dos dias atuais, existe a questão do segredo, de manter “escondidas” as coreografias, gestos e figurinos, para que no “instante certo”, aquilo que foi devidamente “guardado” seja o “elemento surpresa” para os oponentes nas batalhas e rodas de break. Assim, nos ensaios, não eram/são permitidas as entradas de pessoas que não fazem parte do grupo, a não ser que o indivíduo seja amigo próximo do grupo e nele é possível ter confiança.

Atualmente, no Recife, existem inúmeros grupos de break. A minha idéia inicial para este trabalho era pesquisar, pelo menos, dois ou três grupos; porém, antes mesmo de eu ingressar no mestrado, eu já fazia parte do grupo Recife City Breakers (RCB¹⁸) e seria um fator complicador para a minha participação e permanência na RCB acompanhar treinos de outros coletivos. No mais, o conjunto do qual faço parte possui 27 anos de existência da primeira formação e 13 anos de segunda formação, constituindo-se como o grupo mais antigo de break em atividade na cidade, além de ser destaque em premiações de batalhas e participação de eventos com relação a outros conjuntos do mesmo estilo de dança.

¹⁸ A sigla RCB, segundo informações de seus próprios membros, passou a ser utilizada apenas na segunda formação do grupo, já no final da década de 90.

A Recife City Breakers¹⁹ foi formada em 1984 por um grupo de garotos; todos eram jovens de classe média ou baixa e moravam em diferentes bairros da cidade. Nessa época, conforme foi abordado no primeiro capítulo, a cultura Hip Hop passaria a ser apresentada no Brasil através da grande popularidade de artistas como James Brown e Michael Jackson, de filmes exibidos nas salas de cinema das cidades de todo o país (principalmente nas grandes capitais) e também de matérias específicas em revistas e jornais locais, nacionais e internacionais.

É interessante perceber a forma como a cultura dos *hoppers* se espalhou entre os jovens recifenses de diferentes classes sociais. Havia aqueles que possuíam amigos de maior condição financeira e que podiam viajar para o exterior. Esses, de melhor situação, não necessariamente faziam parte do grupo como dançarinos, mas ajudavam os amigos breakers de menores condições econômicas trazendo do exterior revistas com imagens de breakers e músicas específicas do estilo. Dessa forma, os jovens dançarinos aprendiam a técnica artística através da imitação das imagens que eles viam nos filmes, nas reportagens e nas fotos.

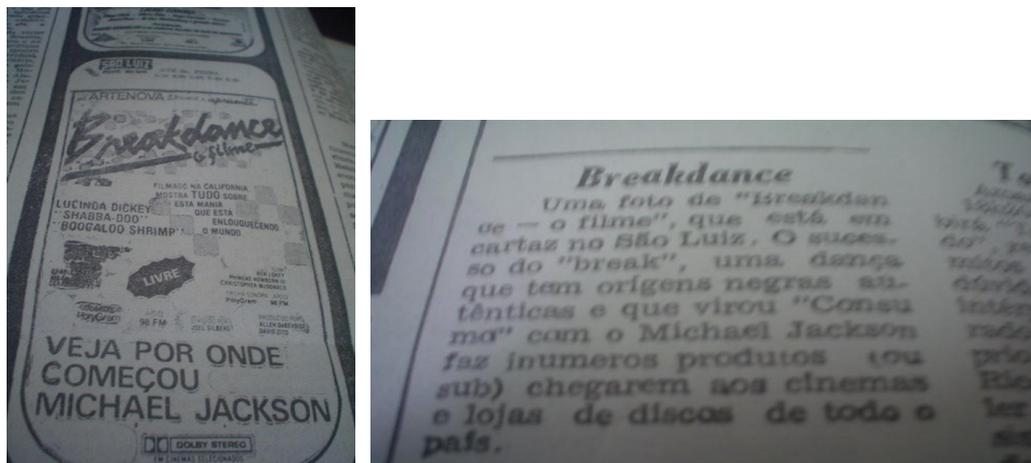
Devido a alguns já terem vindo de outras práticas corporais como a capoeira e o *funk*²⁰, por exemplo, acabavam mesclando essas diferentes linguagens ao break e, assim, criavam novas imagens para a dança que se popularizava nacionalmente nos anos 80. Segundo Silvia Paes Barreto (2004), a cultura Hip Hop, ao chegar em Recife, adquiriu tonalidades próprias, através da mescla entre o global e o local, de fusões e novas construções identitárias.

Mesmo com toda a grande popularidade dos filmes *Beat Street* (1984), *Flash Dance* (1983) e *Break Dance* (1984), a mídia local de Pernambuco abordava a cultura de forma discriminatória. Uma matéria publicada no jornal *Jornal do Commercio* do ano de 1984, sobre o filme *Break Dance*, dizia: “Breakdance: uma foto de “Break dance – o filme”, que está em cartaz no São Luiz. O sucesso do “break”, uma dança que tem

¹⁹ O sentido de eu colocar o artigo definido feminino “A” antes do nome Recife City Breakers é que no break, os praticantes chamam os grupos de *crew*, que significa “equipe” em inglês e tal palavra inglesa recebe denominação feminina no português, então, chamamos assim: a *crew* Recife City Breakers, um exemplo. No caso da expressão “A Recife City Breakers”, subentende-se que há a palavra *crew*, mas ela é ocultada devido aos modos da fala, da linguagem mesmo.

²⁰ O *funk* aqui é posto como um estilo de dança específico, onde as músicas executadas eram no estilo do cantor norte-americano James Brown.

origens negras autênticas e que virou “consumo” com o Michael Jackson faz inúmeros produtos (ou sub) chegarem aos cinemas e lojas de discos de todo o país.”



Figuras 4a e 4b. Lado esquerdo (4a): anúncio no Jornal do Commercio sobre o filme *Break Dance* em 1984; Lado direito (4b): matéria citada no mesmo jornal.

Para os jornais pernambucanos dos anos 80, a cultura juvenil passaria a viver a chamada “geração do videoclip”. Os grupos musicais (de popularidade local e nacional) começavam a produzir e divulgar seus trabalhos de áudio juntamente com a gravação e a reprodução de vídeos nos programas de televisão voltados principalmente para o público jovem. Ou seja, cada vez mais, as massas populacionais (não só de Recife, mas brasileira de uma forma mais ampla) assistiam à consolidação e à maior popularização da imagem como grande impulsionadora na divulgação de trabalhos artísticos; e, com relação às produções realizadas por jovens, especificamente para o Hip Hop, o canal televisivo MTV (Music Television) se tornaria seu expoente – especialmente na divulgação do rap no início da década de 90.

Sobre a questão da imagem na sociedade atual, Juliana Tonin e Juremir Machado da Silva (2008, p. 2-3) afirmam: “A imagem tem função gregária, gera laço social, cria microgrupos transitórios, efêmeros, protagonizados por “personas” que fazem da vida uma sucessão de instantes eternos fundamentados no prazer. A imagem não é o conteúdo que forma uma nova sociedade, mas o elemento que promove a socialidade, o reencantamento do mundo.”

Foram através de diversas imagens exibidas na televisão, filmes e revistas que começaram a surgir os primeiros grupos de Hip Hop em Recife. Guiando-se pelas

palavras da citação acima, os jovens da época ficaram fascinados com essa cultura, até então tida como novidade. Além disso, a dança era apresentada na mídia como prática de movimentos complexos e, de certa forma, incríveis aos olhos da sociedade dos anos 80.

Nessa época, em Recife, a Rádio Cidade²¹ (sediada na parte central da capital pernambucana) organizou alguns eventos envolvendo essa dança urbana²², porém mais para a segunda metade da década de 80. Ainda na primeira metade dessa época, a Recife City Breakers começou a obter destaque pela desenvoltura de seus dançarinos nas batalhas e rodas organizadas por eles, por integrantes de outros grupos e por pessoas que não faziam parte dos coletivos. Um exemplo foi quando, em um dos depoimentos colhidos para minha pesquisa da especialização (2009), um indivíduo, ex-integrante do grupo *Rock Master*, falou que nos locais onde os breakers de diferentes grupos se encontravam (como no Parque 13 de maio, Rua do Hospício e camelódromo) havia pessoas cujas funções eram ligar o som puxando a energia elétrica dos postes da rua, preparar o piso para a dança (chama-se encerado), dentre outras atividades designadas a elas. Essas pessoas geralmente eram amigos dos integrantes dos grupos, ou então, ambulantes e até transeuntes presentes no evento.

A preparação para esses eventos nos locais públicos, segundo depoimentos obtidos de maneira informal dos próprios breakers dos anos 80, se parecia com o sistema de trocas de Marcel Mauss. Os “organizadores” do evento faziam tais atividades em troca de ter ou fortalecerem a amizade com os breakers; ou também para obterem bons lugares na platéia para ver as apresentações coreográficas. Então, em suma, havia essa troca de favores, de ações, essas “dádivas”, parafraseando o termo utilizado por Mauss.

É importante frisar que desde o início da Recife City Breakers, os seus componentes buscaram construir uma imagem que passasse credibilidade de serem identificados como *b.boys*. Isso também está ligado à questão de emanar poder e receber

²¹ De acordo com o site *Wikipedia*: “A Rádio Cidade FM era uma estação de rádio FM brasileira que tinha como sede em Recife, e operava na frequência de 95,9 MHz. A rádio é de propriedade do Sistema Brasil Nordeste de Comunicação - SBN. Em 31 de Dezembro de 2004, a emissora foi substituída pela rádio Jovem Pan 2, se tornando mais uma filial da rede de rádios paulista.”

²² Danças urbanas é um termo utilizado mais atualmente para designar as danças do Hip Hop (*breaking*, *popping* e *locking*), além de outras danças de estilo parecido as quais surgiram mais recentemente, nos vários ambientes da cidade (principalmente das grandes cidades).

respeito dos membros de outros grupos ao dizer, através das posturas corporais e das roupas e acessórios utilizados por eles: “Sou *b.boy* da Recife City Breakers. Respeito à minha *crew*, que tem um estilo próprio.”

No caso desse grupo em específico, os seus jovens integrantes (era um total de nove rapazes) treinavam os movimentos em apartamentos e galpões reservados em alguns lugares da cidade do Recife. As roupas dos garotos da RCB, nessa época de primeira formação, eram inspiradas nos modelos utilizados pelo grupo *Rock Steady* (dos Estados Unidos), o qual é apresentado no filme *Beat Street* (1984). A cor da roupa era azul, geralmente modelos esportivos e com listras brancas laterais; os tênis utilizados eram rasteiros (tênis de estilo Nike, All Star ou Adidas); e, como acessório, os jovens usavam bonés geralmente quando iam treinar, dançar numa roda de break ou então participar de batalhas contra outros coletivos.

A seguir, uma imagem do grupo *Rock Steady*:



Figura 5. Grupo *Rock Steady* (Estados Unidos)

Segundo um dos primeiros integrantes da RCB, em uma conversa informal realizada por mim, os membros do grupo na época procuraram – além de vestir roupas no mesmo estilo esportivo e calçar tênis rasteiros – criar uma logomarca para identificar o coletivo. Segundo a descrição feita por ele, a primeira logomarca do grupo consistia em uma imagem de um círculo branco e os contornos escuros de um *b.boy* realizando um movimento chamado *windmill* ou, em português, moinho de vento²³; junto a esse *b.boy*, havia um aparelho de som compacto. Como os recursos, na época, obtidos pelos

²³ O *windmill* ou moinho de vento é um movimento que consiste em deitar-se no chão e girar movendo as pernas, em uma ação motora circular com todo o corpo.

garotos de câmeras fotográficas ou filmadoras eram poucos, não foi possível conseguir uma imagem deles ou da logomarca do grupo.

Outra característica relevante não só dos breakers da RCB, mas também dos jovens de outros grupos, era a imitação dos gestos e posturas dos dançarinos norte-americanos. Inclusive, a própria rivalidade era encenada entre eles quando havia batalhas e rodas de break nas ruas, parques e pontos comerciais do Recife; a Recife City Breakers tinha grande rivalidade com a *Rock Master* (cujo figurino era vermelho como o da *New York City Breakers*), assim como a *New York City Breakers* possuía rivalidade com a *Rock Steady*, segundo cenas do filme *Beat Street* (1984). Na descrição feita por um dos antigos membros da *Rock Master*, integrantes de diferentes grupos geralmente não se falavam. Apenas chegavam nos locais dos eventos de break, cruzavam os braços e ficavam com a expressão facial séria (como também os *b.boys* daquele filme faziam nas cenas), esperando o momento para a dança.

Além disso, ainda de acordo com os depoimentos obtidos através de conversas informais dos antigos praticantes, nas batalhas de break, quem julgava era o público presente, com aplausos, gritos e palavras de incentivo e admiração. Então, o grupo que fizesse uma apresentação de melhor qualidade técnica, com coreografias bem elaboradas e bem executadas, “ganhava” o evento. Nesses tempos, não havia uma premiação como acontece atualmente – o importante, para os breakers era obter grande destaque e, conseqüentemente, quanto maior fosse o destaque do grupo e também individual, mais poder ele (s) demarcava (m) perante aqueles que estavam presentes no momento do evento em questão.

Outro aspecto relevante sobre os nomes, figurinos e movimentos corporais realizados por esses jovens é que, mesmo imitando a maneira de se comportar e de dançar dos breakers estadunidenses, eles acrescentavam modos próprios de vivenciar a cultura Hip Hop. Alguns exemplos disso dizem respeito à apropriação dos nomes dos movimentos em inglês e a tradução para o português utilizando-se, por exemplo, da nomenclatura dos movimentos da capoeira ou, então, de algum objeto ou fenômeno o qual lembrasse aquela ação motora. Por exemplo: *head spin* virou “giro de cabeça”; *footwork* (um dos fundamentos da dança que trazem movimentos no chão feitos com os pés) e *power moves* (movimentos acrobáticos), nos anos 80, eram chamados de “sapateado” e “rock dinâmico”, respectivamente (hoje são chamados pelo nome em

inglês); *invert* (movimento de cabeça para baixo, onde a pessoa apóia-se com as duas mãos e aproxima as pernas do tronco do corpo de uma forma que tronco e pernas fiquem na posição horizontal) passou a ser chamado de “beija-flor” (talvez devido à posição corporal desse movimento parecer que a pessoa vai beijar a própria perna ou pé); dentre inúmeros outros movimentos.

A maioria dos integrantes dos quatro grupos anteriormente citados morava em subúrbios da capital pernambucana, geograficamente longe do centro da cidade e se articulavam para se apresentar em lugares específicos do centro de Recife. Sobre esse ponto, é importante perceber que parecia haver uma espécie de mobilização para trazer maior visibilidade à prática artística deles, ao apresentá-la em locais públicos considerados de passagem (como no caso da Rua do Hospício, camelódromo e “rodão” do Pina, bairro recifense) e turísticos e/ou de lazer (Parque 13 de maio e Torre Malakoff).

A participação coletiva e a construção de um imaginário histórico-afetivo sobre determinados locais da cidade foram e, até hoje são, características tecidas pelos breakers ao longo do tempo. Inclusive atualmente, os praticantes de break da época dos anos 80 falam dos parques, ruas e centros comerciais de Recife como espaços onde há memórias afetivas, narrativas e experiências as quais foram e são ainda vivenciadas no ambiente urbano.

Os garotos da primeira formação do grupo Recife City Breakers construíram um status de destaque sobre os outros grupos da época, juntamente com o coletivo *Rock Masters* e a União de *B.boys* Independentes (UBI). Nesse caso, os espaços do centro de Recife eram ressignificados em espécies de palcos para a dança e também para as afirmações de identidade de grupos e demarcação de poder entre os jovens breakers. A RCB, mesmo obtendo destaque na cena recifense dentre os demais conjuntos de break e do público que assistia às batalhas e rodas, durante a década de 80, teve tempo de duração relativamente curto. Foram apenas dois anos de atividades (de 1984 a 1986), enquanto que os demais grupos ainda permaneceram até o início da década de 90, quando o rap começava a ganhar maior popularidade não só em Pernambuco, mas em todo o Brasil.

A RCB interrompeu suas atividades devido a alguns motivos individuais de seus integrantes como estudos, desinteresse pela dança (às vezes motivado por ter

conseguido arranjar um emprego) ou, em último caso, migração para outro grupo de break devido à residência ser mais próxima desse outro coletivo do que a Recife City Breakers. Dessa forma, segundo informações obtidas em diálogos estabelecidos entre eu e ex-integrantes dos outros conjuntos da década de 80, ao saberem da notícia do fechamento da *crew* RCB, no começo não entenderam por não conhecerem os motivos; e, após tomarem conhecimento das razões, segundo eles, era como se parte da história do Hip Hop em Pernambuco tivesse um capítulo finalizado de forma precoce.²⁴

Além disso, outros locais da cidade se transformariam em pontos de encontro para os jovens culturais como o “Bar da Sopa”, do atual produtor e apresentador de televisão Roger de Renor; o “Rodão do Pina” se consolidava como espaço de compartilhamentos sociais juvenis; e as boates de classe média e os shopping centers integrariam os shows de rap e apresentações de break em suas programações.

Os DJs, MCs e grafiteiros começaram a surgir com mais força já no final da década de 80 e início da década de 90. Em uma das entrevistas feitas para o meu trabalho de especialização (2009), um ex-integrante do grupo de break *Rock Master* falou que no início dos anos 80, os meios de comunicação para as massas populacionais como a televisão, o cinema e as revistas focavam no break como uma novidade da cultura juvenil norte-americana. Então, para os jovens dessa época, a dança foi o primeiro elemento do Hip Hop que foi mostrado e que se espalhou rapidamente por todo o Brasil.

Quanto aos demais elementos da cultura *hopper*, esses foram mostrados com maior foco quando o filme *Beat Street* (1984) apresentava em suas cenas os DJs fazendo *samples*, *scratches* e compondo músicas a partir dessa técnica com vinis, MCs improvisando rimas e grafiteiros pintando diversos locais da cidade com *tags* e desenhos de personagens. As técnicas de fazer *sample* e *scratch*, respectivamente, consistem em: separar efeitos de uma determinada música (ou de várias músicas) e colocá-los em outra melodia; movimentar o vinil de forma que, ao gerar atrito com a agulha do toca-discos, produza uma espécie de ruído. Já com relação à artes produzida pelos praticantes do *graffitti*, as chamadas *tags* são assinaturas feitas por eles, com letras em diversos estilos.

²⁴ Fala de um dos ex-integrantes do grupo *Rock Master* que até hoje atua na cultura Hip Hop em Recife.

Com o passar do tempo e, já na década de 90, o acesso às informações cresceu e o rap foi ganhando cada vez mais popularidade e espaço na mídia nacional; devido a isso, muitos que foram *breakers* na década de 80 passaram a montar bandas de rap e a parar de dançar. Dessa época, há indivíduos que falam do “Rodão do Pina” como local de compartilhar conhecimento sobre a cultura dos *hoppers*, onde praticantes dos quatro elementos se encontravam regularmente para estabelecer diálogos, criar novas idéias, construir sociabilidades. Foi nesse mesmo período de tempo e nessas circunstâncias de encontros de sujeitos de diferentes linguagens artísticas de uma mesma cultura, quando surgiram também os coletivos de Hip Hop chamados de posses, como no caso da Unidrad (que, mais tarde, passou a ser chamada de Unidradg – União de DJs, *rappers*, dançarinos e grafiteiros), Associação Metropolitana de Hip Hop, Brigada Hip Hop Pernambuco, dentre outras. Os intuítos dessas posses seriam divulgar a cultura dos *hoppers*, aproximar os praticantes de diferentes elementos, além de estabelecerem sociabilidades, assim como ocorria informalmente no “Rodão do Pina”.

