

JOANA BRAUER GONÇALVES

Bohemian Rhapsody:
Performance, Ritual e Relações de Gênero no *Breaking*

BELO HORIZONTE
2012

JOANA BRAUER GONÇALVES

Bohemian Rhapsody:
Performance, Ritual e Relações de Gênero no *Breaking*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Antropologia Social.
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Hipolito
Genaro Fígoli

BELO HORIZONTE
2012

JOANA BRAUER GONÇALVES

Bohemian Rhapsody:

Performance, Ritual e Relações de Gênero no *Breaking*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Hipolito Genaro Fígoli

Banca Examinadora:

Leonardo Hipolito Genaro Fígoli, Doutor, PPGAN/UFMG (orientador)

Ana Lúcia Modesto, Doutora, PPGAN/UFMG

Edgar Teodoro da Cunha, Doutor, FCLAR/UNESP

Suplente:

Érica Renata de Souza, Doutora, FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 20 de setembro de 2012

A todos aqueles que lutam diariamente para manter o Hip Hop vivo, em especial aos dançarinos, porque mais importante do que as palavras que aqui se encontram é o movimento em seus corpos, a música em suas almas e a paixão em seus corações.

A Mali, que me ensinou o verdadeiro significado da palavra 'dança'.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço àqueles que colaboraram de forma significativa a minha pesquisa, cuja contribuição foi sumamente essencial e valiosa para os resultados obtidos: aos *b-boys* e *b-girls*, aos grafiteiros, aos DJs, aos MCs, que se mostraram dispostos, o tempo todo, em esclarecer minhas dúvidas e responder minhas perguntas. Em especial, sou eternamente grata ao Andrezinho, Eduardo Sô, Fabricio Costa, Frank Ejara, Gladstone, Rey, Roger Dee, Soneka, à SBCrew, Morgana e BSBGirls, que não hesitarem em acolher meu lado de ‘pesquisadora’ de braços abertos e se mostraram altamente receptivos durante os meses de pesquisa.

Agradeço a meu orientador, Leonardo Fígoli, por me guiar e me orientar durante um caminho tão truçulento e por me ensinar o que significa ser uma antropóloga. Agradeço também a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAN).

A minha mãe, Ríglea Brauer Holva, a meu irmão, André Brauer Gonçalves, e a Camila da Silva Valim, Danilo Alves e Eduardo da Motta, que mesmo estando longe se mantêm por perto. Obrigada pelo carinho, amor e apoio incondicional. Agradeço também a Uriella Coelho, que acompanhou todo o processo, desde minha preparação para a seleção do mestrado até a etapa final, com um sorriso no rosto e uma prontidão para escutar minhas angústias e me ajudar no que fosse preciso.

Sou grata pelas maravilhosas fotos de A.C. PICON, FabGirl, Felipe Barreira, Guilherme Rosenthal, Hélio Monteiro, Jamel Shabazz, Mariana Dias, Mr. Fê, Patrícia Meschick, Ricardo Lobato, Sérgio Borelli e Susana Luzir, que conseguiram captar momentos tão especiais e difíceis de serem registrados, e aos grandes artistas que nas fotografias figuram.

Agradeço à coordenação do PPGAN e a Ana Lúcia Mercês (Secretária da Pós), assim como a meus queridos colegas do mestrado, por compartilharem comigo as inquietudes, os medos e as aflições, bem como amenizar tais sentimentos com conversas após as aulas. Em especial a Gabrielly Merlo que conquistou minha amizade logo no começo do curso. Por fim, agradeço aos professores Ana Lúcia Modesto (UFMG), Érica Renata de Souza (UFMG) e Edgar Teodoro da Cunha (UNESP) por aceitarem o convite de avaliação deste trabalho, e à CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa.

“Eu compreendo a dança como sendo uma comunicação entre o corpo e a alma, para expressar aquilo que é tão profundo que é impossível traduzir em palavras” (Ruth St. Denis, *tradução livre*).

"Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão” (Paulo Freire).