Ao tomar conhecimento sobre essa fase da história do Hip Hop em Recife, é possível relacioná-la com a teoria das tribos urbanas do sociólogo francês Michel Mafessoli (1998). Segundo ele (1998, p. 9), “[...] como as massas em permanente agitação, as tribos, que nelas se cristalizam, tampouco são estáveis. As pessoas que compõem essas tribos podem evoluir de uma para a outra.”

Daqui em diante, irei descrever brevemente o histórico do grupo de break Recife City Breakers, na verdade, a partir de sua reabertura em 1998 (também chamada segunda formação). Nesse período de 12 anos sem atividades, muitos fatos importantes aconteceram na cena Hip Hop em Recife. Mesmo assim, por algum motivo ou outro, retomarei fatos da primeira formação da década de 80 como num modo de comparar um pouco a primeira com a segunda formação do grupo, no tocante às características de organização social.

2.2. Recife City Breakers e a segunda formação: de 1998 até hoje

Para iniciar a história da segunda formação da Recife City Breakers, no final da década de 90, havia poucos grupos de break em atividade no Recife. Nesse período, outros estilos de danças urbanas estavam em voga na cidade entre os jovens o que ocasionou um “esvaziamento de breakers”. Talvez por motivos de retomar algo que estava praticamente escasso, três jovens dançarinos urbanos e residentes da Zona Sul recifense resolveram se reunir e montar um grupo de break. E não apenas isso: o nome desse novo grupo seria uma espécie de homenagem a um dos coletivos da década de 80, no caso a Recife City Breakers; então, os três “novos” integrantes não estariam abrindo mais um coletivo de break em Recife – mais que isso, eles estariam reativando o antigo grupo, como numa espécie de nostalgia pelos “velhos tempos”.

Os três garotos se organizavam para os ensaios nos bairros onde moravam; eles treinavam em construções abandonadas, estabelecimentos comerciais em horário de não-funcionamento e locais fechados da Zona Sul da cidade. Além de participarem de batalhas e rodas de break, eles participavam também de shows de bandas e cantores de rap da cena local e nacional (esses últimos quando vinham se apresentar na capital pernambucana e região metropolitana).

Na segunda formação, um dos garotos da Recife City Breakers assumiu a liderança do grupo por um curto período de tempo (média de dois meses) e, logo após, saiu devido ao fato de ir morar fora do estado. Foi esse primeiro líder quem teve a idéia de reativar o grupo e, então, ele convidou os outros dois garotos para também participar da proposta. Antes desse trio de rapazes resolver formar a Recife City Breakers, eles já eram de outro grupo de dança, ou seja, mantiveram a mesma formação, porém com nome diferente.

Com a “reativação” (escrevo entre aspas devido ao retorno do grupo ser com indivíduos diferentes daqueles dos anos 80) da RCB, os três garotos continuaram participando de eventos de batalhas e rodas de break, além de apresentações em shows de artistas, bandas de rap e boates de classe média e passaram a ministrar oficinas em algumas academias da cidade. Abaixo, imagem de anúncio em cartaz sobre um dos eventos o qual eles participaram no final da década de 90 e onde o líder já era outro indivíduo e que está no comando do grupo até hoje:

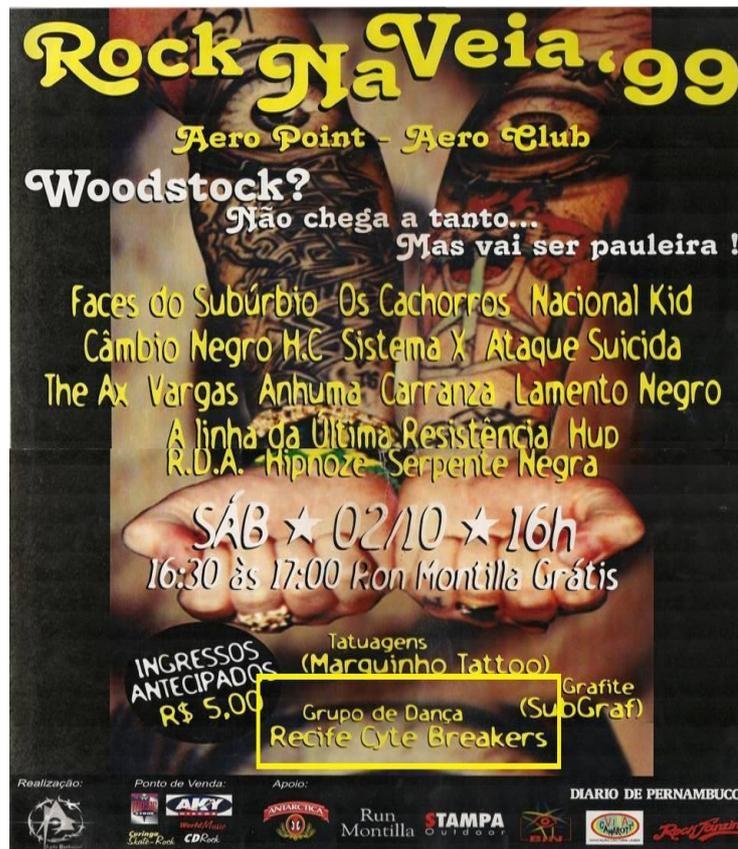


Figura 6. Anúncio de show de bandas de rap (ocorrido em 1999) e, abaixo dos nomes das bandas, encontra-se o nome do grupo de dança (no quadrado amarelo).

É interessante notar que, na fala do atual líder do grupo (que assumiu o cargo em abril de 1998 e até hoje conta como data de reabertura do grupo a mesma data de sua entrada no coletivo), ele diz que logo após a saída de dois membros do grupo (incluindo o antigo líder e mais outro indivíduo), ele assume a liderança da equipe e, junto com outro garoto, resolve convidar mais pessoas para integrarem essa nova formação. Abaixo, um trecho da entrevista concedida por ele para este trabalho:

E aí, a data de reinauguração, vamos dizer assim, da equipe, é 18 de abril de 1998 e, desde então, né, eu tô como diretor artístico e geral, coreógrafo, dançarino e pesquisador da cultura Hip Hop no seu contexto geral. A minha experiência... ela... é uma eterno aprendizado, é...conheci várias pessoas, cometi alguns erros não por falta de caráter, mas na questão de querendo acertar e, às vezes, a gente erra. E...O trabalho se deu...Foi difícil...A gente, a proposta foi que convidamos 25 b.boys, todos da, da primeira geração de b.boys do Recife, mas assim...Uns não tinham mais interesse pela dança, outros tinham compromissos com trabalhos formais e tinham perdido o interesse...e desses 25, né, ficou só o “Hammer”, o Soldado do Bronx e o Fabiano, e a minha pessoa. Mas, é, logo o Soldado do Bronx saiu, depois de um mês, o “Hammer” viajou também foi logo para São Paulo, ficou só eu e o Fabiano, e...

Através dessa fala, é possível perceber uma vontade deles de não só reavivar algo que foi do passado através do nome do grupo, mas a idéia também seria trazer à

tona pessoas que foram participantes do break nos anos 80 (no caso, os pioneiros), como numa maneira de re-vivenciar o passado. Esse fato parece nos remeter à idéia de querer manter a tradição, de demonstrar respeito às origens históricas; é como se esse retorno às origens trouxesse algo que pudesse, de fato, dar uma maior solidez e credibilidade à prática e ao perfil do grupo, quando apresentado à sociedade e aos demais *hoppers*. Além de trazer ao coletivo, conseqüentemente, certo status com relação aos demais existentes na época.

Com a saída de dois dos integrantes da Recife City Breakers, restaram apenas dois componentes. Mesmo assim, ambos continuavam os treinos em locais reservados da cidade e faziam apresentações durante shows de artistas e bandas para grandes públicos. Porém, as dificuldades em se manter realizando ensaios em locais não muito apropriados para a dança fizeram com que o líder tomasse a iniciativa de conversar com o representante da associação de moradores da comunidade da Borborema²⁵. O intuito dessa ação seria conseguir um espaço melhor para treinar, além de tentar obter respaldo da instituição mencionada e, em troca de ter o espaço para a dança, iniciar um projeto social com crianças e adolescentes da comunidade em questão.

Com a mudança do local de treino para a Associação de moradores da comunidade da Borborema e com a criação do projeto social, o grupo passou a ter maior visibilidade perante os moradores da região e de outros bairros e municípios, com as redes de amizades, a divulgação no popular “boca a boca”. Assim, mais pessoas começariam a fazer parte do grupo, além dos integrantes começarem a elaborar uma linha de trabalho, visando tornar aquilo algo mais formalizado. Dessa forma, pelas palavras do atual líder da RCB:

Diretamente eu fazia um projeto social do qual eu não tinha nem, nem noção do que realmente eu estava fazendo e muito menos e-eu dei um nome a esse projeto, eu batizei esse no... esse projeto. Mas desde então começou um... é, consecutivamente, começou um, um trabalho social do qual eu fazia com crianças e adolescentes e pessoas acima de seus 18 anos, é...Abrindo espaço nos nossos treinos e ensaios, dando oportunidade a eles e... começam a exercitar alguns movimentos da dança ou, já pra algumas pessoas, que já tinham uma certa experiência, a gente abria um espaço pra dar oportunidade de eles aperfeiçoarem seus movimentos, seus conhecimentos dentro da dança, no caso a minha especialidade era, é o *b.boying*. E... a coisa foi andando, foi andando, pessoas que freqüentavam os meus treinos eram de vários bairros como Prazeres, Cajueiro Seco, Jordão, é... Córrego da Batalha,

²⁵ Comunidade considerada de baixa renda situada nas mediações do bairro do Boa Viagem e Setúbal, Zona Sul da cidade do Recife.

centro da cidade, Imbiribeira e... tinha até pessoas de outras cidades que era da cidade da Zona da Mata chamada Paudalho...

Através desse aumento do número de membros do grupo, os garotos passavam a estabelecer uma maior rede de amizade entre si e, não só em uma região geográfica específica da Zona Sul recifense, mas também de outros lugares tais quais foram descritos na fala citada acima. O espaço da Associação de moradores foi local de treino da Recife City Breakers pelo tempo médio de um ano; após esse tempo, o representante da associação veio conversar com o líder da equipe e dizer que o local iria passar por uma reforma e seria transformado em uma escola primária de educação formal.

Dessa forma, o diretor do grupo começou a procurar por um local adequado para os treinos do coletivo; através de seus contatos pessoais, ele conseguiu negociar uma vaga no horário de um clube militar localizado entre os bairros de Setúbal e Boa Viagem (Zona Sul de Recife): tratava-se do Clube das Águias, lugar de ensaio até os dias atuais. Para o líder e os demais membros da equipe – muitos já haviam saído e outros novos haviam entrado no conjunto – treinar em um ambiente totalmente reservado, com piso adequado, espelho, luz e toda a estrutura externa à sala a qual o clube oferecia, parecia ser a realização de um sonho para os garotos. Além disso, o diretor do clube na época (início dos anos 2000) não cobrou nenhuma taxa de aluguel ou algo parecido pela presença dos rapazes no lugar.

É interessante perceber aqui nesse momento, o envolvimento e a importância para a RCB da comunidade da Zona Sul recifense e vice-versa. A pessoa que conseguiu a estadia no Clube das Águias nessas boas condições para os breakers foi um vizinho do líder do grupo, quem tinha conhecimento com a diretoria da instituição.

As relações estabelecidas entre os membros do grupo e os moradores de vários bairros recifenses parecem ser de redes de sociabilidades e dentre essas redes há um grande e complexo processo de trocas e compartilhamento entre os indivíduos envolvidos. E, como o sociólogo alemão Georg Simmel descreveu sobre o conceito do termo sociabilidade, ela ocorre na concretude das relações sociais, nos próprios atos de conversa e não apenas nos discursos/diálogos verbais, mas também nas formas corporais por onde as relações se estabelecem.

Então, os garotos da Recife City Breakers passaram a treinar no Clube das Águias após o período médio de 8 meses procurando por um espaço adequado.

Enquanto eles não se instalavam no referido clube, uns buscaram treinar com outras equipes, outros se reuniam em suas casas e, às vezes, iam treinar em locais públicos, como ruas e praças. A entrada para os ensaios na referida instituição militar se deu em meados do ano de 2004; durante esse tempo, várias pessoas passaram pela equipe e é interessante notar a rotatividade de membros do grupo, que alguns indivíduos permanecem mais e outros menos tempo em atividades com o coletivo.

Mesmo assim, segundo a entrevista concedida pelo líder do grupo, desde 1998, o projeto social de danças urbanas voltado para crianças e jovens continuaria acontecendo com pessoas de comunidades de baixa renda situadas em Recife e regiões adjacentes. Vale notar que, desde o momento quando o atual diretor assumiu o comando do conjunto, ele resolveu criar uma espécie de “perfil” do grupo, ou seja, para ser integrante tanto da equipe quanto do projeto social, teria de se encaixar no molde construído por ele. No caso, segundo ele, seria: não usar drogas; não cometer atos ilícitos; ser estudante, ter sempre boas notas no histórico escolar; ter uma boa relação com a família, amigos e vizinhos. Sobre esse assunto, o líder falou na entrevista:

O importante era realmente ele se mostrar interessado em aprender. Respeitar o espaço, a questão de pontualidade, qual era o propósito com a dança, né, é... [...]. Então, na verdade, a equipe era pequena, mas com muitos frequentadores, né, através do conhecimento da dança. E, em relação a, às crianças e adolescentes que frequentavam nosso espaço, exigíamos que eles tivessem frequentando a escola, tivessem um bom comportamento em suas residências, com o seu vizinho, na rua, que não tivesse envolvimento com más companhias, não tivessem envolvimento com drogas, com qualquer tipo de violência, com o próprio, com a própria pichação, que é um vandalismo e muitas pessoas confundem a pichação com o grafite. E o grafite é um dos elementos da cultura Hip Hop, que são as artes plásticas. Então, se essas crianças não tivessem dentro desse perfil, é, o espaço não era aberto para elas. Não que a gente fosse uma pessoa radical, a gente ainda tentava conversar com essa pessoa, né, com essa criança pra ver se a gente podia, pelo menos, orientar porque se a gente... eu tenho consciência que eu não vou mudar ninguém, ninguém muda ninguém. Mas você pode dar a sua experiência de vida, a sua visão da situação pra ver se essa pessoa realmente ela faz a mudança e a mudança tem que vir de dentro. Então, essa era a e... e... exigências pra, para criança e adolescentes. E o trabalho continuou, né, graças a Deus, no Clube das Águias.

Mesmo se a pessoa não estivesse condizente com qualquer um desses itens do “perfil” grupal, o próprio líder e os demais membros tentariam ajudar o indivíduo a superar o seu problema pessoal, conforme ele relatou em sua fala. Ou seja, através da amizade oferecida pelos membros do grupo e também da vontade da pessoa a qual vivenciava algum tipo de problema, é que ela poderia superar aquele obstáculo, digamos

assim. E a prática da dança seria uma forma de integrar o sujeito ao coletivo, deixá-lo mais à vontade ou, como alguns dizem, deixá-lo falar com o corpo. Essa sistemática funciona até os dias atuais.

O grupo passou a treinar no clube quatro vezes na semana – terças-feiras, quintas-feiras, sábados e domingos. Nos dois primeiros dias, os treinos ocorreriam à noite; já nos sábados, seria pela manhã e domingos, à tarde. Por não pagarem taxa de aluguel pela sala do clube (sala 19, ou mais conhecida como “sala do espelho”, por ter um grande espelho fixado em uma das paredes), os garotos se organizariam para comprar água mineral, conseguirem um aparelho de som e CDs de música para treinar, além de organizar a sala com tarefas como varrê-la, ligar os ventiladores de parede e abrir as janelas. A cada um da equipe caberia uma atividade desse tipo (às vezes com exceção do líder), e essas ações eram decididas no momento quando eles se reuniam para o início do treino.

Porém, atividades como produção e criação de coreografias, por exemplo, caberiam ao líder realizá-las; isso, por ele ter maior experiência com a dança (atualmente ele tem 23 anos dedicados a essa arte, dentre seus 42 anos de idade), além dos demais membros confiarem nele – ou na capacidade dele, mais exatamente – para executar esses tipos de ações. E, não só isso, ele também era responsável por muitas vezes ensinar aos jovens iniciantes na dança e/ou que fizessem parte do projeto social; se, por um acaso, ele não pudesse lecioná-los, alguém com certa experiência em break deveria fazê-lo, mas supervisionado pelo diretor. Vale ressaltar que todas essas atividades são realizadas até hoje tanto pelo líder quanto pelos membros mais antigos do coletivo.

Outro detalhe importante é a logomarca da RCB da segunda formação. Diferente da primeira logomarca da equipe, o símbolo oficial escolhido para representar o conjunto consiste em uma figura com a sigla e o nome da equipe em azul e preto; o fundo é branco e, por trás da sigla e logo acima do nome do conjunto, tem imagens em contornos pretos de prédios arranha-céus. Lembram os prédios das cidades norte-americanas e, na verdade, essa figura escolhida como representação da Recife City Breakers foi criada ainda nos anos 80 pelos jovens da primeira formação. Além da logomarca, foram escolhidas as cores também com intuito de representar o grupo: azul,

preto e branco; assim, foram confeccionados vários uniformes contendo o nome do grupo e a sigla, mas geralmente feito nessas cores descritas.



Figura 7. Logomarca oficial da Recife City Breakers.



Figura 8. Modelos de camisas da RCB criados pelos próprios membros do grupo e utilizados até hoje pelos breakers. Esses modelos foram confeccionados no período de 2005/ 2006 e já há modelos mais recentes de camisas, além de pingentes e fivelas de cinto com a sigla da equipe nas imagens a seguir.



Figura 9. Da esquerda para a direita: colar, cinto e pingente com a sigla da Recife City Breakers.

É importante perceber aqui como as imagens de símbolos, conforme apresentados nas figuras, são relevantes para fortalecer e mostrar a identidade do grupo. E que, na verdade, os símbolos são espécies de “resumos” ou representações de algo muito mais complexo e bem maior; no caso, trata-se de uma representação coletiva. Na prática, esse colar com pingente, o cinto e as camisas são utilizados pelos garotos

principalmente quando há batalhas de break; nas ocasiões oportunas durante esses “rachas” de dança, os garotos da RCB mostram seus colares, camisas ou cintos (na verdade, enfatizam a sigla que esses objetos contêm) numa forma de dizer: “sou breaker da Recife City Breakers, tenho o meu respeito, minha *crew* é forte.” Há vídeo dessas cenas, postados na internet, no site “You Tube”.

O grupo treinou no Clube das Águias por um tempo médio de dois anos sem ser cobrado taxa de aluguel da sala; após esse tempo, a instituição começava a passar por uma crise financeira interna e o coletivo teve de começar a pagar um valor simbólico para a utilização do espaço. Devido a isso, os dias de ensaio foram reduzidos a apenas nos sábados e domingos, pois os garotos não tinham condições econômicas de pagar por quatro dias de treino semanais. Boa parte deles estava desempregada e alguns ainda estudavam e dependiam dos pais (geralmente eram de família de baixa renda), o que dificultou a permanência do grupo nos dias de semana e fim de semana.

A partir disso, eles tiveram de dividir o valor total do aluguel do espaço e cada um pagava uma parte desse total, dando o valor o qual pudesse dentro de suas condições financeiras. Porém, quando aparecia algum evento onde fosse remunerado ou uma batalha de break na qual o grupo ganhava, cada integrante dava um percentual de seu cachê ou premiação para contribuir com o aluguel.

Durante esse tempo, o grupo já alcançara certa visibilidade na cena do Hip Hop pernambucano ao gravar videoclips de bandas de rap e participar de eventos de cunho nacional como festivais de dança, programas e comerciais de televisão e demais eventos envolvendo a cultura dos *hoppers*. Além disso, eles passariam a ganhar várias batalhas de break o que, para esse meio, o grupo ou breaker vencedor de vários eventos desse tipo, alcança maior notoriedade e status perante os demais coletivos e/ou dançarinos.

Foi inclusive nessa época de 2005/2006 quando o grupo passaria a ser reconhecido em todo o Nordeste brasileiro como um grande representante não só da dança, mas da cultura Hip Hop. Além disso, com a popularidade da internet como meio de comunicação, seria mais um “reforço” – digamos assim – para demarcar e afirmar esse status através da publicação de fotos, notícias e vídeos referentes ao coletivo e seus integrantes.

Com o passar do tempo, foram entrando e saindo diversas pessoas dentro do grupo; o projeto social, ainda funcionava, porém cada vez mais o público que freqüentava passaria a ser um grupo quase fixo de indivíduos. É importante salientar que de dentro desse projeto seriam formados vários dançarinos os quais viriam integrar a equipe RCB, e muitos deles permanecem até os dias atuais. Uma preocupação do líder era justamente trabalhar com um conjunto de mais de oito pessoas. Mas, pelo andamento do projeto social (o qual não tinha um nome ainda), da freqüência dos indivíduos e da visível transformação de vários sujeitos que estavam envolvidos em algo ilícito ou sofria de alguns problemas familiares, por exemplo, fizeram com que o diretor continuasse trabalhando com a produção e a orientação técnica de dança dos membros, mesmo que tivesse uma quantidade de pessoas acima do que ele desejava. Além disso, a amizade entre ele e os demais era cada vez maior o que, segundo ele, é o que mantém a equipe unida até hoje.

Então, nos anos de 2007, 2008 e 2009, a Recife City Breakers voltaria a treinar nos quatro dias da semana no Clube das Águias. Porém, no último ano dos três citados, devido às difíceis condições financeiras dos integrantes da equipe, eles ficaram devendo três meses à instituição e, por isso, não puderam mais permanecer treinando no local.²⁶ Mas não demorou muito, e logo encontraram uma escola pública na qual cedeu espaço para os treinos no sábado e no domingo; novamente, o líder veio conversar com um dos funcionários da escola para que este cedesse o local para os ensaios do grupo. Além desse novo espaço, um amigo dos integrantes do coletivo conseguiu – para os treinos durante a semana – um lugar na igreja onde ele freqüentava. Então, os garotos voltariam a treinar na terça-feira e quinta-feira à noite na igreja; sábado pela manhã e domingo à tarde na escola pública que fica em frente ao Clube das Águias.

Para os meninos, esse período foi difícil pelo fato de estarem adaptados ao espaço da sala do referido clube, onde tem espelho e piso adequado para a dança. Nem na escola pública, nem na igreja havia espelho e o piso não era específico para dança. No caso da escola, eles ensaiavam numa espécie de pátio: o local era coberto e o piso era de cerâmica branca, mas o tamanho desse pátio era pequeno, comparado à sala do clube; algumas vezes, por se tratar de um ambiente de educação formal, várias bancas ficavam espalhadas por esse pátio e, antes de iniciar o treino, era preciso afastá-las.

²⁶ A regra interna do clube é que locatário devedor de três meses não pode mais permanecer no local.

Alguns meses de 2009 se passaram e, aos poucos, os garotos foram juntando dinheiro para retornar aos treinos no clube; para esse retorno, era preciso quitar os três meses de aluguel atrasado. E, no final do referido ano, eles retornaram com os ensaios no Clube das Águias. No biênio de 2009 e 2010, a equipe passaria a ganhar quase todos os eventos de batalha de break que participava – esse fato, atraiu várias pessoas para participar da equipe; algumas porque tinham afinidades com os integrantes e outras pelo status alcançado pelo grupo.²⁷

Sobre as questões éticas, em alguns momentos aqui, eu não mencionarei os nomes dos integrantes, nem dos outros grupos principalmente quando se tratar de questões internas e de opiniões pessoais envolvendo membros da Recife City Breakers. Ou então, quando tratarem de assuntos delicados e não muito apropriados para serem abordados abertamente aqui.

Foi no ano de 2010 quando começaram a entrar na RCB pessoas de outros estados brasileiros como Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte, Alagoas e Paraná. Porém, algumas dessas pessoas já pertenciam a outros grupos e apenas representariam o coletivo recifense, como numa espécie de parceria entre grupos; já outras, fizeram parte de outros coletivos, porém saíram devido a diversos motivos e resolveram apenas fazer parte da Recife City Breakers. No caso desses últimos, eles passariam a treinar no local onde eles moravam e a manter contato constantemente com os integrantes de Recife através de programas de *chat* como o “Msn – Messenger”, de redes sociais, e-mail ou, em última instância, por telefone.

²⁷ Durante esse tempo, alguns integrantes resolveram sair da RCB, por questões de intrigas pessoais com membros do coletivo, e montar outro grupo de break com o intuito de rivalizar com a Recife City Breakers e “duelar” nas batalhas de break contra o ex-grupo. Esse novo grupo, eu o chamarei aqui de X, por questões éticas. A notícia dessa rivalidade foi confirmada quando, em um diálogo com o líder da RCB, ele tocou no assunto e disse que um dos membros do conjunto X falou para um dos mais antigos integrantes da Recife City Breakers que treinava para ganhar do seu ex-grupo nas batalhas de break. Vale perceber aqui, nessa passagem de fatos, dois aspectos: 1) Por ter alcançado um status de grande visibilidade, a RCB desperta naqueles que não fazem parte e são de outros grupos sentimentos de admiração, mas também de concorrência e até de inveja; 2) Nesse caso específico da saída desses membros e a montagem por eles de um outro conjunto de break, talvez, esses ex-membros da Recife City Breakers foram psicologicamente influenciados por terceiros pertencentes de outros coletivos a tomarem tal decisão. Retornarei a esse assunto do poder emanado pelo coletivo RCB mais adiante, quando abordar e analisar os dados colhidos nas minhas entrevistas feitas para este trabalho.

Devido à grande visibilidade alcançada pelo grupo ao longo dos anos 2000 no cenário nordestino do Hip Hop brasileiro, é interessante perceber que o conjunto demarcou por todo esse tempo de atividades uma espécie de território de identidade coletiva. Muitas vezes, a Zona Sul de Recife (principalmente quando se fala no bairro de Boa Viagem, considerado como bairro de elite da capital pernambucana) é lembrada como o lugar da Recife City Breakers e, principalmente, o Clube das Águias que, segundo o líder do grupo, funciona como uma segunda casa para os integrantes da equipe. Por isso, membros de outros grupos de break, como forma de demonstrarem rivalidade, muitas vezes apelidam os integrantes da RCB de “playboys da favela”. Tal fato ocorre como numa forma de dizer que perante o público *Hip Hopper* eles são considerados “playboys” – aqueles que possuem uma situação financeira mais elevada, usam roupas e acessórios das melhores marcas – e “da favela” porque, perante a sociedade de forma mais ampla, eles moram em comunidades de baixa renda.

Esse misto de sentimentos demonstrados pelos indivíduos das outras equipes mostra o quanto a RCB é respeitada, admirada e, ao mesmo tempo, invejada. Isso acontece também por causa do próprio histórico do grupo – é o mais antigo em atividade no Recife – e também do currículo do coletivo carregar tantas vitórias em batalhas de break (seja nas categorias individuais, de dupla, trio ou em grupo) e participações em eventos de diversos tipos desde cunho local até nacional e internacional. Além disso, os garotos do grupo procuram vestir-se bem nas ocasiões de todos esses eventos e comportar-se de maneira educada socialmente; tais atitudes são orientadas pelo líder da equipe, pois, para ele, cada evento é uma oportunidade para que surjam outros eventos, portanto, vestir-se e comportar-se bem é fundamental para a imagem comercial do grupo.

Foi a partir do ano de 2011 quando o diretor da equipe começou a organizar os membros dando nomes à cada função desempenhada por cada um. Por exemplo, ele passou a ser chamado de “diretor artístico e geral”; os dançarinos de “elenco”; eu, e mais outros quatro integrantes, por elaborarmos projetos para eventos e fazermos captação de verbas, passamos a ser chamados de “produtores”; outros dois componentes, por terem fácil acesso à internet e, devido a isso, saberem dos eventos com maior facilidade, são chamados de “assessores de comunicação”. Além de nós, também há um “webmaster” e um “produtor musical”, ambos amigos do líder e que, quando o grupo precisa de algum suporte em qualquer das duas áreas, eles o fazem sem

cobrar algum tipo de taxa pelo serviço por ser pela amizade, admiração e respeito pelo grupo que fazem isso.



Figura 10. Meu cartão de produtora da equipe.

Como forma de divulgar o trabalho do coletivo, foi criado um blog no ano de 2010 e, desde então, são publicadas notícias sobre eventos os quais o grupo vem a participar, além de lá estarem descritos um breve histórico e um resumo dos “serviços” oferecido pela Recife City Breakers, a qual atualmente leva o nome de “Companhia de danças urbanas e Equipe de competições”. Essas mudanças ocorreram pelo motivo dos garotos começarem a enxergar a dança não só como um lazer ou meio de superação pessoal de seus problemas sociais; eles, agora, vêem uma oportunidade de trabalho profissional com a arte do dançar. Devido a isso, acredito que as hierarquias, com a minha entrada, a entrada de outras garotas e garotos no grupo, começaram a se acentuar mais. E, não só isso, mas pelo fato das divisões de responsabilidades dentro do grupo, então, alguns dos indivíduos passaram a ter maior autonomia, principalmente os produtores e os assessores de comunicação.



Figura 11. Página inicial do blog da Recife City Breakers (www.recifecitybreakers.blogspot.com).

Atualmente, os componentes do grupo somam-se em uma média de quarenta pessoas, na faixa etária de 13 a 42 anos; o projeto social, criado desde 1998 com a abertura da segunda formação da RCB, continua acontecendo dentro do espaço e horário de treinos da equipe no Clube das Águias. E, há dois anos, o diretor do coletivo resolveu batizá-lo de Projeto Social Fábrica de Dançarinos Urbanos. Outro fato importante foi o estabelecimento do contato feito pelo líder com os integrantes da primeira formação do coletivo, os quais descobriram notícias sobre o conjunto atual através do blog na internet; há o interesse por nós, da equipe, em realizar futuras entrevistas com eles para maiores conhecimentos sobre a equipe nos anos 80. Há também o interesse em confeccionar roupas baseadas nessa década do passado, como uma forma de reavivar os modos de se vestir dos breakers naqueles tempos. Os treinos se dão todos os sábados e domingos – nos sábados, de 9 horas da manhã até 13 horas da tarde; nos domingos, das 14 às 18 horas da tarde, no Clube das Águias, sala 19 (ou “sala do espelho”).

Após relatar a história do grupo Recife City Breakers, partiremos para o próximo capítulo, onde serão abordadas as categorias de análise sobre sociabilidade e hierarquias dentre os membros do coletivo nos dias atuais; além disso, serão descritos os procedimentos e metodologia de pesquisa.

3. Seguindo no *Footwork*: intensificando o olhar sobre os breakers



Neste capítulo, serão abordadas as categorias de análise; para uma melhor organização textual, primeiramente, esclarecerei de forma breve de que forma parto para tais análises através da descrição dos procedimentos e metodologia de pesquisa.

3.1. Procedimentos e metodologia de pesquisa

No método de pesquisa, explorei tanto as observações-participantes e a escrita no diário de campo quanto as entrevistas com os pesquisados. Através dessas duas formas de obtenção de dados, vou fazendo espécies de “bricolagens metodológicas”, como disseram os autores Norman K. Denzin e Yvonna Lincoln sobre “o pesquisador qualitativo como *bricoleur* e confeccionador de colchas” (2006, p. 19):

O pesquisador qualitativo que emprega a montagem é como um confeccionador de colchas ou um improvisador no *jazz*. Esse confeccionador costura, edita e reúne pedaços da realidade, um processo que gera e traz uma unidade psicológica e emocional para uma experiência interpretativa. [...] O foco da pesquisa qualitativa possui inerentemente uma multiplicidade de métodos (Flick, 1998, p. 229).

Como já foi dita a questão de eu ser nativa, parto de observações “de muito perto e de dentro”, parodiando José Cantor Magnani (2002), para fazer a argumentação deste trabalho. Embora eu tenha muita proximidade com o local empírico, posso dizer que não me considero uma *insider* por completo, pois: mesmo morando na área urbana, sendo jovem e breaker integrante do grupo pesquisado (características as quais parecem me validar – ou me validam - como uma *insider*, ou “aquela que enxerga de dentro”), por outro lado, sinto-me *outsider* (ou aquela que vê de fora) pelo fato de eu ser mulher e pesquisar um grupo composto por homens.

Tal fato se configurou como uma espécie de limitação para eu adentrar mais profundamente nos dados por se tratar de um mundo masculino. Por exemplo, em várias das ocasiões vivenciadas durante os treinos, eu via os garotos evitando falar certas

expressões ou tomar algumas atitudes por conta da minha presença naquele momento. Talvez, com o tempo eles foram se acostumando com a minha presença, porém as ações tomadas por eles de se reservarem ou fazerem segredo eram recorrentes.

Creio que o meu maior desafio foi a questão de “desafetar-se” do campo, conforme escreveu Janet Favret-Saada (2005); acredito que não só “desafetar-se” do campo, mas desafetar de si mesmo, pois eu também me incluí nas minhas próprias análises. Através da prática do “desafeto”, passei a reeducar meu olhar sobre os fatos correntes da Recife City Breakers gradativamente; e não apenas o olhar, mas o ouvir e o escrever, nas palavras de Roberto Cardoso de Oliveira (2000), que escreveu (pgs. 19, 21, 22 e 25):

Talvez a primeira experiência do pesquisador de campo – ou no campo – esteja na domesticação teórica do seu olhar. Isso porque, a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto, sobre o qual dirigimos nosso olhar, já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo. Seja qual for esse objeto, ele não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade. [...] tanto o ouvir como o olhar não podem ser tomados como faculdades totalmente independentes no exercício da investigação. [...] Contudo, para isso, há de se saber ouvir. [...] Se o olhar e o ouvir podem ser considerados como os atos cognitivos mais preliminares no trabalho de campo – atividade que os antropólogos designam pela expressão inglesa *fieldwork* - , é, seguramente, no ato de escrever, portanto na configuração final do produto desse trabalho, que a questão do conhecimento torna-se tanto ou mais crítica.

Para o olhar, o ouvir e o escrever estarem atentos, foi preciso criar maneiras estratégicas de se comportar e até de se deslocar no espaço durante os treinos da RCB. Em várias situações, muitas vezes eu fazia uma pausa para beber água ou lanche e então ficava observando os garotos dançarem/se articularem nas suas relações; além disso, eu colocava essa água e/ou lanche em um lugar onde eu teria de passar por entre eles.

Já com as entrevistas, o maior intuito foi compreender mais precisamente a questão das hierarquias e jogos de poderes presentes principalmente nas idéias (ou imaginário) dos garotos – com as anotações no diário de campo, eu havia registrado algumas falas e ações feitas por eles. Realizei um total de 11 entrevistas e nelas foi possível perceber as minhas diferentes entonações de voz a cada integrante entrevistado e vice-versa. Talvez eu possa analisar isso como as diferentes influências que cada membro, naquele momento, exercia sobre mim e eu – enquanto pesquisadora – sobre

eles. De acordo com Roberto Cardoso de Oliveira, o entrevistador, mesmo que se proponha ficar numa posição neutra, exerce um grande poder sobre o entrevistado.

As entrevistas foram semi-estruturadas, mas a cada indivíduo entrevistado, eu pude fazer uma pergunta diferente daquelas que estavam programadas. A elaboração das “perguntas extras” se deu a partir do que foi observado como: o perfil da pessoa dentro da equipe, seu tempo de dança, tempo com o grupo, se possuísse algum apelido específico e, é claro, sua influência sobre os demais membros do grupo. As entrevistas eram realizadas antes ou no final dos treinos da equipe, ou então eram marcadas em um horário fora dos treinos.

Foram 3 meses de observações-participantes (março a junho de 2011), e as entrevistas foram realizadas no mês de junho. Assim, acredito que refletir o outro a partir da visão antropológica é também se refletir. Além disso, é ver em outras pesquisas e teorias antropológicas alguns trechos ou fragmentos de pensamentos que dialogam com o meu estudo. Conforme Mariza Peirano (1991) disse: “[...] pesquisa de campo antropológica, concebida como a procura incessante do diálogo com o ‘outro’, amplia e deixam mais explícitos esses pressupostos. Assim, o estranhamento passa a ser não só a via pela qual se dá - confronto entre diferentes ‘teorias’, mas também o meio de auto-reflexão.”

Conforme falei no início deste trabalho, minha meta principal é compreender e refletir de que forma as negociações e estabelecimentos de hierarquias entre os breakers da Recife City Breakers influenciam em suas práticas de sociabilidade. Para isso, busquei nos dados coletados identificar quais elementos me ajudariam a pensar sobre a questão das hierarquias dentro do coletivo em questão.

As categorias de análise identificadas nos dados empíricos foram: corpo; ações de poder e/ou proximidade entre os breakers; ocupação e movimento no espaço; gênero; identidade/sentimento de união, pertença e fidelidade grupal; e tempo de grupo. Vale ressaltar que dentre todas essas categorias, as questões do corpo, das ações e do espaço foram predominantes nas descrições do diário de campo e as demais categorias perpassaram e apareceram com menor frequência nos relatos. Mesmo com essa desigualdade quantitativa de categorias, irei, nas próximas linhas, fazer reflexões abordando todas elas, já que são relevantes para o entendimento da temática principal.

3.2. “Desnaturalizando o naturalizado”

Começarei utilizando a categoria espaço para compreender alguns dos fenômenos sociais ocorridos nele e entender um pouco sobre o próprio espaço de treino, no caso, a sala 19 (ou “sala do espelho”, como é mais conhecida) do Clube das Águias em sua estrutura física. Abaixo, segue um pequeno mapa de como ela é organizada espacialmente pelos membros do grupo e pelos funcionários da instituição militar:



Figura 12. Estrutura da sala 19 do Clube das Águias.

É importante explicar a figura acima, então, farei isso por partes. A entrada da sala é uma porta de madeira pintada de azul escuro (essa porta divide-se em duas partes – uma possui a maçaneta e a outra contém ferrolhos); os espelhos, representados na parte superior da imagem, são fixados na parede; o “armário do clube” trata-se de um armário de metal pintado de cinza, onde são guardados objetos específicos de atividades esportivas oferecidas pelo clube como futebol e tênis de mesa e ele é sempre trancado pelo diretor da instituição; as cadeiras são patrimônio do local.

Já onde aparece “Material do clube”, no canto inferior da imagem, refere-se a mesas de tênis de mesa e uma rede fixada a uma estrutura de canos de PVC também

utilizada para o mesmo esporte; quanto ao “Material do clube” que aparece no lado direito de quem vê a imagem são pranchas de madeira fixadas à parede onde são localizados caixas de som pertencentes ao clube e outros tipos de material esportivo e é onde geralmente alguns dos membros do grupo colocam seus pertences como roupas, celulares, bolsas e carteiras. Além disso, esse mesmo espaço é utilizado para guardar o som e a água comprada pelos integrantes do grupo (um botijão de 20 litros) do sábado para o domingo, quando ainda resta água para o segundo dia de treino no fim de semana.

O som (sem os caixas) é guardado dentro de uma mochila junto com um pequeno aparelho usado para tirar água do garrafão; os caixas de som ficam guardados no clube em cima de uma das pranchas de madeira. Essa mochila com o material dentro dela geralmente fica nas mãos do líder ou de um dos integrantes mais antigos do grupo, nos dias de semana. Ela pertence ao líder e em sua frente contém a sigla do grupo RCB escrita em tinta preta.