RESUMO

A presente dissertação examina a performance, o ritual e as relações de gênero na dança da “cultura” Hip Hop – ilustrada originalmente pelo *breaking*. A partir das condições nas quais o Hip Hop e suas principais manifestações (*breaking*, grafite, MC, DJ) surgiram, o trabalho explora a dança como manifestação cultural para a antropologia, bem como avalia a linguagem não verbal dessa dança e de seus dançarinos. O foco de investigação está na ‘batalha’ do *breaking* – momento único e especial – e seus fundamentos nos *performances studies*, estudos de comunicação, semiótica e antropologia da dança. Ademais, esta dissertação explora o *breaking* e sua performance, o que inclui não só os movimentos dançados como também o gênero do dançarino, a indumentária e os gestos dos *b-boys* e das *b-girls*. Por último, analisa a performance ritualizada da ‘batalha’ e a eficácia performática dos dançarinos. Ao longo do trabalho a dança é entendida como uma linguagem em ação, através da qual é possível transmitir uma mensagem de maneira autônoma, sem o apoio da comunicação verbal, e chegar a complexos profundos, não alcançáveis pelas palavras. Eis que aqui se encontra o poder do *breaking*, no ato de dizer o indizível e de tornar compreensível a experiência comum da competição, da agressividade e das relações de gênero no contexto urbano das grandes cidades.

Palavras-chave: Hip Hop, *Breaking*, *B-boy*, *B-girl*, Performance, Ritual, Gênero.

ABSTRACT

This thesis examines the performance, ritual and gender relations of the Hip Hop dance “culture” – illustrated originally by breaking. Based on the analysis of the conditions of Hip Hop insurgence, and of its main manifestations (breaking, graffiti, MC, DJ), this study explores dance as a cultural manifestation for anthropology, and evaluates the non verbal language of the dance and of its dancers. The focus of this exploratory study is placed on the ‘battle’ of breaking – a unique and special moment – and its foundations in performances studies, communication studies, semiotics, and anthropology of dance. Furthermore, the thesis explores breaking and its performance, which involves not only dancing movements but also the gender of the dancer, vestments, and the gestures of b-boys and b-girls. Finally, we analyze the ritualized performance of the ‘battle’ and the performing effectiveness of the dancers. Throughout this study, dance is understood as a language in action, through which it is possible to convey a message in an autonomous fashion, without the support of verbal communication, reaching profound meaning that is unattainable by words. This is the power of breaking – in the act of speaking the unspeakable and of making comprehensible the common experience of competition, aggressiveness, and of the gender relations in the urban context of large cities.

Keywords: Hip Hop, Breaking, B-boy, B-girl, Performance, Ritual, Gender.

ÍNDICE

Introdução	10
Capítulo 1 – <i>Bohemian</i>: O universo Hip Hop	
1.1 – 1520 Sedgwick Avenue – como tudo começou	18
1.1.1 – O <i>Breaking</i> ou <i>B-boying</i>	28
1.2 – Do Bronx para o mundo	37
1.2.1 – O Hip Hop em Belo Horizonte	42
1.2.2 – O Hip Hop em São Paulo	44
1.3 – <i>B-boy</i> vs <i>Breakdancer</i>	46
1.3.1 – A linguagem do <i>Breaking</i>	48
1.4 – Dançar é humano	58
1.5 – Cultuando o Hip Hop	62
Capítulo 2 – <i>Rhapsody</i>: Performance e Ritual no <i>Breaking</i>	
2.1 – A Performance	71
2.1.1 – Momentos de performance: a roda, o palco, a ‘batalha’	76
2.1.2 – A performance da ‘batalha’ do <i>Cidade Hip Hop</i>	87
2.2 – Entendendo o ritual	98
2.3 – Entre signos e símbolos	103
2.4 – Corporificando símbolos – o corpo que dança	106
Capítulo 3 – <i>A Night at the Opera</i>: Performances de Gênero	
3.1 – A questão do gênero na dança	126
3.1.1 – Os Manos e As Minas	132
3.2 – Sexo vs Gênero	134
3.3 – <i>Bgirlism</i> e a <i>Batom Battle</i> – espaços de apropriação	143
3.4 – Performando Gênero	152
3.4.1 – Vestimentas e Gestos	157
Considerações finais	165
Referências Bibliográficas	172