No canto direito da imagem, onde tem “nossos pertences”, refere-se ao local onde colocamos nossas bolsas, sapatos e objetos de uso pessoal quando treinamos. Junto desse espaço, geralmente fica uma ou duas cadeiras (onde o líder normalmente se senta para observar os treinos); já onde tem escrito “água” e “som”, o primeiro é que durante os relatos no diário de campo, a água do grupo ficava ou nesse lugar ou no outro no fundo da sala e o segundo é onde se coloca o som ligado para iniciar a dança.

Quanto às partes de “janelas e ventiladores”, “janelas” e “porta geralmente inutilizada”, as expressões já se autodenominam. No caso dos ventiladores, esses são fixados mais altos que as janelas e há apenas dois deles, ambos funcionam; quanto à porta inutilizada, eu preferi chamá-la assim, pois ela sempre está fechada. Somente em alguns casos ela foi aberta e serviu de entrada para a sala, mas isso ocorreu quando os funcionários do clube não encontravam a chave da porta principal. Ela tem a mesma forma e cor da porta de entrada.

A organização do espaço de treino feita pelos membros da RCB demonstra uma vontade coletiva de adequar o ambiente para o objetivo maior que é dançar break, quando os materiais são postos nos “cantos” da sala, próximo às paredes da mesma²⁸.

²⁸ Vale ressaltar que a mesma sala também é utilizada para outras atividades como aulas de dança de salão, balé clássico e tênis de mesa, além de ser utilizada para eventos sociais promovidos pelo clube.

Mas não é apenas isso: é possível identificar, dentro dessa vontade coletiva, traços individuais de organização do espaço como, por exemplo, alguns que utilizam cadeiras para pôr seus pertences, outros que colocam seus objetos pessoais em cima das pranchas de madeira e outros que põem seus pertences no chão.

Então, é na prática sistemática de treinos que o espaço da sala é ressignificado, onde novos sentidos, afetos e memórias são criados. Inclusive para os breakers de outros coletivos (conforme foi abordado no capítulo 2 deste trabalho), o Clube das Águias é lembrado como o ambiente de treinos da Recife City Breakers; porém, a lembrança primeira não é do clube como um todo e sim da sala 19 do espelho, onde a RCB treina.

Para o autor Henri Lefebvre (1991), o espaço físico pode ser compreendido não apenas com o olhar matemático de cálculos de áreas e perímetros, por exemplo, ou algo que ali está posto como em quadros de pintura que são intitulados de “natureza morta”. Ele reflete a questão do espaço como um lócus de “construção social”, de vivências onde se passam as relações humanas. Assim, relacionando o pensamento desse autor com o campo em questão neste trabalho, as construções das relações sociais pelos integrantes do grupo passam e são estabelecidas nesse espaço da sala.

Outro aspecto percebido através das descrições no diário de campo referente à categoria espaço foi quanto ao modo de ocupação dos indivíduos do grupo no local da sala. Observar esse aspecto me fez inclusive perceber as maneiras de como os breakers negociam e estabelecem hierarquias dentro do conjunto; com isso, nos diários de campo, eu passei a desenhar (mesmo não possuindo uma boa habilidade para) espécies de mapas onde as pessoas se estabeleciam e se locomoviam no espaço. Tais mapas foram desenhados em situações durante os treinos e em reuniões da equipe; houve casos de eu descrever a ocupação do espaço em uma batalha, um ensaio para uma coreografia específica e também em uma confraternização do grupo. Porém, eu procurei visualizar mais as circunstâncias de treinos que foram a maioria das descrições, e, pude perceber que nas circunstâncias de batalha de break e confraternização observadas a mesma estrutura percebida nos treinos parecia se repetir.

Além disso, tomarei como indivíduos principais para a análise aqueles cuja frequência nos treinos foram constantes durante os 3 meses observados. Com a representação dessas ocupações e deslocamentos espaciais através dos mapas feitos

durante a escrita no diário de campo, foi possível estabelecer uma espécie de “média” dessas figuras, pois os integrantes do grupo repetiam os modos de se deslocar e de ocupar o espaço da sala. Dependendo da circunstância, ocorria alguma mudança específica, mas não algo que interferisse tais repetições de forma considerável. Em uma escrita feita no diário do dia 2 de abril de 2011,

É interessante perceber que ao longo de vários treinos (até mesmo antes de eu iniciar as escritas no diário de campo) a estrutura organizacional dos breakers no espaço da sala de treino repete-se constantemente. São poucas as mudanças que tenho percebido sobre isso. Mais uma vez, o posicionamento do líder e de um membro antigo do grupo é na frente e/ou no meio da sala.

Geralmente, a organização durante os três meses de observação-participante se deu desta forma, conforme a seguinte figura:

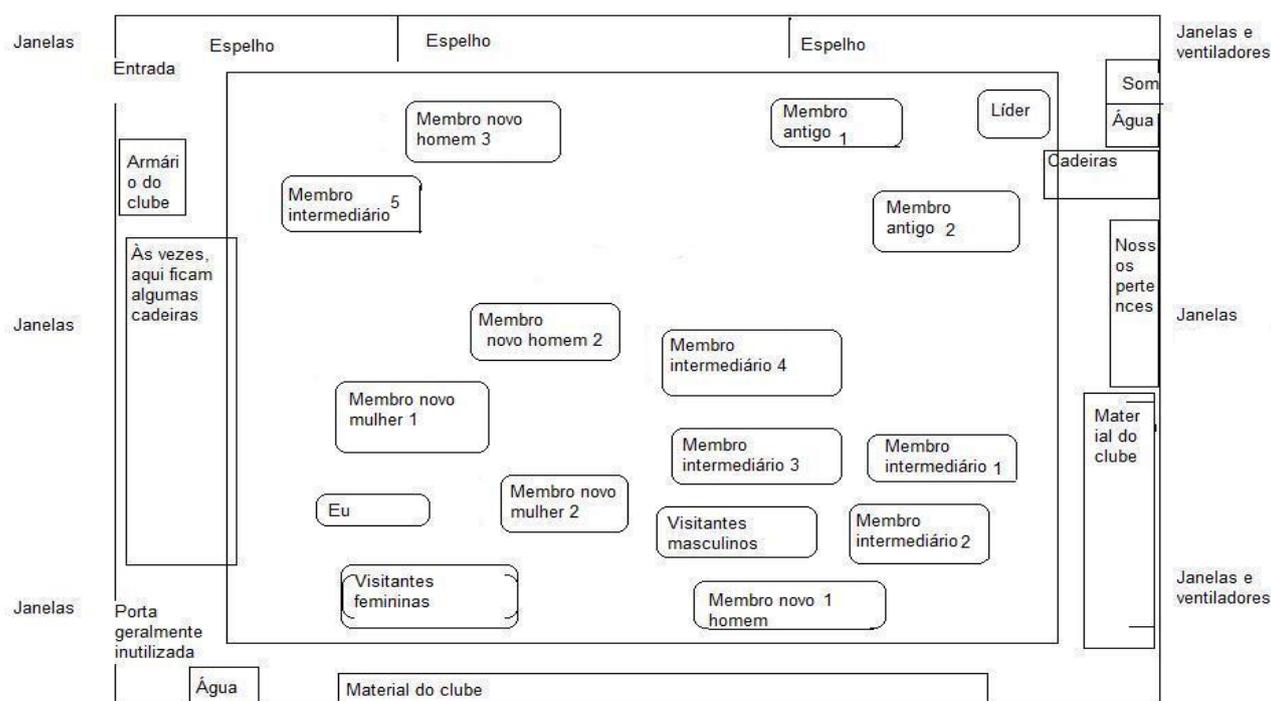


Figura 13. “Média” de ocupação de espaço pelos integrantes e amigos da equipe.

Quero explicar os termos “membros antigos”, “membros intermediários”, “membros novos” e “visitantes” utilizados na figura 13 que foram estabelecidos para a análise deste trabalho, numa forma de se ter um entendimento mais concreto sobre o funcionamento do grupo. Vale ressaltar que tal classificação se refere ao tempo que o indivíduo tem de permanência na Recife City Breakers. Então:

- Membro novo: até um ano de tempo de grupo;
- Membro intermediário: de um a três anos de permanência no grupo;
- Membro antigo: Mais de três anos de grupo;
- Visitantes: pessoas que são do grupo e vêm ao treino esporadicamente, ou não são do grupo e apenas acompanham os treinos (essas pessoas apareceram vez ou outra durante o processo de escrita no diário de campo. Apenas uma mulher – a qual não era do grupo e passou a aprender conosco alguns movimentos – permaneceu comparecendo por dois meses).

Além de serem classificados pelo tempo de grupo, os membros foram enumerados com o intuito de se obter uma organização mais precisa. Vale ressaltar que tempo de grupo não necessariamente corresponde ao tempo que cada um possui com a dança; no mais, todos os membros antigos e intermediários são do sexo masculino. Portanto:

- Líder: Possui 23 anos de envolvimento com a dança. Antes de ingressar na Recife City Breakers e assumir o posto de líder, ele fez parte de duas outras equipes de danças urbanas: a *The Beat Master J* e *The dancers*, ambas atualmente inativas.
- Membro antigo 1: Possui seis anos de tempo de grupo e é experiente em participar de eventos como batalhas, rodas e apresentações de break. Junto com o “Membro antigo 2”, forma uma dupla bastante conhecida e respeitada nas batalhas de break do Nordeste. Para análises futuras deste trabalho e por motivos de ética, já explanados anteriormente, ele será chamado aqui de **Rubens**;
- Membro antigo 2: Assim como o “membro antigo 1”, também tem seis anos de equipe e é experiente em participação de eventos de break. Eu o chamarei de **Fábio**;
- Membro intermediário 1: Possui três anos de equipe e de prática de break. Junto com o “membro intermediário 4” ele geralmente forma dupla nas batalhas de break (ambos entraram juntos na equipe e possuem mesmo tempo de dança); eu o chamarei de **Carlos**;
- Membro intermediário 2: Possui três anos de permanência na RCB e, antes de ser desse conjunto, ele dançava em outra equipe que foi desativada. Atualmente, ele é líder

de outro grupo de break no Recife, localizado no bairro onde mora – na verdade, ele diz que esse outro conjunto liderado por ele trata-se de um projeto social para jovens de comunidades de baixa renda e já ocorreu dele indicar membros desse projeto para entrar na Recife City Breakers. Eu o chamarei aqui de **Xavier**;

- Membro intermediário 3: Possui pouco mais de um ano dentro da RCB e também faz parte do projeto social liderado por Xavier (“membro intermediário 2”); antes de ingressar no primeiro grupo, ele já dançava break. Ele será mencionado como **Francisco**;

- Membro intermediário 4: Possui três anos de equipe e de dança; entrou no grupo junto com Carlos (“membro intermediário 1”). Ele será mencionado aqui como **Renato**;

- Membro intermediário 5: Tem pouco mais de um ano de grupo e já dançava nesse mesmo tempo antes de ingressar na RCB. Aqui, ele será chamado de **Bruno**;

- Membro novo 1 - homem: Possui pouco mais de seis meses de grupo e já dançou em outra equipe. Ele será chamado de **Saulo**;

- Membro novo 2 – homem: Possui oito meses de equipe e já foi membro de outro grupo bastante conhecido entre os breakers de Pernambuco. Aqui, ele se chamará **Daniel**;

- Membro novo 3 – homem: Tem dois meses de grupo, porém conhece os integrantes do grupo por dois anos, quando ele começou a dançar break. Eu o chamarei de **Gabriel**;

- Membro novo 1 – mulher: ainda não completou um mês de grupo, mas já dança por mais de quatro anos. É bastante conhecida por sua dança entre os breakers e já fez parte de três equipes de break antes de ingressar na RCB. Aqui, ela se chamará **Carla**;

- Membro novo 2 – mulher: Entrou no mesmo dia que Carla (“membro novo 1 – mulher”) e começou a praticar break há cinco anos com um grupo da Zona Norte de Recife. Porém, devido aos estudos, ela parou de treinar por um bom tempo e retornou há pouco com sua entrada na RCB principalmente. Eu a chamarei de **Ana**.

É importante explicar que os tempos de permanência no grupo (assim como os demais dados referentes aos breakers que aqui irei apresentar) têm como referência o mês de junho, quando terminei as escritas no diário de campo e realizei as entrevistas.

Além disso, com as exceções de Ana e Renato, todos os demais membros têm formação de ensino médio ou apenas fundamental; Fábio, Rubens, Saulo, Carla, Francisco e Bruno (os dois últimos não têm dezoito anos) não estão empregados, assim como o líder do grupo.

Então, partindo para a análise da figura apresentada, em várias passagens descritas em meu diário de campo a repetição da mesma estrutura de organização espacial me faz lembrar algo presente nas aulas de dança de uma maneira geral. Foi no dia 3 de abril de 2011, em uma situação específica na qual três breakers considerados antigos de outros grupos vieram nos visitar, eu tive o seguinte pensamento:

Foi importante notar que a atenção de Fábio, Renato, Rubens, Carlos ²⁹e outro membro antigo da equipe que nos visita esporadicamente estava voltada totalmente para os breakers visitantes – que possuíam boa desenvoltura técnica e expressiva da dança. Nesse momento, eu pude perceber a reprodução de uma ‘máxima’ da dança: quem sabe e tem mais tempo de prática, fica ou no meio ou na frente do espaço; quem ainda está aprendendo e é iniciante, fica nas laterais ou nos fundos da sala. Mesmo que os breakers visitantes exercessem grande fascínio sobre alguns dos dançarinos da RCB, Rubens e Carlos continuavam treinando na frente, próximos ao espelho e o líder, sentado em uma cadeira próxima ao som, observava toda a movimentação da sala.

Além desse trecho, há vários outros importantes de serem citados aqui neste trabalho que denotam a questão de ocupação e deslocamento no espaço de treino (alguns deles, inclusive, eu me incluo como pesquisada). Todos os seguintes trechos são recorrentes nas descrições do diário de campo. Então:

Antes de eu ficar na frente, próxima ao espelho, ensinei alguns movimentos básicos para uma mulher visitante e pedi para que ela ficasse junto das outras duas mulheres visitantes (e iniciantes) que estavam nos fundos da sala. Então, feito isso, deixei-as treinando naquele local e parti para a frente da sala, ficando próxima a Gabriel, passando movimentos específicos e fazendo com que ele se deslocasse um pouco mais para o meio da sala. (Dia 2/04/2011)

O líder se aquecia e se alongava junto ao som, na frente da sala; Rubens, junto do líder, fazia suas coreografias solo; Xavier e Carlos se alternavam no espaço do meio da sala fazendo coreografias individuais. Já um dos integrantes do grupo que frequenta o treino esporadicamente também treinava sozinho e nos fundos da sala. Algumas vezes, Fábio, Rubens e Carlos se alternavam ocupando a parte do meio, para ensaiar coreografias individuais. (Dia 2/04/2011)

Foi interessante o lugar onde eu me posicionei, na parte frontal da sala, pois parece que Rubens se sentiu um pouco incomodado. Ele, às vezes, me

²⁹ Já utilizando os nomes fictícios dos membros.

circulava como numa forma de dizer: “vá mais pra lá, que este lugar aqui é meu.” Isso ocorreu também devido ao líder estar situado próximo ao lugar onde escolhi ficar; havia um evento que estava perto de acontecer e Rubens gostaria de se estabelecer próximo ao diretor para que este o corrigisse tecnicamente. (Dia 19/03/2011)

Era interessante perceber a dinâmica na ocupação do espaço entre eu e Gabriel: quando eu parava para tomar água, ele ocupava o lugar onde eu estava; quando eu voltava para o lugar, ele saía. Havia também uma espécie de “disputa” pela visão no espelho. Em um dado instante, um dos visitantes dançava exatamente atrás de mim, só que no fundo da sala (eu estava na parte da frente); quando eu ia para um lado, ele ia para o outro lado e assim sucessivamente. [...] Uma visitante tem menos tempo que eu na dança e também estava na frente, porém percebi que os meninos não “disputavam” espaço com ela, pois ela estava tendo instruções com o líder do grupo e acredito que esse local não poderia ser “mexido”, digamos assim. (Dia 21/05/2011)

Como já foi dito anteriormente, são várias as descrições feitas no diário de campo sobre a questão da ocupação e deslocamento do espaço. Conforme as citações apresentadas acima, a utilização desse local para treinos de break parece não ser somente um lugar apenas com o intuito da dança em si; o espaço é utilizado, além disso, para a construção de sentidos e de organização hierárquica.

Eu, como *b.girl*, mas principalmente como questionadora desses papéis representados por cada membro do grupo, tentei várias vezes treinar na frente e no meio da sala – local designado na maioria das vezes como espaço para aqueles que são mais antigos e possuem desenvoltura mais aprimorada na dança. Grande parte dessas tentativas acabou sendo “frustrada”, pois mesmo que eu treinasse nesse lugar, em algum momento alguém mais desenvolvido que eu no break viria e o ocupava. Então, eu geralmente retornava para os fundos da sala, como abordei na seguinte escrita:

[...] então eu voltei para o meu ‘cantinho’ nos fundos da sala para treinar alguns movimentos. Acredito que ultimamente venho questionando com o meu corpo na ocupação do espaço o meu lugar como iniciante e também como mulher no grupo. Às vezes fico atrás, nos fundos, mas às vezes fico na frente, próxima ao espelho e à porta de entrada da sala. (Dia 2/04/2011)

Comecei a perceber e a relacionar a questão da ocupação espacial com a visibilidade que cada membro possui dentro do grupo e, não só isso, mas a imagem que ele deseja ter perante os demais integrantes. Por exemplo, o fato dos mais antigos e do próprio líder ocuparem a frente e/ou o meio da sala de treino parece-lhes garantir uma maior visibilidade perante os demais componentes; quem entra na sala durante algum treino, geralmente percebe a presença deles primeiro, para após notar a presença dos demais que se localizam nas laterais e nos fundos da sala. Mas isso ocorre até por causa

da própria estrutura da sala, que tem a porta de entrada com acesso primeiro à frente da mesma.

Sobre essa questão do espaço, o autor Michel de Certeau (1998) fez uma conceituação dos termos *espaço* e *lugar*. Para ele (pgs. 201 e 203):

Inicialmente, entre espaço e lugar, coloco uma distinção que delimitará um campo. Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para as duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. [...] Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado.

Seguindo na fala de Certeau, esse espaço conceituado por ele pode ser diretamente relacionado ao treino propriamente dito. O que quero dizer aqui refere-se à sistemática dos treinos de break da Recife City Breakers; é claro que a prática, o durante o momento de treinar, os próprios breakers constroem e reconstroem sentidos e significados não só nos corpos que ali se expressam pela dança, mas também em suas próprias relações. Afinal, acredito ser no cotidiano quando a cultura é posta à prova, testada, experimentada, modificada pelos próprios sujeitos.

Mesmo assim, na prática dos fins de semana no Clube das Águias, os treinos parecem sistemas que se repetem constantemente. Isso está presente nas minhas escritas do diário de campo, quando abordo as horas de minha chegada ao local, o fato de eu geralmente ser a primeira pessoa que chega nos treinos e, logo em seguida, chegarem o líder e os mais antigos, dentre outros acontecimentos narrados em meus relatórios.

Além disso, vale pontuar o modo como se dão os treinos, como eles acontecem normalmente. Como eu sempre chegava cedo aos treinos (de todos os relatos que fiz de março a junho, apenas em três deles alguém havia chegado antes de mim), muitas vezes acompanhada de meu pai, nós abríamos as janelas, ligávamos os ventiladores e (no caso dos dias de domingo, quando o som fica guardado dentro da sala, por trás do material do clube) eu me prontificava de instalar e ligar o aparelho de som. A chave da sala geralmente ficava nas mãos de algum funcionário do clube e, então, eu ia buscá-la para abrir o espaço. Vez ou outra, era preciso varrer o lugar devido à grande quantidade de areia no chão. Nos treinos do sábado, o diretor ou Fábio fica responsável por trazer o som.

Para os breakers, o início do treino geralmente se dá quando o som é ligado. Na verdade, esse fato é como se fossem o estopim para o começo do ensaio; anterior a isso, houve toda uma preparação – como já foi aqui abordada ao falar da preparação do espaço da sala. Acredito que essa preparação não apenas passa pela organização do ambiente físico, mas também passa pelos corpos dos garotos. Eu digo corpos num sentido dado pela autora de dança Helena Katz (2005), como em um fluxo contínuo, corpo e mente juntos.

Essa preparação corporal foi percebida no momento quando os garotos chegavam ao treino com fones no ouvido, escutando músicas para dançar break³⁰; algumas vezes que eles chegavam como se estivessem não exatamente dançando, mas se movimentando no ritmo da música que eles escutavam no fone, ou então, sem música (como em um ritmo imaginado). E, mesmo que o som utilizado pro treino não estivesse ligado, alguns iam até o espelho se olhar e fazer alguns movimentos ou gestos característicos da dança.

Após ligar o som, o treino era iniciado geralmente com os breakers se alongando ou se aquecendo individualmente ou em duplas com *Top rocks* e gestos como passar a mão sobre a cabeça, cruzar os braços na altura do peito, dentre outros. Depois de estarem devidamente alongados/aquecidos, eles começavam a executar ações motoras mais específicas do break ou sequências coreográficas, mas ainda individualmente ou em pequenos grupos nos quais eles se revezavam no espaço (eles normalmente se organizavam em círculos ou meias-luas) onde um se dirigia ao centro e realizava sua coreografia solo ou movimento específico. Feito isso, os demais procuravam corrigi-lo. Os ensaios em grupo normalmente acontecem quando há algum evento específico se aproximando, seja uma batalha de break em grupo, ou uma apresentação coreográfica em festivais de dança, shows, entre outros.

Um aspecto interessante que foi notado nessa parte do treino é quanto às correções. Elas ocorriam principalmente na seguinte ordem: os membros novos e os visitantes normalmente são observados e corrigidos pelos demais membros (intermediários e antigos) e também pelo líder; os membros intermediários na maioria

³⁰ Existem vários estilos de música que são utilizados para dançar break. Alguns exemplos são: *funk* (no estilo do cantor James Brown); *rap*; *break beats* (músicas instrumentais); rock; dentre inúmeros outros tipos de música.

das vezes são corrigidos pelos membros antigos ou pelo diretor; já os membros antigos são analisados entre eles ou então pelo líder. Assim:

Nos treinos da RCB, cada um tem autonomia para ensaiar os movimentos que sentir maior necessidade para fazer. Isso não significa ensaiar totalmente sozinho, mas saber que mesmo que se esteja só, passando top rocks, footworks, freezes ou power moves – ou então combinações desses fundamentos – há sempre pessoas lhe observando seja ela de dentro do grupo, ou seja, apenas um transeunte que sempre aparece nas janelas. (Dia 2/04/2011)

Durante os ensaios, é constante a presença de pessoas que nos assistem pelas janelas da sala. Na maioria das vezes, esse “público” é constituído por homens, rapazes e até crianças que no momento estão envolvidos em alguma atividade no clube (como esportes ou lazer) e, ao notarem a movimentação da dança na sala 19, se admiram com a complexidade de movimentos executados pelos breakers. Alguns até entram na sala e se sentam nas cadeiras para observar o treino.

Passado um certo período de tempo dançando break, os corpos começam a dar sinais de cansaço. Isso ocorre quando os breakers param de dançar e começam a conversar entre si; alguns se deitam no chão; outros se sentam e, em pequenos grupos, fazem círculos de conversa; ou, simplesmente, ainda ensaiam movimentos, mas o corpo já não obedece fielmente aos comandos do cérebro e as ações motoras saem tecnicamente incorretas. Nesse instante de cansaço, o líder normalmente pede para que os garotos recolham a água, desliguem o som e os ventiladores, fechem as janelas e tranquem a porta da sala. Mas, antes de ser dada essa “ordem”, ele faz uma reunião para discutir assuntos pertinentes à produção da equipe, eventos que iremos participar, fatos que ocorreram com algum membro (ou alguns membros, dependendo da situação), etc. Porém, se não há algum conteúdo que necessite ser dialogado, nós geralmente contribuimos com uma pequena quantia de dinheiro e pedimos para que alguém do conjunto compre um refrigerante e biscoitos em uma lanchonete localizada de frente ao clube. Ou, de outra forma, os garotos decidem sair do clube e irem para o Parque Dona Lindu ou para a Feira de Boa Viagem – ambos pontos turísticos da Zona Sul recifense, onde ocorrem vários eventos culturais, esportivos, artísticos e de lazer; essa saída ocorre com mais frequência nos domingos à noite.

Essas atividades desenvolvidas nos treinos da Recife City Breakers se repetiram sistematicamente em todos os fins de semana, inclusive, durante minhas escritas no diário de campo sobre tais acontecimentos, eu passei a empregar as expressões: “como

de praxe”, “mais uma vez”, “novamente”. Parece-me que as mesmas circunstâncias criadas por nós, do grupo, são constantemente reproduzidas no intuito delas serem consideradas como elementos constitutivos do treino de break. E isso vai desde estar no espaço físico da sala 19 do Clube das Águias, até os próprios acontecimentos das relações entre os breakers. Ou seja, se não há som, não há treino; ou, se o líder não comparece, o treino ocorreu, mas é como se fosse “pela metade”; se a sala 19 não está disponível (o que já ocorreu uma vez), o treino é considerado pelos garotos como “prejudicado”; dentre outras ocasiões.

Tudo isso me faz pensar no treino, em seu processo de acontecer, como um ritual. Ritual no sentido de as mesmas ações serem reproduzidas pelos integrantes de um grupo social; ritual também no sentido de que há uma “mudança consciente” nos corpos dos garotos, onde assumem identidades múltiplas seja de amigos, de irmãos imaginados, mas principalmente de breakers do mesmo grupo. É nesse assumir identitário de ordem pontual que eles estabelecem, negociam e vivenciam corporalmente as hierarquias dentro do coletivo. De acordo com Victor Turner (1974, p. 207): “O ritual, na verdade, tem o efeito a longo prazo de salientar de maneira mais decisiva as definições sociais do grupo.”

Através da breve análise que aqui fiz sobre a ocupação do espaço pelos membros da RCB, com a figura apresentada, foi possível ver um pouco sobre a organização hierárquica do coletivo. Mas acredito que, durante as observações, pude ver mais claramente os jogos de poder nas ações construídas entre os breakers – tanto ações realizadas com os movimentos e gestos corporais, quanto ações verbais. Eu batizei tais ações como “ações de poder”. Mesmo assim:

Muitas vezes acho difícil descrever o campo exatamente como acontece em determinados momentos. Os treinos de break da RCB são muito dinâmicos e muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. São como se existissem espécies de redes ou microrredes sociais tecidas temporariamente, onde nós compartilhamos diversos tipos de informações, seja elas verbais ou corporais. (Dia 27/03/2011)

Dentre essa gama de acontecimentos, dessas redes de relações, foi possível identificar várias situações de exercício do “poder simbólico”. Segundo Pierre Bourdieu (2007, p. 7): “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.”

Dentro do conjunto de breakers, as ações de poder simbólico se dão de variadas formas: seja na própria organização e execução das regras do grupo (geralmente estabelecidas pelo líder ou, então, por uma vontade da maioria em casos mais específicos); seja nas ações corporais ligadas à dança durante o treino; seja nos significados contidos em cada apelido que os membros recebem ou criam³¹; seja nas relações de gênero (onde eu me incluo). Tratarei aqui dessas quatro circunstâncias ou variantes numa relação contínua, conectadas também com a questão do espaço e dos treinos como rituais.

Começarei com algumas das regras estabelecidas pelo líder do grupo no que se refere às condições de entrada e participação de pessoas na equipe. Mesmo que o coletivo não seja uma instituição formal, os membros e principalmente o líder comportam-se como se fosse. Para isso, se alguém está para entrar no conjunto, faz-se uma reunião com essa pessoa e com os membros da equipe; nessa roda de diálogo, geralmente os mais antigos e o diretor fazem perguntas ao indivíduo, como, por exemplo, por quanto tempo ele dança, por que escolheu a RCB para fazer parte, entre outras. Além disso, o perfil pessoal do indivíduo é avaliado, pois, o que mantém a pessoa no grupo não é apenas a dança ou o potencial que ela tem – é o caráter do sujeito. Até porque, para os integrantes, o grupo não é considerado somente um coletivo de dança; para eles, trata-se de uma família, onde são construídos fortes laços de amizade. Então, nas palavras do líder:

O importante era realmente ele se mostrar interessado em aprender. Respeitar o espaço, a questão de pontualidade, qual era o propósito com a dança, né [...] E o trabalho continuou, né, graças a Deus, no Clube das Águias.[...] E, em relação a, às crianças e adolescentes que freqüentavam nosso espaço, exigíamos que eles tivessem freqüentando a escola, tivessem um bom comportamento em suas residências, com o seu vizinho, na rua, que não tivesse envolvimento com más companhias, não tivessem envolvimento com drogas, com qualquer tipo de violência, com o próprio, com a própria pichação, que é um vandalismo e muitas pessoas confundem a pichação com o grafite. E o grafite é um dos elementos da cultura Hip Hop, que são as artes plásticas. Então, se essas crianças não tivessem dentro desse perfil, é, o espaço não era aberto para elas. Não que a gente fosse uma pessoa radical, a gente ainda tentava conversar com essa pessoa, né, com essa criança pra ver se a gente podia, pelo menos, orientar porque se a gente... eu tenho consciência que eu não vou mudar ninguém, ninguém muda ninguém. Mas você pode dar a sua experiência de vida, a sua visão da situação pra ver se essa pessoa realmente ela faz a mudança e a mudança tem que vir de dentro. Então, essa era a e... e... exigências. [...] é o elo que segura realmente a companhia de dança Recife City Breakers, é a amizade, uma amizade

³¹ Dados que apareceram nas entrevistas dos garotos.

verdadeira, uma amizade sincera, uma questão realmente de, de todos se amarem e se dizerem, e se dizer e dizer que um ama o outro, realmente é uma grande família a... a... a Recife City Breakers. Temos um trabalho profissional, claro, mas priorizamos dentro desse trabalho profissional essa questão de família, realmente, de amizade e de amor ao próximo. (Trecho da entrevista do líder do grupo, realizada no dia 16/06/2011)

Essas regras de que o líder fala são vigentes até os dias de hoje. Constantemente, ele afirma ter criado tais regras, pois se enquadram ao perfil dele próprio e gosta de agregar pessoas à equipe que pensem e ajam de forma parecida. Pessoas cujas ações fujam dessas normas são advertidas verbalmente e, se não mudarem para o perfil criado e estabelecido pelo líder (o qual deve ser concordado e seguido por cada componente do coletivo), é feita uma reunião para o desligamento do membro da equipe.

É interessante notar que a questão de criação e cumprimento dessas regras gerais pelo grupo trazendo, com isso, a idéia do mesmo ser como uma família é reverberada nas falas de praticamente todos os componentes. Durante as entrevistas, há inclusive alguns que se emocionam ao falarem dessa “família simbólica”, onde, para eles, todos possuem objetivos comuns com a dança e também com a maneira de viver a vida. Vejamos alguns trechos:

Só que, eu destaquei a Recife City Breakers, achei um grupo totalmente diferente dos outros [...] O que eu vi de diferente foi que se preocupa muito com a pessoa. Em termos de saúde, escolaridade, família... [pausa] Pra mim, os outros grupos não vêem nada disso. É chegar, ralar, treina, treina, treina, cada um vai pra sua casa e pronto. Vai pro evento, vê quem vai, quem batalha e pronto, é isso. Pra mim, era básico e pra mim, nem básico era. Na Recife, pra mim não existe... Pra mim, se eu sair, não entro mais em grupo nenhum! Porque a Recife pergunta como anda a saúde da pessoa, vê como a pessoa é em casa, procura saber com que a pessoa convive, se usa drogas ou não, se faz outros esportes... Pergunta um monte de coisa pra pessoa. Pra mim, aumentou mais ainda a amizade, o carinho, o amor pelo grupo. Tô tendo mais visão de dança, estudando pra caramba também, fiz mais amizades com a turma, virou mesmo de coração, valoriza pra caramba, a visão muda totalmente. É totalmente outra coisa mesmo, diferente dos outros grupos que eu via por aí. (Trecho da entrevista de Saulo, membro novo na equipe)

É uma família minha, é uma segunda família minha, são meus amigos também, posso contar com eles pra tudo. A relação é mesmo uma família, no caso. (Trecho da entrevista de Carlos, membro intermediário)

[...] tenho um agradecimento especial ao líder, assim, né? Por ele não ter sido só um treinador dentro da equipe, não ter sido só um professor, mas um pai, um pai da galera, assim, né? E ele é o pai da gente, é o irmão da gente, é o amigo da gente, ele é tudo pra gente. E... Pra mim, é... A Recife City Breakers hoje é tudo, né? [...] É a amizade. Sei que, às vezes, tem amigos que é, são falsos, né, mas aquilo, a gente tem que botar na cabeça que a gente, a gente é puro, pô, que a gente é a amizade realmente verdadeira e que a gente mostra realmente a nossa cara, sabe, que a gente mostra realmente quem é a Recife City Breakers. (Trecho da entrevista de Fábio, membro antigo da equipe)

Então, assim, é meio que irmandade mesmo, a gente é meio que irmão, um puxa a orelha do outro, a gente briga também, como qualquer família, a gente chora, ri junto, um reclama com o outro, não se bate, às vezes, bem com a mesma idéia, mas isso é normal em qualquer grupo, em qualquer família. Então, a Recife City Breakers é uma família hoje. (Trecho da entrevista de Xavier, membro intermediário)

[...] graças a Deus, eu, a RCB é uma mãe pra mim e é uma casa. Aí, eu tô com a galera aí, “vêi”. ‘Pa’³² o que der e vier, eu tô com a turma. É Recife City Breakers no coração e pronto. (Trecho da entrevista de Daniel, membro novo)

Mesmo com a leitura desses trechos, vale ressaltar que, apesar das sociabilidades construídas com laços fortes de amizade entre os breakers, essa rede de relações sociais não está isenta de jogos de poderes e estruturas hierarquizadas. Um ponto que podemos destacar dentre essas falas, é quando um dos integrantes cita o líder como referência paterna. Esse fato do diretor ser considerado “pai” dos demais membros, é representado inclusive na rede social da internet *Facebook*, onde o próprio diretor classifica o perfil do grupo como “família” e nessa “família”, nós, membros liderados, somos os “filhos” e o líder é o “pai”.

As reuniões do grupo foram sempre iniciadas pelo líder; no mais, o papel do diretor frente ao grupo é o que muitas vezes determina a dinâmica do treino. O diretor tem o poder de decisão sobre vários dos acontecimentos nos momentos de ensaio, seja em organizar uma reunião, iniciar algum ensaio, elaborar dinâmicas de dança com os garotos, entre outras atividades. Por isso, muitas vezes, a sua conduta perante os demais membros nos momentos de ensaio frequentemente afirma a sua posição hierárquica como aquele que comanda toda a equipe. Tal postura parece-lhe garantir um status de liderança que não apenas é reconhecido pelos integrantes da equipe, como também o é pelos funcionários do clube e por todos os outros praticantes do Hip Hop e demais pessoas as quais venham conhecer o trabalho do conjunto. Devido a isso, eu pude presenciar pessoas de outros conjuntos de break fazendo referência ao grupo não pelo nome do conjunto, mas pelo nome do líder; inclusive, em uma das falas presente na entrevista do integrante Rubens diz o seguinte: “Olha, na verdade, não é Recife City Breakers que ele³³ vê mais. Eles vêem mais as cabeças, as pessoas que mais se destacam, né, na minha visão, é o que eu acho o que ele vê. Que, tipo, quando chega,

³² “Pra”.

³³ Ele refere-se aos componentes de outros grupos de break ou de outros segmentos do Hip Hop.

quando a gente chega em um local que tá a maioria do pessoal do Hip Hop, eles não vêem a gente se destacando como a Recife City Breakers, mas mais por cabeça.”

Porém, as atribuições do líder (digamos assim) não só se resume a assuntos pertinentes a questões da dança; é ele quem geralmente media os conflitos que às vezes ocorrem entre os membros; além de ser ele também quem procura conhecer a vida e as dificuldades enfrentadas por cada componente. Ou seja: a maioria dos assuntos que envolvem os breakers da RCB o diretor toma conhecimento e procura solucionar ou amenizar os problemas encontrados. Um exemplo disso foi relatado em uma passagem no meu diário de campo:

No momento quando Fábio chegou, estávamos eu, Xavier e o diretor do grupo na sala; Fábio começou a nos contar uma história ocorrida com ele e alguns amigos ontem (sexta-feira, 13 de maio de 2011) de que ele havia tomado uma conduta divergente do que rege as regras da equipe. A conduta de Fábio deixou o líder preocupado, pois envolvia não só a imagem do integrante, como a imagem do grupo todo conseqüentemente. Como líder e mais velho da RCB, ele sente-se na responsabilidade de aconselhar os meninos mais jovens, principalmente quando tomam esse tipo de atitude. Além disso, pelas palavras que o diretor falou, eu notei ali não apenas uma preocupação de diretor da equipe de dança; a imagem lembrava um pai aconselhando um filho. E Fábio o observava atentamente. (Dia 14/05/2011)

Essa passagem me faz lembrar as anotações do campo de William Foote Whyte (2005) sobre o líder dos rapazes de esquina chamado Doc. Da mesma forma que o diretor do coletivo de Recife, Doc procurava saber e solucionar os conflitos e problemas existentes com os companheiros sejam eles familiares, pessoais ou até financeiros. Então, esse papel do diretor como dominador da situação, voltando para a realidade da Recife City Breakers, é refletido também em sua própria postura corporal.

Em quase todos os treinos de break relatados no diário de campo, o diretor raramente se sentou no chão. No mais, a presença dele nos treinos parece fazer com que os demais ajam de forma diferenciada de quando ele se ausenta: lembro-me de momentos quando os membros, na ausência do diretor, apenas conversavam na sala ou chegavam até a brincar uns com os outros. No instante ou perto da chegada daquele, eles começavam a treinar os movimentos de break ou então diziam (muitas vezes de forma lúdica): “vamos treinar, senão ele briga com a gente!”

Quanto à entrevista feita com o diretor, foi possível perceber na maioria de suas falas a constante afirmação nas linhas e entrelinhas da seguinte frase: “Sou o líder da equipe, eu que construí, que comando e geralmente crio as regras do grupo.” Lembro-

me também de seu corpo afirmar isso, quando ele mantinha seus braços cruzados e olhava para longe, como se quisesse centrar em si mesmo e narrar mais a sua própria história. Além disso, ao falar do histórico do grupo, ele usava as expressões “a minha equipe”, “o meu projeto”, além de boa parte de sua narrativa se dar através das ações tomadas por ele.

Além disso, o diretor sempre usa boné e esse acessório esconde o rosto; então, esse esconder de rosto lembra algo como se ele quisesse se reservar, centrar em si mesmo e concentrar-se para liderar a equipe, pois é preciso demonstrar essa postura “imparcial” e tratar todos igualmente. No momento quando ele está a frente a equipe exercendo sua identidade-função de líder, muitas vezes já ocorreu dele querer trazer as pessoas para estarem a seu lado, em um mesmo nível hierárquico. Mas não funciona assim na prática; o grande poder simbólico exercido por ele faz com que os demais componentes sejam influenciados. E, contudo, ele afirma: “Mesmo que cada um aqui tenha uma opinião diferente, sou eu quem dá a palavra final.”

Ao analisar essas descrições sobre o líder e seu poder simbólico sobre os demais membros, eu pude notar que é como se ele corporificasse o que é ser Recife City Breakers, tornando-se uma espécie de sujeito-símbolo do grupo. Aliás, não apenas ele, mas os membros mais antigos do conjunto também são apontados como a referência ou, nas palavras do diretor, a “espinha dorsal” da equipe.

Vale pontuar que tal incorporação do que é ser RCB pelo líder passa pela questão da criação das regras que determinam o perfil de trabalho do grupo. O cumprimento de tais normas, porém, não é de toda forma seguido de uma maneira rígida pelos componentes do grupo. Tais diretrizes estão em constante discussão e mudança, até pelo fato de, mesmo o diretor exercendo um grande poder simbólico, os demais contribuem com suas opiniões (sejam concordando ou discordando) e acabam influenciando-o. O que quero dizer é que o exercício do poder simbólico não se dá de uma maneira em que os liderados se comportem passivamente diante do líder. Entre os integrantes do coletivo, há diferentes modos de assimilar e de reagir a essa hierarquia; porém, há os outros tipos de hierarquia existentes entre os próprios membros da equipe.

Conforme foi ilustrado anteriormente, no conjunto há membros de diferentes tempos de permanência. E é esse tempo de permanência que muitas vezes determina um maior ou menor poder de influência, mas ressaltemos: não é apenas esse o fator

determinante e, em certas situações o tempo não se constitui como principal fator de maior ou menor poder de influência. Na verdade, há uma variedade de formas e sentidos que constituem as lideranças e os liderados dentre os integrantes do grupo.

O estabelecimento das hierarquias entre os integrantes do grupo que estão “abaixo” do líder, digamos assim, pode ser observada na própria relação entre os mais novos e os mais antigos do grupo nos momentos de treino. Durante as minhas observações-participantes, eu pude perceber que as hierarquias e os poderes de influência entre os membros da equipe podem ser modificados de acordo com a circunstância vivenciada. Por isso, seria difícil desenhar um organograma hierárquico da Recife City Breakers (assim como fez William Foote Whyte em seu trabalho sobre a sociedade de esquina), pois as posições de cada membro não são estáticas. Um exemplo disso é que:

Quando no momento de dança, por exemplo, os garotos possuem bem mais prestígio e status que eu por terem maior desenvoltura no break. Mas quando nos momentos de reunião, que envolvem trabalhos da produção do grupo, eu ganho maior voz perante os demais (apesar de ainda ocorrerem olhares questionadores sobre esse meu papel de produtora vindos de alguns dos meninos. Talvez o fato de eu ser a única mulher, eles devem se perguntar: “mas como que ela pode produzir e nesse momento guiar a gente, homens?!”) (Dia 21/05/2011)

As hierarquias se modificam a partir da identidade-função assumida a depender da circunstância, de acordo com a citação. A organização do grupo em partes como diretoria, produção, elenco e assessoria de comunicação faz com que tenhamos reuniões específicas, todas conduzidas pelo líder. Tanto que nem todos os assuntos da produção (quando falo produção também englobo a assessoria de comunicação e o líder) são comunicados aos garotos do elenco, e, as informações passadas aos dançarinos são discutidas em reunião; geralmente são apenas tópicos de assunto que julgamos relevantes para o conhecimento do elenco como notícias sobre eventos, por exemplo. Mas vale ressaltar que essa divisão do grupo é a divisão apresentada na ficha técnica, é uma espécie de organização visando a profissionalização do coletivo.

Para o líder, essa hierarquia de funções formalizadas deve ser mantida e cada um deve respeitar o “cargo” do outro. Em ordem crescente, a quantidade de poder simbólico deve ser vivenciada assim pelo grupo: Elenco → Produção → Diretor. Essa estrutura foi pensada e organizada pelo próprio líder do grupo e ele mesmo sugeriu quais membros iriam ocupar quais funções. Esse respeito às decisões tomadas é

inspirado na idéia de uma estrutura empresarial com chefes e funcionários, onde os chefes são a produção e o líder como diretor de chefia e os funcionários são o elenco.

Tal ordem organizativa parece ainda reforçar a questão da família imaginada, dos fortes laços afetivos que envolvem os integrantes do grupo. Mas existem situações pertinentes ao elenco que devem ser resolvidas pelos membros da produção e as decisões da produção devem ser respeitadas pelo elenco; no mais, a palavra do líder deve ser tomada como a decisão final. Um exemplo disso ocorreu no dia 22 de maio de 2011, em um diálogo entre o líder, a produção e o elenco realizado em uma reunião. A situação era de que alguém de outro grupo havia proferido palavras contra um dos membros antigos do elenco:

Fábio, visivelmente irritado com a situação, dizia: “Ah, eu vou pegar quem fez isso. Acho que já sei quem foi...”

Ana, produtora da equipe, falou: “Fábio, cala a boca! Você não vai fazer nada. Deixe que a produção cuida disso.”

O líder falou: “Tá entendendo como é a hierarquia aqui? Você tem que respeitar, não pode passar por cima da produção, aliás, ninguém do elenco pode passar por cima da produção, senão haverá problemas.”

Carla, outra produtora, disse: “É, Fábio, fique calmo, que nós iremos resolver isso. Se você passar por cima de nós, todo o nosso trabalho terá sido em vão.”

[...]

Fábio abaixou a cabeça e disse baixinho: “Tá certo.”

É interessante perceber que qualquer fato que aconteça com algum membro do grupo, independente de ser produção, elenco ou o diretor, gera uma espécie de sentimento coletivo. Alguns chegam a afirmar a seguinte frase: “mexeu com um, mexeu com todos.” Mesmo com a iniciativa de trazer uma estrutura inspirada nos moldes empresariais, o sentimento de pertença de grupo e de família imaginada se sobressai.

Quero dar, contudo, maior ênfase aos treinos de break (ou treinos do elenco), à questão de como os corpos se comunicam e se organizam socialmente. Assim, de acordo com Christine Greiner (2003, p. 52-53):

A comunicação também nasce dessa possibilidade de entradas e saídas, de espaços, de tempos, de situações, de si mesmo e do outro, do grupo e assim por diante. [...] Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida, admite influências sob a sua interpretação; nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo.

É através desse “contexto-sensitivo” que farei análises de alguns momentos recorrentes ocorridos no campo.

Como já falei antes, o tempo de permanência de cada membro é um fator importante para que ele tenha maior influência do que os demais. Mas não basta apenas possuir muito tempo de grupo; outras características igualmente determinantes são: possuir boa frequência nos ensaios do grupo; ser vitorioso ou obter destaque em batalhas e rodas de break; e constantemente emitir opiniões durante os momentos de reuniões do grupo.

Os membros antigos, Rubens e Fábio, possuem grande visibilidade e respeito pelos demais integrantes do conjunto. Os dois juntos e individualmente já ganharam e se destacaram em vários eventos de Hip Hop, o que garante a eles uma grande experiência com a dança (e, com isso, eles criaram apelidos num modo de diferenciar-se e escolheram os codinomes no intuito de terem também uma representação de poder); além disso, muitos dos membros atuais, se não entraram no grupo pela indicação do líder, entraram por indicação desses dois.

Mesmo assim, a maneira de ambos exercerem esse poder simbólico é concretizada de formas distintas. Então:

Acho interessante perceber e refletir aqui os diferentes papéis daqueles breakers que têm um bom tempo de grupo: Fábio e Rubens. Os poderes exercidos por ambos sobre os demais integrantes do grupo (esses com menos tempo de permanência com relação aos primeiros) são bastante diferenciados. Posso estar enganada, mas acredito que Rubens afirma um posicionamento hierárquico mais elevado com maior frequência e demonstração mais explícita que Fábio. Acredito que o biótipo corporal de ambos (músculos bastante definidos e hipertrofiados) pode contribuir para isso, além da forma como eles se expressam corporalmente. Com relação ao biótipo do corpo, Rubens possui maior estatura que Fábio e utiliza-se de uma postura mais ereta; além disso, durante os treinos, é freqüente a atitude dele de tirar a camisa (deixando a musculatura definida pelos treinos de break à mostra) e circular pela sala, muitas vezes olhando nos olhos dos outros garotos mais novos na RCB. Penso que dessa maneira ele afirma e reafirma seu lugar no grupo e no espaço da sala, através do posicionamento de seu corpo e também de geralmente treinar na frente ou no meio do local. Por outro ângulo, Fábio raramente tem esse tipo de atitude, além de não ser muito raro vê-lo dançando nos fundos da sala, junto com os membros mais novos que ele no grupo. (Dia 21/05/2011)

Os meninos, ao ficarem sem camisa, parecem querer chamar atenção uns dos outros, comparando quem tem mais ou menos musculatura hipertrofiada. Isso é uma forma de poder e que também se relaciona com o tempo de treino de dança [...] (Dia 19/03/2011)

Através da leitura desses dois trechos e da relação de ambos com a citação do pensamento da autora Cristine Greiner (2003), é possível entender que muitas vezes é no corpo onde os diálogos são construídos e novas ou antigas lógicas vão sendo criadas, interpretadas e reinterpretadas nas relações sociais. Conforme falou Marcel Mauss (2008, p. 407): “O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo meio técnico do homem, é seu corpo.”

Em vários momentos dos treinos de break observados e participados, eu fiz parte dessas dinâmicas de poder simbólico. Mas acredito não ser apenas o exercício da postura dos mais antigos que garante o status deles de hierarquicamente mais alto; o que traz essa “garantia” ou, melhor dizendo, esse prestígio é a referência dos outros. Então, ocorre essa espécie de necessidade de se criar um apelido que em seu significado lembre algo que seja forte, que represente esse poder. Além disso, há também a afirmação dessa força através das freqüentes gravações, publicações e divulgações de vídeos na internet (principalmente nas redes sociais), onde, nas imagens, eles mostram suas mais complexas coreografias.

Porém, um aspecto que achei interessante, durante a realização das entrevistas, foi notar que apenas os intermediários e os mais antigos da Recife City Breakers possuem apelidos voltados para o sentido do poder. Os membros mais novos não possuem apelidos ou, se possuem, são apenas as abreviaturas ou variantes de seus nomes. Assim, de acordo com os dados das entrevistas, o que gera motivação para criar esses “apelidos de impacto” geralmente é a grande visibilidade alcançada através dos destaques obtidos nos eventos de Hip Hop; então, para eles, usar apenas o nome de batismo é algo muito comum, que se torna banal. É preciso criar e utilizar um apelido que dê a ele o merecido destaque e, onde ele chegue (seja nas batalhas e rodas de break ou em outros eventos que envolva a cultura Hip Hop), seja imediatamente percebido pelos demais.

Normalmente, os codinomes escolhidos são em inglês e remontam a algum tipo de situação ou personagem (na RCB os apelidos utilizados são de personagens da mitologia grega ou de super-heróis do cinema). Os apelidos de impacto são: *Checkmate* (que é a vitória no jogo de xadrez); *Hancock* (personagem super-herói de um filme de mesmo nome); *Titan* (personagem da mitologia grega); e *Twister One* (*Twister* que

significa “furacão” em inglês, ou seja, um fenômeno da natureza). Vejamos alguns trechos das entrevistas sobre a explicação da escolha desses apelidos:

[...] eu acho que mais ou menos esse apelido surgiu, acho que foi em dois mil e... 2009, mais ou menos, 2010. É... Eu via assim, né, os *b.boys* com apelidos e... em campeonatos e tal... E achei interessante essa história de apelido assim, né? Eu achei tipo...Eu que é tipo uma forma assim, de identidade, assim, de ga... de identidade própria. [...] Quando eu tava escutando uma música de Racionais, que o nome da música é “Vida Loka”, nessa parte ele fala que “Checkmat é que nem xadrez...”. E assim, é interessante quando ele fala “Checkmat que nem no xadrez”, que eu comecei a estudar, né, essa parte, assim, pô, “Checkmat que nem no xadrez”. Pô, é... Checkmat é o término de um jogo de xadrez, ou seja, é quando a pessoa dá, o Checkmat dá o ultimato final, é como se acabasse o jogo. Então, assim, eu fiquei estudando, assim, um pouco, né, nesse lado, assim, fiquei pensando: “pô... Checkmat, xadrez, xadrez é um jogo de tabuleiro que jogam duas pessoas e que de um lado fica mais ou menos um grupo e do outro, o outro grupo.” Eu fiquei pensando: “pô, fica parecendo uma batalha de *b.boys*, com um grupo e outro grupo.” Então, assim, é como se fosse uma batalha que, pra mim, que quando a pessoa desse aquele checkmat e aquele checkmat fosse uma peça principal, assim, de, vamos se dizer assim, fosse um *b.boy*, um *b.boy* que acabasse tudo, um *b.boy* que acabasse a batalha. O fim [risos]... (Dia 17/06/2011)

[...] eu ensaiava de touca, ensaiava de touca e tinha barbicha e cavanhaque, né, que parecia com o ator, enfim, né, o ator, é... Will Smith. Filme “Hancock” que tava no auge naquele momento. Então, o pessoal começou a me chamar, eu ia pra casa de um colega meu, a família dele me chamava de Hancock... Eu tava “levando na esportiva”³⁴ e chegou o momento que *b.boy* Checkmat, ele quis trocar de nome, é, pôr um nome artístico. Então ele achou um nome e pra, pra, pra incentivar ele, ele fez o convite a mim também e, ele falou aí e perguntou: “e aí, tu já tem um... O pessoal já te chama de Hancock...” Então, eu fui e fiquei... e mudei nas redes sociais o meu nome e, depois de alguns campeonatos, foi, foi... Coloquei como Hancock, agora tá... Nacionalmente. Espero que mundialmente, logo mais! (Dia 19/06/2011)

Assim, como *b.boy*, existe alguém que dá o apelido em você. Se você realmente gostar, né, que é chamado o “a.k.a.”³⁵ também, né, se a gente gostar e não se importar que todo mundo te chame desse jeito, então a gente tem um “a.k.a.”, a gente tem um apelido. Só que às vezes também, é o *b.boy* que se apadrinha, ele mesmo dá esse nome, bota pra todo mundo e todo mundo “pô, é realmente legal, tem a ver com você ou não, você quer chegar no que aquele nome significa?” Tem que ter também um objetivo. Então, como eu ia dizendo, Twister One é, Twister é até daquele filme, pode ser um filme, um super-herói, qualquer coisa que você se identifique, que você acha que se identifica. Aquele filme “Twister” que é de um furacão, um tornado lá que acaba tudo e acho que é um significado muito bom, acho que até pra uma batalha. “Twister” quer dizer o quê? Quando ele chega, ele acaba, ele destrói. E ele pode ser na água, pode ser na terra, pode ter pedra, o que for, ele entra pra destruir, não entra pra aliviar pra ninguém. E por causa disso que o “One” foi simplesmente porque já tinha um *b.boy* chamado “Twister”, não era nem um *b.boy*, parece que era um DJ. Aí eu coloquei “Twister One” pra também realmente ficar bem diferente e não ter nada parecido. De ser único. (Dia 25/06/2011)

³⁴ “Levando na esportiva” significa não levar a sério, levar na brincadeira.

³⁵ A sigla “a.k.a.” significa apelido, na linguagem dos *breakers*. Em inglês, é a abreviatura da expressão *Also Known As*, ou, “também conhecido como” .

[...] Titan é aquele, é tipo um herói da mitologia grega que é um gigante, é um gigante porque... quando ele chega, ele acaba, né? Aí, no caso, no sentido da dança. Quando ele chega, ele dança, ele acaba. Ele é bom, ele dança bem, no caso. Aí, um pessoal que é amigo meu falou, deu a idéia, porque eu sou grande, alto, aí ele pegou, falou: “por que tu não bota Titan?” Aí, eu peguei e falei “é, vou colocar Titan.” (Dia 26/06/2011)

Dessa forma, não só o apelido em si, mas seu sentido – como foi explicado nos trechos citados – é que representa o poder que eles se vêem exercendo sobre os demais breakers, principalmente nos momentos das batalhas de break. Então, um ponto comum que podemos notar nas quatro falas dos garotos sobre o sentido e a motivação de colocar tais codinomes é que eles remontam à idéia de destruição, fim de alguma situação, força, virilidade – ou seja – a partir do momento que eles ganham várias batalhas de break, a imagem dos outros breakers sobre eles é de alguém que vai decidir, que vai ganhar o evento, de alguém poderoso, influenciador. Isso automaticamente faz com que o nome do grupo de break do qual ele pertence também tenha seu destaque e, conseqüentemente, seja uma equipe influenciadora, poderosa.

Mas vale entender que esse poder simbólico influente não atinge apenas os indivíduos que estão de fora do coletivo ou aqueles que são mais novos na RCB. Entre eles, os mais antigos e os intermediários (que também têm destaque na cena da dança), também há essa sociabilidade hierarquizada, esse jogo de influências. Em uma determinada situação vivenciada em campo, eu notei a influência de Rubens sobre Fábio e Carlos, além da “união” deles para ir de encontro a um posicionamento tomado pelo líder. Na verdade, a circunstância era de um evento de cunho local que iria acontecer e o diretor havia tomado a decisão de não permitir a participação dos integrantes; Rubens, então, resolve participar, chamando Fábio e Carlos para ir junto com ele. E, no final, eles conseguem “vencer” a opinião do líder, influenciando também os membros mais novos a participarem do evento e fazendo com que boa parte do grupo vá vê-los dançar.

Esse fato, assim como tantos outros ocorridos no campo, de Rubens e os demais integrantes convencerem o diretor a participar do evento me faz pensar que, juntos, os garotos mais antigos podem influenciar os demais e subverterem algumas normas estabelecidas pela liderança. Porém, vale observar que cada caso tem sua especificidade. Na situação referida, o evento era de âmbito local e existem poucos desse porte em Recife; Rubens, por sua vez, viu ali uma grande chance de se sair campeão junto com os outros mais antigos do grupo. Essa grande possibilidade da equipe ser a campeã do

evento (porque a participação devia ser em grupo) desperta uma espécie de desejo em manter ou fortalecer o status de melhor equipe de break de Recife (já que o evento era local e a RCB tem ganhado ou ido às finais de praticamente todas as batalhas de break dos últimos três anos). Então, se o grupo levasse o título, mais uma vez reafirmaria seu posto de melhor coletivo, mantendo assim o poder simbólico do nome do grupo; conseqüentemente, os nomes dos integrantes e, obviamente, o nome do líder estariam nesse meio como influentes também. Acredito que esse foi o grande motivo do diretor, no final, ter liberado os garotos para participarem do evento.

No tocante a esses membros mais influenciadores, é interessante perceber em uma fala da entrevista de Rubens, o que ele define como os “cabeças” ou os que detêm maior poder simbólico sobre a equipe:

Eles acham que a gente é muito influenci... influenciador de positividade, né? Boas, boas coisas, a gente não... a gente respeita todo mundo, todo mundo respeita a gente quando a gente chega também nos cantos e... É isso aí. [...]

No caso que eu falei, das pessoas são os cabeça de quando aparecem num canto que se destacam, é o que se destacam mais. Aí, ficam mais visados, aí sabem que a Recife, sabe que a Recife City Breakers... Não chamam a Recife City Breakers, chamam “fulaninho” ou “Hancock, Checkmat, é o líder”, sempre é o “líder, Recife City Breakers”, sempre cita o Recife City Breakers, que tá valendo, é o que a gente quer, divulgar o nome Recife City Breakers.

Então, é nessa relação social onde são construídos esses imaginários de poder, de hierarquias, líderes e liderados. As redes tecidas nessas relações têm formas dinâmicas que, na interação entre os indivíduos do grupo, há aproximações de formas mais “igualitárias” e há também organizações hierárquicas. Na verdade, há uma constante mistura e variações de identidades entre os garotos, em que, ao mesmo tempo, “sou seu amigo, somos família, temos o mesmo objetivo com a dança” e “sou breaker e influenciador, tiro onda³⁶ e ganho batalhas de break”.

Assim, esse ambiente criado pelos garotos tem no seu cerne estereótipos masculinos, onde os símbolos agregados trazem aspectos da “natureza do homem” como a questão da força, virilidade e também dos modos deles de união, de “irmandade” e das próprias brincadeiras com o corpo, mostrando a musculatura masculina definida pelos treinos de break. Diante dessa dinâmica vivenciada no campo, como eu – enquanto *b.girl* – pude enxergar tudo isso? Aliás, como eu vivenciei,

³⁶ A expressão “tiro onda” pode ter um sentido lúdico que significa brincar, brincadeira; mas, no caso apresentado, tem a idéia de fazer algo muito bem, dançar muito bem.

enquanto única mulher componente da equipe (tanto como produtora, quanto como dançarina) essa rede tecida pelos garotos da RCB? E como eu agi e reagi diante dessas hierarquias?

3.3. A “Eu-outra”

Primeiramente quero dizer que o meu maior desafio enquanto estudante de antropologia/observadora-participante (às vezes, já nem sei me definir) não foi descrever e analisar os fenômenos ocorridos em campo com os outros breakers; o meu maior desafio foi analisar a mim mesma enquanto nativa.

Quando eu comecei a realizar as observações-participantes durante os treinos de break, ao chegar em casa e escrever no diário de campo, eu me perguntava sempre: e eu? Como estou reagindo a tudo isso? O meu lugar no grupo, tanto como produtora quanto como breaker, era constantemente questionado pelos garotos e eu também os questionava. Isso era feito não de uma forma verbal, muito mais pelo viés corporal através de olhares, ocupações e deslocamentos no espaço, além de movimentos com o corpo.

Porém, três pontos que me chamaram atenção para eu refletir sobre mim mesma foram: a minha relação com o diretor e a grande influência dele e dos mais antigos exercida sobre mim; a minha própria visão sobre o meu corpo na dança comparado ao corpo dos garotos; e, a visão dos garotos sobre o fato de eu ser mulher e dançar break em um grupo predominantemente masculino. Acredito que esses três pontos perpassam pela questão das hierarquias do coletivo.

Vamos ao primeiro ponto, da influência do líder e dos membros antigos. Várias vezes eu me presenciei tomando atitudes as quais reforçavam o papel exercido por eles no grupo. E era interessante que, em algumas situações, ao notar esse meu comportamento, eu procurava às vezes “reverter o quadro”, mudar minhas ações; porém, geralmente eu não conseguia, pois, como falei anteriormente, o tempo de permanência no conjunto é um dos fatores importantes para se ter prestígio.

Algumas dessas minhas atitudes eram recorrentes e foram descritas em meu diário de campo:

[...] dentre os vários treinos que compareci na RCB, o líder raríssimas vezes senta-se no chão – é sempre na cadeira próxima ao som que fica na parte frontal da sala, perto do espelho. Voltando ao treino, as duas cadeiras

próximas ao som (que foi instalado e ligado pelo líder) estavam ocupadas com a minha bolsa, minha água e com a mochila de Fábio. Então, ao ver isso, tirei a minha bolsa e minha água e coloquei-as no chão para o líder se sentar. Ele, então, sentou-se na cadeira junto ao som... (Dia 19/03/2011)

[...] as cadeiras estavam do lado contrário do som, então, eu vou até elas, pego uma cadeira e coloco ao lado do som. Em cima da cadeira ponho o meu material como bolsa, garrafa de água e sacola contendo um par de tênis, joelheiras, meias e uma sombrinha de frevo utilizada para a coreografia na qual estávamos ensaiando. Mas, ao colocar todos esses objetos em cima da cadeira, olho para o diretor – que estava concentrado, ligando o som – e imediatamente retiro minhas coisas da cadeira para colocá-las no chão. O intuito disso era ‘esvaziar’ o assento para ele se sentar. (Dia 2/04/2011)

Quando eu falei na reunião, não sei por que eu senti a necessidade de olhar nos olhos de cada um deles e ficar sentada na postura ereta, além de pôr um tom de voz mais alto. Estaria eu forçando ou começando a tentar criar poder sobre os meninos, mesmo sendo minoria de gênero e sendo olhada por alguns dos meninos com aquela expressão de ‘o que você faz aqui, mulher, produzindo nós que somos homens?’? (Dia 2/04/2011)

Eu fazia um *footwork* quando o líder me chamou – ele pediu para eu repetir a sequência a qual eu fazia. Ele me falou em correções a serem feitas: eu me sentei de frente para ele, só que no chão. Ele, de cima, porque estava sentado na cadeira, me dava conselhos, “puxões de orelha” e dicas para eu melhorar meu desempenho na dança. Nesse momento, foi interessante notar que o líder utilizava, na sua fala, expressões como “porque eu aprendi assim... A maneira mais correta de se fazer é assim” e me mostrava o movimento – momento quando ele saía da cadeira e ia para o chão me demonstrar o jeito certo de se fazer a ação motora; depois de demonstrado, ele voltava a se sentar na cadeira. [...] percebo que o diretor exerce um forte poder sobre os membros do grupo, inclusive sobre mim. No momento que ele me corrigiu, primeiro senti vergonha por estar errando algo que eu já sabia (pelo menos teoricamente, com a técnica correta); mas depois de uma longa conversa (a qual durou boa parte do treino), me senti guiada por uma pessoa bem mais experiente na dança, ou seja, me senti segura e confiante na figura dele. Além disso, senti-me igual aos meninos mais velhos no grupo que geralmente são corrigidos e observados pelo líder que sabem que ali é a técnica correta para o break. (Dia 19/03/2011)

Além de observar essas minhas atitudes, foi possível perceber também que, quando eu assumi o cargo de produtora da equipe (cargo considerado pelo grupo como mais elevado que o de elenco), durante as reuniões o líder “reservava” o meu lugar junto dele no círculo que fazíamos nesses momentos. Com relação aos outros produtores que são homens, essa reserva do espaço ocorria mais frequentemente comigo. Isso me trazia a idéia de que o diretor parecia ter uma espécie de vontade de me proteger daqueles olhares questionadores vindo dos membros antigos do elenco, de acreditar em meu trabalho, de respeitar a função que ele tinha indicado para mim. Pois, sendo creditado e respeitado pelos membros antigos, mas principalmente pelo diretor, todos os demais integrantes também acabam confiando e respeitando.

Ainda na questão de ser produtora da equipe, acredito que fui “nomeada” não só pela minha articulação com a dança em Recife³⁷, mas também pela minha formação universitária. Além disso, meu posicionamento questionador fez com que o líder se sentisse confiante em atribuir a mim a responsabilidade de produzir o grupo. O fato de eu ter esse perfil acadêmico e articulado com a cena dos festivais e eventos de dança gera nos garotos a sensação de terem alguém realmente capacitado para preparar projetos para possíveis patrocinadores do grupo, alguém que conheça o calendário dos festivais de dança de âmbitos locais e nacionais, enfim, alguém que possa cuidar dessa parte de maneira competente. Então, aos poucos e com o tempo eu pude começar a sentir uma pequena mudança no comportamento dos breakers durante meus momentos de fala nas reuniões da equipe e comecei a me sentir mais confiante, inclusive, me sentir como uma espécie de “irmã mais velha” dos garotos, procurando aconselhá-los com relação à vida profissional e aos estudos.

Quanto ao segundo ponto que me interessou analisar aqui, diz respeito a como eu vejo meu corpo na dança. É bom explicar que falarei do meu ponto de vista nas minhas vivências durante os meses de março a junho de 2011, quando fiz a escrita no diário de campo. Pra mim, é algo estranho dançar em frente ao espelho, olhar o meu corpo e olhar o corpo dos garotos enquanto dançam. Muitas vezes, eu chegava a pensar que não estava fazendo os movimentos corretamente, que os fazia de maneira muito frágil e suave (meu corpo reproduzia as formas aprendidas nas aulas de balé clássico que eu fiz outrora) e chegava a pedir opiniões dos demais.

Na verdade, a imagem reproduzida na minha imaginação era de um estereotipo masculino dançando e se eu o imitasse, estaria alcançando um nível de dança parecido com o dos garotos. Além disso, eu tinha muita vergonha de dançar no meio ou na frente da sala, pois pensaria que não seria bom eu, como iniciante, ter uma maior visibilidade perante os garotos mais desenvolvidos no break. O meu pensamento era de que:

Não sei, mais confesso aqui que ainda não tenho coragem de chegar no meio e dançar para que todos vejam. Imagino essa cena com uma sensação de desconforto e como se, pra mim, fosse vergonhoso dançar, fazer o pouco que sei diante daqueles mais antigos, de maior desenvoltura no break. Sinto que se eu for dançar no meio da sala sob os olhares dos garotos, eles irão me

³⁷ Sou filiada a dois movimentos da dança: um em Recife – que é o Movimento Dança Recife, uma associação sem fins lucrativos que visa dar respaldo e lutar pela classe artística da dança na capital pernambucana; outro de âmbito nacional que é o Fórum Nacional de Dança o qual discute sobre a profissionalização dessa arte e luta por uma legislação específica para os profissionais da dança.

observar e dizer: “ah, tudo bem, ela faz o que pode, não se compara a um *b.boy*. Ela é mulher.” Claro que se eu tentar, possa ser que a reação deles seja diferente dessa imaginada por mim, porém é isso o que sinto. Devido a isso, ainda assim, treino na frente e na lateral da sala, como quem não quisesse aparecer muito... E, quando danço na frente, mesmo nas laterais, sinto questionar corporalmente os locais estabelecidos pelos mais antigos no treino. (Dia 2/04/2011)

Voltando para as correções sobre minha dança pelos integrantes do grupo, o líder, os mais antigos e alguns dos intermediários me incentivavam a buscar um estilo próprio mesmo sendo mulher; e, principalmente o diretor, me estimulava a explorar com os movimentos corporais o que, pra ele, é tido como algo feminino, ou seja, de mexer mais os quadris e os ombros do que os *b.boys*. Nesse processo, era interessante perceber a variedade de opiniões emitidas por eles sobre meu jeito de dançar. Então, eles me diziam:

“Você está fazendo os movimentos de uma forma correta, Paula. Continue buscando seu estilo.”

“Você precisa marcar mais, fazer o passo com mais força e precisão!”

“Tudo bem, você pode usar da leveza, mas ponha mais força quando for o momento certo.”

“Tá massa! ³⁸Você está evoluindo rápido.”

“Vamos, Paula, tem que dar o gás! ³⁹”

Todas essas observações foram feitas pelos membros antigos e intermediários; os mais novos, eu não ouvi emitirem alguma opinião. Ser corrigida por esses membros que já possuem experiência e reconhecimento entre os breakers me traz uma sensação de confiança e de que com eles estou desenvolvendo a dança no caminho certo, pois não estou aprendendo com qualquer breaker; estou aprendendo com pessoas mais experientes e que possuem renome a nível local e regional. Ao notar isso em minhas sensações, é como se houvesse aí intrinsecamente aspectos do poder simbólico deles exercido sobre mim. E é nessa relação de trocas, deles me ensinarem a dançar break e de eu os prestigiar enquanto *b.boys*, que os papéis de hierarquia na dança são organizados e reorganizados.

³⁸ “Tá massa” é uma expressão que significa que algo está bom.

³⁹ A expressão “dar o gás” significa se esforçar mais.

Já com relação ao último ponto de análise, sobre a visão deles na minha questão de eu ser mulher e estar aprendendo a dançar em um grupo majoritariamente masculino, aconteceram alguns fatos, relatados e refletidos em meu diário de campo:

Dentre os assuntos que conversamos (eu, Fábio, Xavier e Francisco), o que mais me chamou atenção foi a notícia sobre a entrada de uma *b.girl* no grupo, só que de Campina Grande e a possível entrada de mais *b.girls* no grupo. Fato esse que motivou os meninos a me olharem e falarem frases como: “vai ser bom pra você, Paula. Vai te servir de estímulo.” Ou então: “É bom que mulher com mulher se entende!” É como se eles não me entendessem ou pensassem que eu não os entendesse. É interessante notar aqui uma idéia de parecer que homem e mulher não se entendem como amigos; somente na relação afetiva. Além disso, na dança, o fato de eu ser a única mulher – até agora – treinando com eles faz com que eles achem que eu não tenha nenhum estímulo ou modelo de pessoa pra se inspirar. Até porque meu corpo é de mulher, diferentemente do deles. No pensamento deles, para mim, que sou iniciante, é preciso ver mulheres que dançam mais do que eu para me servir de estímulo e aí sim criar uma espécie de modelo a ser seguido. (Dia 17/04/2011)

No mês de junho, entraram duas garotas no grupo: uma como *b.girl* do elenco e outra como produtora, ambas possuem maior experiência com o Hip Hop do que eu. Foi até engraçado perceber a minha reação no momento quando o líder e os garotos disseram “é, Paula, agora você tem um estímulo a mais”: eu passaria a não ser mais a única mulher dentro da equipe e isso me gerou um sentimento - de filha única que sou – de não mais ser exclusiva (um certo ciúme, talvez).

Como foram poucas as descrições após a entrada das duas mulheres (pois terminara o prazo da minha observação, segundo o cronograma do projeto de pesquisa), o que pude notar foi a criação de um lugar, na visão dos meninos, mais confortável para mim. Muitas vezes, antes delas entrarem, eu permanecia alheia a vários dos diálogos deles, pois, entre eles, pareciam haver códigos que eu, enquanto mulher, não poderia saber. Por isso acredito ser essa a razão pela qual eles me afirmavam a frase de “mulher com mulher se entende”, porque, para eles “homem com homem se entende”.

Dessa forma, portanto, creio que as minhas reflexões neste trabalho são de um espaço-tempo e pensamentos delimitados, como se eu fotografasse apenas um pedaço da realidade. O campo, as relações e os sentimentos falam muito mais do que as palavras expostas aqui; até porque as palavras são somente uma parte de um momento (ou vários momentos) vivido pluralmente, através de diversas linguagens que não só a escrita.

... E finalizamos no *freeze*: considerações finais



Esta parte chama-se “... E finalizamos no *freeze*: considerações finais” porque fazer um *freeze* (ou congelamento) quando se dança break, pode ser o final de uma sequência coreográfica, mas também pode ser apenas uma preparação para a entrada de outros fundamentos da dança. Além disso, acredito que as reflexões realizadas em um trabalho etnográfico geralmente referem-se a um momento específico de um grupo social; como numa fotografia, congela-se um determinado espaço-tempo e a partir desse “instante-local congelado” colocam-se idéias, reordena-se o pensamento e reeduca-se o modo de ver o mundo.

Nesse caso, para início de conclusão deste trabalho, quero aqui novamente utilizar algumas das noções conceituais de juventude junto com os dados obtidos na revisão bibliográfica e pesquisa de campo sobre Hip Hop, todos vistos no primeiro e segundo capítulos. Meu desejo com as reflexões consiste em atualizar alguns conceitos ou, para não ser desnecessariamente ambiciosa, olhar para o conceito de juventude de uma forma diferente. Mas, então, eu me questiono: atualmente, as culturas consideradas de juventude – principalmente a cultura Hip Hop, que parece ter se tornado um dos símbolos do “universo jovem” – são realmente praticadas e (principalmente) lideradas e representadas por pessoas tidas pela sociedade como jovens? E quanto aos representantes *hoppers* de visibilidade nacional e até internacional, será que são todos considerados jovens?

O grupo Recife City Breakers, como vimos, é liderado por um indivíduo de 42 anos e tem em sua constituição membros de mais de 30 anos de idade. E, assim como eles, existem vários sujeitos nessas faixas etárias fazendo parte não só de grupos de break, mas também MCs, DJs e grafiteiros; muitos desses indivíduos fizeram parte dos primeiros grupos de Hip Hop (falando de uma perspectiva mundial) na década de 80, até hoje são ativos na cultura e, inclusive, possuem notável popularidade (alguns até

possuem grande visibilidade a nível internacional). Essas pessoas, para os praticantes mais jovens da referida manifestação cultural, são consideradas como grandes símbolos e referência por conta de sua história e de suas ações com a cultura em questão.

Dessa forma, seriam essas pessoas “mais experientes” jovens também? Digo jovens não no sentido de enquadrá-los em noção cronológica, como faz o IBGE e alguns trabalhos acadêmicos os quais utilizam essa noção conceitual dada pelo órgão público federal. A noção que creio para melhor entender a questão das idades da vida humana é de não acreditar nela como algo que é constituído por fases separadas, como se fossem etapas, uma seguida da outra e sem uma relação mais fluida. De acordo com Edgard Morin (1987): “À pergunta: quantos anos você tem? Dever-se-ia responder exatamente: “Tenho todas as idades da vida humana.””

Assim, é possível afirmar que o grupo estudado neste trabalho, bem como outros grupos de Hip Hop no Recife que são de meu conhecimento, é formado por jovens e/ou adultos, como eles preferem se definir. Além da questão cronológica, no texto de Mônica Franch há a definição de “ser jovem” como algo que está atrelado a algumas características peculiares, definidas pelos sujeitos pesquisados pela autora. A definição deles de “ser jovem” como pessoas que não ou pouco possuem responsabilidades é muito parecida com a definição dada pelo Código Civil Brasileiro vigente, onde diz que indivíduos entre 16 e 18 anos de idade são relativamente incapazes e, abaixo dessa faixa etária são absolutamente incapazes de decidirem enquanto cidadãos ou possuem maiores responsabilidades como as de uma pessoa mais velha (ou adulta).

Isso me faz remeter novamente à realidade que pesquisei do grupo Recife City Breakers e também na própria conclusão tomada pela autora. Como Franch, eu pude ver que se o indivíduo tem uma idade considerada jovem (entre 15 e 24 anos, pela definição do IBGE), não significa que ele não possa assumir responsabilidades; assim como Franch encontrou indivíduos pais de família e donos de casa, eu pude ver nos garotos da Recife City Breakers responsabilidades parecidas com as dos jovens pesquisados de Mônica, como alguns que assumem o papel de donos de casa ou até já são ou serão pais.

No mais, as próprias regras do grupo de break⁴⁰, estabelecidas tanto pelo líder, quanto pelo acordo dos integrantes se constituem como responsabilidades.

Ainda assim, é possível perceber um pouco de “embate de gerações”, como foi dito pelo autor José Pais. Porém tal “embate” se dá muito mais pelas diferenças de perfis pessoais e lógicas diferentes de pensar, do que por um conflito geracional; esses pequenos conflitos fazem parte do modo de organização de grupo. Isso não significa que os mais velhos (todos esses atualmente estão assumindo os cargos de produção e liderança, enquanto que os mais novos assumem cargos de elenco) sempre irão sobrepor suas idéias aos mais novos; como vimos no 3º capítulo, nem toda regra estabelecida pela liderança ou produção é estritamente obedecida pelos membros do elenco. Então, constantemente há essa dinâmica de ir e vir, obedecer/não-obedecer, não como sinônimo de “rebeldia ou irresponsabilidade juvenil”, mas como uma ação ou reação de que os mais novos também possuem uma opinião e um posicionamento que muitas vezes pode discordar dos mais velhos e assim vice-versa. Acredito que esses conflitos de diferenças entre os integrantes são, na verdade, formas de ajustar a própria maneira de organização do grupo, no intuito de alcançar os objetivos e manter uma espécie de “harmonia coletiva”.

Pela história da RCB apresentada no segundo capítulo, é possível entender a forma de organização do grupo como algo que foi e tem sido fortemente construído pelo líder. Conforme foi visto nos capítulos 2 e 3, a figura da liderança tem papel fundamental no estabelecimento das regras da equipe bem como outros aspectos referentes ao coletivo como, por exemplo, a organização da dinâmica dos treinos (é ele quem normalmente inicia as reuniões após os treinos e que geralmente traz o aparelho de som).

Porém, pode-se afirmar que o seu poder sobre os demais membros – principalmente sobre os mais antigos – não é algo absoluto. Conforme vimos no capítulo anterior, as circunstâncias dos treinos conferem aos mais antigos no grupo um canal para o exercício de influências tanto entre eles, quanto deles sobre os mais novos e sobre os intermediários. Isso foi demonstrado na ocupação do espaço (que se configura

⁴⁰ Algumas regras são: chegar cedo nos treinos; justificar faltas ou atrasos que venham a ocorrer; trocar-se no banheiro do clube e não por trás das mesas de tênis (descritas no mapa apresentado no capítulo 3 como “material do clube”); tirar boas notas na escola; não usar drogas; entre outras regras.

como um território imaginado de poderes) e nas ações e reações vivenciadas por eles. Então, nem sempre o poder da liderança consegue atingir todos os membros de uma forma igual (MAFESSOLI, 1998).

É na prática dos treinos que a organização social do grupo é moldada e novas lógicas são gradativamente construídas pelos membros. Assim como em um ritual, seguindo o pensamento de Victor Turner (1974), a cultura se faz com a prática dos acontecimentos; além disso, a repetição de ações não significa a constituição permanente de estruturas iguais. No campo observado, mesmo com a ocupação do espaço parecer se repetir frequentemente, havia algumas mudanças e, com a presença dos visitantes ou a entrada de novos membros, é como se houvesse uma espécie de adaptação/modificação na ocupação espacial.

Mesmo com essas pequenas modificações, a predominância de uma mesma lógica de ocupação do espaço pareceu revelar uma constante afirmação de posicionamentos hierárquicos dentre os integrantes da equipe. Apesar das pequenas modificações, para os membros mais antigos e para o líder, permanecer na frente e/ou no meio da sala e os intermediários e mais novos se posicionando nas laterais e fundos da sala, na maioria dos treinos, pode representar algo como “manter a tradição” das hierarquias atuais. Tal maneira de localizar-se no espaço da sala pode significar que os mais antigos e o líder, por terem maior tempo com a prática da dança e por possuírem notável visibilidade na cena do Hip Hop recifense, devem ser respeitados e admirados pelos membros mais novos, ocupando um lugar onde represente esse prestígio e essa visibilidade, representado no espaço da sala como o meio e a frente. Porém, não é apenas pelo espaço que analisamos a vivência das hierarquias dentro da Recife City Breakers – os corpos dos integrantes bem como algumas ações observadas e a questão do gênero e tempo de grupo também se configuraram como importantes vieses dessa sociabilidade hierarquizada, conforme vimos com as categorias de análise no terceiro capítulo.

Os corpos se configuram como os meios de comunicação ou a própria comunicação entre os integrantes. Segundo o pensamento do autor Rudolf Laban (1978), o corpo sente a necessidade de comunicar algo e é através de sua capacidade sensível de onde brotam os desejos e, assim, as formas de se movimentar.

A partir desse raciocínio de Laban, podemos pensar nos corpos dos integrantes das RCB como comunicadores, e não meramente apenas como uma espécie de “instrumento técnico” (MAUSS, 2008). Penso que o corpo é eu, o “eu-corpo”, o que significa também não separá-lo da mente, onde cabeça, tronco e membros fazem parte de um fluxo contínuo do corpo que pensa e que fala. Nessas falas, pensamentos e posturas corporais são tecidas as redes de organização social e são construídos sentidos e representações para as hierarquias através de elementos que as represente. Alguns exemplos são: postura ereta ou uma forma de olhar que remeta a uma determinada posição hierárquica, além da criação de apelidos dos breakers e expressões verbais (como “A Recife City Breakers, grupo do líder ‘tal’”, expressão geralmente falada pelos *hoppers* de outros grupos nordestinos) que representem esses poderes de status.

Cada membro da RCB possui um posicionamento hierárquico no grupo e cada posicionamento tem uma importância não apenas para aquele que o ocupa, mas também para os demais integrantes. A questão da importância vem da ideia de rede social, onde os componentes estão interligados através de suas relações; ou seja, no conjunto, um indivíduo assume determinado status hierárquico tanto porque ele buscou alcançar tal posição, quanto porque muitas vezes os demais membros o consideram como tal. Isso significa a seguinte questão: o líder não comanda o coletivo sozinho; ele precisa acreditar e agir na sua condição de liderança, assim como precisa da confiança e da credibilidade dos outros membros na sua função de líder. Da mesma forma acontece com os integrantes mais antigos do coletivo: eles alcançaram notável visibilidade no grupo RCB não apenas se destacando dos demais breakers com boas desenvolvimentos na dança, mas foi porque o líder da Recife City Breakers e os demais praticantes de break (tanto da RCB, quanto dos outros grupos) “depositaram” neles esse prestígio e admiração. Assim, posso dizer que a questão da identidade de ser líder, membro antigo “influenciador” ou membro intermediário e membro novo “influenciados”, é algo negociado entre os integrantes.

É possível pensarmos nessa relação de hierarquias como uma espécie de “troca de favores”, onde os mais novos “dão” prestígio e admiração aos mais antigos no grupo; e, os mais antigos “dão” atenção e ensinam as técnicas da dança aos mais novos. Mesmo assim, atentemos que essa estrutura hierárquica está sujeita a modificações ao longo do tempo e tais mudanças acontecem gradativamente com a prática dos encontros

dos breakers, seja nos treinos, rodas ou batalhas de break⁴¹. No mais, a permanência e o aumento ou diminuição do poder de influência de um componente no grupo depende principalmente da proximidade constante com os demais componentes. Pois, como já foi dito anteriormente, é na realização dos treinos que a cultura é praticada, modificada, adaptada e readaptada a novas situações. E é com essas trocas que a sociabilidade vai sendo estabelecida por eles e as amizades e os afetos vão sendo construídos e/ou fortalecidos também.

Mas as hierarquias se inserem também na construção imaginária da “família Recife City Breakers”, onde o líder se identifica como “pai”, os integrantes mais antigos são “os irmãos mais velhos” e os integrantes mais novos são “os irmãos mais novos”. Então, essa família imaginada (percebe-se a figura masculina de pai e irmão como mais recorrente devido à maioria do grupo ser formada por indivíduos do sexo masculino) reproduz uma estrutura hierarquizada, na qual o pai geralmente é aquele que aconselha e lidera o grupo; os irmãos mais velhos “guiam” os mais novos; e os mais novos devem aprender com eles.

Por último, a questão do gênero também perpassa pela construção das hierarquias. Conforme vimos no terceiro capítulo, a minha presença no grupo predominantemente masculino trouxe situações em que muitas vezes eu me sentia inferior aos garotos, com relação à dança. Houve situações em que me senti deslocada das relações construídas pelos garotos porque, em várias circunstâncias, eles criavam maneiras de se comunicar utilizando códigos e maneiras distintas daquelas que eu entendia. Talvez isso ocorria pela questão de eu ter pouco tempo de equipe; mas, ocasionalmente, eles afirmavam (como já falei no capítulo anterior) que eu me entenderia melhor com outra mulher e não tinha como entendê-los “por completo” e vice-versa. Com a entrada de mais mulheres na equipe, para eles, eu finalmente teria pessoas com as quais pudesse entender e me relacionar de uma melhor forma.

A questão de gênero imbricada nas nossas relações sociais, membros da Recife City Breakers, parece se encaminhar para o seguinte fenômeno: homens e mulheres criam espécies de nichos ou grupos entre si. Durante as observações, no período em que eu era a única mulher do coletivo, eu pude sentir resistência dos homens principalmente

⁴¹ Geralmente os mais novos começam a ter maior prestígio quando se destacam em algum evento de Hip Hop ou simplesmente aprimoram nos treinos suas técnicas na dança.

em me enxergar como produtora da equipe. O cargo de produção me daria uma voz maior, inclusive, segundo o líder, eu ocuparia uma função mais elevada do que a dos garotos do elenco com maior tempo de permanência no grupo que eu. Porém, pelo meu pouco tempo e pouco conhecimento dos membros do grupo, nem eu me sentia ou acreditava nesse meu “poder simbólico” de produtora, nem os garotos tinham essa credibilidade sobre mim. Apenas com o passar do tempo, a confiança em meu trabalho de produção foi surgindo gradativamente.

Então, acredito que com minha presença no conjunto, é como se a estrutura hierárquica já estabelecida pelos integrantes se reorganizasse e se readaptasse para eu ser integrada à equipe. E, com o passar do tempo, devido à confiança dos garotos no meu trabalho, essa estrutura foi novamente se reorganizando à medida em que a minha função de produtora foi tendo maior visibilidade. Mesmo assim, os membros antigos e o líder não deixaram de ter maior influência dentre os mais novos, mostrando que tais mudanças estruturais de hierarquias muitas vezes acontecem de maneira lenta e processual.

Em suma, as relações sociais entre os componentes da RCB devem ser compreendidas como algo em que se constrói coletiva e individualmente, ao mesmo tempo. Seja com as ocupações no espaço, com as ações e com os corpos em cena, o grupo é uma constituição de pessoas que possuem suas individualidades, mas encontram algo que lhes é comum quando estão em conjunto. De acordo com Simmel (1949), em um grupo há interseções entre os sujeitos, pontos em comum entre eles; mas, mesmo assim, cada pessoa tem suas peculiaridades.

No grupo Recife City Breakers, os sentimentos de amizade, confiança e admiração vivenciados entre os membros fortalecem não apenas o sentimento de união de grupo; muitas vezes, são eles que estruturam e reestruturam as tramas hierárquicas. E, portanto, é no jogo das identidades dos integrantes do coletivo entre ser breaker e ser amigo – ao mesmo tempo nos momentos de treino - que as relações sociais são tecidas, sejam elas na ordem hierárquica do grupo, sejam elas de uma forma “mais igualitária” entre os membros.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil.** Disponível em <<http://scholar.google.com.br/scholar?start=0&q=Helena+Abramo&hl=pt-BR>> Acesso dia 27 dez. 2010.

ALVES, Adjair. **Cartografias culturais na periferia de Caruaru: Hip Hop, construindo campos de luta pela cidadania.** Disponível em <www.ufpe.br> Acesso em 8 fev. 2009.

ALVES, Flávio Soares; DIAS, Romualdo. **A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-hop.** Disponível em <cecemca.rc.unesp.br> Acesso em 8 fev. 2009.

ALVES, Flávio Soares. **A dança Break: uma análise dos fatores componentes do esforço no duplo movimento de ver e sentir.** Disponível em <bases.bireme.br> Acesso em 8 fev. 2009.

ARRUDA, José Jobson; PILETTI, Nelson. **Toda a história: história geral e história do Brasil.** São Paulo: Ática, 2003.

BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. **Sociabilidade, identidade e política: o movimento hip-hop no Recife.** Disponível em <<http://www.biblioteca-acaoeducativa.org.br/dspace/handle/123456789/1551>> Acesso dia 24 de jul. 2011.

BASTOS, Pablo Nabarrete. **Movimento Hip Hop do ABC paulista: sociabilidade, intervenções, identificações e mediações culturais, raciais, comunicacionais e políticas.** Disponível em <www.usp.br> Acesso dia 11 ago. 2010.

CAMPOS, Mateus de Sá Barreto. **Juventude e suas relações com o espaço periférico: o Hip Hop como instrumento de articulação comunitária.** Recife: Dissertação de mestrado do Programa de Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente – PRODEMA, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, v. III, **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação.** Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/op/v8n1/14873.pdf>> Acesso dia 23 de jul. 2011.

CAVANI, Júlio. **No hip hop, o break se expandiu primeiro.** Matéria publicada no Diário de Pernambuco do dia 23 de março de 2009; Caderno Viver, página C1.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano - artes de fazer.** 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência:** gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 1998.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. **História da antropologia.** 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **"Ser afetado", de Jeanne Favret-Saada.** Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, n. 13, ano 14, 2005.

FÉLIX, João Batista. **Hip Hop:** cultura e política no contexto paulistano. Disponível em <www.usp.br> Acesso em 8 fev. 2009.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. **Hip Hop brasileiro:** tribo urbana ou movimento social? Rio de Janeiro: FACOM, v. 17, n. 1, p. 61-69, 2007.

FRANCH, Mônica. **Nada para fazer?** Um estudo sobre atividades no tempo livre entre jovens de periferia no Recife. Disponível em <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/rev_inf/vol19_n2_2002/vol19_n2_2002_8artigo_p117a134.pdf> Acesso dia 26 out. 2010.

GEREMIAS, Luiz. **A fúria negra ressuscita:** as raízes subjetivas do hip-hop brasileiro. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/geremias-luiz-furia-negra-ressuscita.pdf>> Acesso dia 22 de jul. de 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1ª ed. 13ª reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOOGLE. **Google maps**. Disponível em <<http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=wl>> Acesso dia 21 jul. 2011.

GREINER, Christine. **A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal**. Texto extraído da Revista Logos 18: comunicação e artes, ano 10, nº 18, 1º semestre de 2003.

GRUPO CULTURAL AFROREGGAE. **Memória**. Disponível em <<http://www.afroreggae.org/wp/institucional/nossa-historia/>> Acesso dia 21 de jul. 2011.

HERSCMANN, Micael. **O funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **IBGE**. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br>> Acesso dia 21 jul. 2011.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. FID Editorial: Belo Horizonte, 2005.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 5 ed. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Disponível em <<http://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=SIXcnIoa4MwC&oi=fnd&pg=PP11&dq=Henri+Lefebvre&ots=8XFB5oCzI9&sig=zQXznLFdr5NXkkqp4IjDQExkXPs#v=onepage&q=Henri%20Lefebvre&f=false>> Acesso dia 30/09/2011

LUZ, Lila Cristina Xavier. **Vozes de rappers: experiências juvenis em Teresina**. Disponível em <<https://clam.sarava.org/sites/clam/files/Luz,Lila.pdf>> Acesso dia 24 jul. de 2011.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000200002&script=sci_arttext> Acesso dia 29 de junho de 2010.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e hip hop**. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v22n57/12003.pdf>> Acesso dia 28 de jul. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Cidade virtual**: novos cenários da comunicação. Disponível em <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/comeduc/article/view/4065/3816>> Acesso dia 24 jul. 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Cosac Naify: São Paulo, 2008.

MELO, Mônica Zaíra de Siqueira. **A ação político-cultural do movimento Hip Hop na comunidade de Totó**. Recife: Monografia do curso de Serviço Social da UFPE (Centro de Ciências Sociais Aplicadas, CCSA), 2008.

MORIN, Edgard. **Meus demônios**. Bertand Brasil: Rio de Janeiro, 1987.

MÜLLER, Elaine. “As palavras nunca voltam vazias”: reflexões sobre classificações etárias *In*: ALVIM, Rosilene; QUEIROZ, Tereza; JÚNIOR, Edísio Ferreira (orgs.). **Jovens & juventude**. João Pessoa: Universitária, 2005. P. 65-86.

NOVAES, Regina Reyes. Juventudes cariocas: mediações, conflitos e encontros culturais. *In* VIANNA, Hermano (org.). **Galerias cariocas**: territórios, conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: UNESP, 2000.

PAIS, José. **A construção sociológica da juventude** – alguns contributos. Disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223033657F3sBS8rp1Yj72MI3.pdf>> Acesso dia 26 out. 2010.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. *In* VELHO, Otávio Guilherme (org.). 4 ed. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

PEIRANO, Mariza. **Os antropólogos e suas linhagens**. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_16/rbcs16_03.htm> Acesso dia 12 mar. 2010.

PENNACHIN, Deborah Lopes. **A arte no espaço urbano** – reflexões sobre a experiência contemporânea do *graffiti*. Salvador: Anais do evento Corpodade (comunicação oral da Sessão temática ST2 – A cidade como campo ampliado da arte), 2008.

WIKIPEDIA. **Rádio Cidade**. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_Cidade_> Acesso dia 23 ago. 2011.

RAPOSO, Otávio Ribeiro. **Representa Red Eyes Gang**: das redes de amizade ao *Hip Hop*. Disponível em <www.iscte.pt> Acesso dia 26 out. 2010.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. **Novas formas de vivências nas Polis brasileiras?** A ação transformadora da realidade urbana brasileira pelo movimento hip hop. Disponível em < <http://www.overmundo.com.br/banco/novas-formas-de-vivencias-nas-polis-brasileiras-a-acao-transformadora-da>> Acesso dia 8 fev. 2009.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROTTA, Daltro Cardoso. **O Hip Hop (en) cena**: problemáticas acerca do corpo, da cultura e da formação. Disponível em <www.unicamp.br> Acesso dia 8 fev. 2009.

SANTOS, Rafael Guarato dos; DÂNGELO, Newton. **O movimento hip hop em Uberlândia**: dança, música e identidades urbanas – 1970/2000. Disponível em <http://www.sbpcnet.org.br/livro/58ra/JNIC/RESUMOS/resumo_1210.html> 24 jul. 2011.

SILVA, Paula Rodrigues. **Estratégias de aprendizagem e desenvolvimento criativo do break no Recife: algumas reflexões**. Trabalho de Conclusão do curso *lato sensu*, intitulado “Estudos contemporâneos da dança” na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. 2009.

SILVA, Renata Lima. **Mandinga de rua**: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. Disponível em <www.unicamp.br> Acesso dia 8 fev. 2009

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In VELHO, Otávio Guilherme (org.). 4 ed. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SIMMEL, Georg. **The sociology of sociability**. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2771136>> Acesso dia 10 de novembro de 2011.

_____. La société secrete. In: **Nouvelle revue de psychanalyse**, Gallimard, nº 14, 1976.

SPOSITO, Marília Pontes. **A sociabilidade juvenil e a rua**: novos conflitos e ação coletiva na cidade. Disponível em <<http://www.fffch.usp.br/sociologia/temposocial/pdf/vol05n12/Sociabilidade.pdf>> Acesso em 18 nov. 2010.

STOPPA, Edmur Antonio. **“Tá ligado mano”**: o hip-hop como lazer em busca da cidadania. Disponível em <www.unicamp.br> Acesso dia 18 fev. 2009.

TONIN, Juliana; DA SILVA, Juremir Machado. **Espetáculo, simulacro, tribalismo e Hipernmodernidade:** os paradoxos da sociedade da imagem. Disponível em <<http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IIIImostra/ComunicacaoSocial/63029%20-%20JULLIANA%20TONIN.pdf>> Acesso dia 24 de agosto de 2011

TURNER, Victor. **O processo ritual:** estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ UFRJ, 2004.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural:** o espetáculo como espaço social. Coleção Maracatus e Maracatuzeiros, v. 3. Recife: Associação Reviva, 2005.

VILELA, Lilian Freitas. **O corpo que dança.** Disponível em <www.unicamp.br> Acesso dia 8 fev. 2009.

WELLER, Wivian. **A presença feminina nas (sub) culturas juvenis:** a arte de se tornar visível. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a08v13n1.pdf>> Acesso dia 21 jul. 2011.

WHYTE, William Foote. **Sociedade da Esquina:** A estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. *In* VELHO, Otávio Guilherme (org.). 4 ed. **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.