INTRODUÇÃO

Bohemian Rhapsody, ou Rapsódia Boêmia, é o título de uma música da banda Queen, composta por Freddie Mercury, do álbum *A Night at the Opera* (Uma noite na ópera). A música não contém refrão, ao invés disso, é composta de três partes principais: um segmento de balada (uma forma de verso, um poema ou música que narra uma história ou uma música romântica ou sentimental), que termina num solo de guitarra; uma passagem de ópera (um trabalho dramático, um gênero da música clássica, combinando texto e música) e uma seção de *hard rock* (música de rock altamente amplificada, subgênero de rock dos anos 60)¹. De certa maneira, a constituição de *Bohemian Rhapsody* descreve bem minha passagem pelo mestrado em Antropologia – um começo romântico, mais calmo, no qual estava me familiarizando não só com o curso em si, mas com todas as tradições antropológicas, suas histórias, seus autores, tudo narrado pela balada do meu primeiro ano. Um segundo momento, o segundo ano, no qual, já definido meu objeto de pesquisa, me incumbi de finais de semana e noites infundáveis de estudos, realmente como um trabalho altamente dramático de ópera, intercalado por leitura, escrita, entrevistas e trabalho de campo. E um último momento, no qual tentava, loucamente, terminar aquilo tudo, enquanto deveria me preocupar com prazos e um pensamento incessante do que fazer após o término do mestrado – definitivamente, se pudesse traduzir esses últimos meses do mestrado, eu o faria em uma música de *hard rock*, com direito a gritos, destruição de guitarras (ou de qualquer outra coisa) e exaustão física e mental. *Bohemian Rhapsody* também tem outro significado. *Bohemian*, ou boêmio, é um residente da região histórica de Bohemia, localizada onde hoje conhecemos por República Checa, na Europa Central². No entanto, hoje o termo é conhecido por significar alguém que vive um estilo de vida não convencional cercado pela arte, em termos gerais, um artista³. Já *rhapsody*, ou rapsódia, é uma aventura musical, ou um poema épico⁴. Ou seja, rapsódia boêmia significa uma música ou poema (ou, no nosso caso, um trabalho performático, uma performance) sobre alguém que vive fora das normas da sociedade. O presente trabalho é justamente

¹ Fonte: http://www.answerbag.com/q_view/545797#ixzz1s3RbOZb0n. Acesso em fevereiro de 2012.

² Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bohemian>; <http://en.wikipedia.org/wiki/Bohemia>. Acesso em fevereiro de 2012.

³ Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bohemianism>. Acesso em fevereiro de 2012.

⁴ Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Rhapsody>. Acesso em fevereiro de 2012.

isso, uma composição sobre uma “cultura” criada, apropriada e usufruída por artistas, não convencionais e, em alguns casos, *outsiders*. Mas antes de me delongar sobre a estrutura de tal trabalho, devo, primeiramente, explicar como cheguei a esse tema e isso está fortemente ligado a minha história pessoal.

Minha primeira memória da dança devo à Mali, minha babá peruana de baixa estatura, que me ensinava passos na cozinha enquanto escutávamos os hits dos anos 80 na rádio. Mesmo tendo feito aulas de balé desde pequena (como de praxe para meninas que nasceram na década de 80), acredito que a relação com a dança começou aí, em um quarto pequeno, entre fogão e geladeira, entre músicas de A-ha e Madonna. Não me lembro da presença do meu irmão, e nem de nenhuma outra pessoa, apenas da sensação de felicidade que sentia em compartilhar um ritmo gostoso com uma pessoa tão querida. Essa relação durou muitos anos e passou por vários estilos – do balé ao *kathakali*, do afro ao jazz, do contemporâneo ao hip hop. E mesmo tendo uma vida de nômade⁵, e mesmo tendo uma imensa timidez, na dança – e especialmente no palco – encontrei segurança, acolhimento e identificação, bem como inúmeros amigos que compartilhavam o amor por essa arte. Descobri que, independentemente de onde estava morando, os passos básicos eram os mesmos, a história também, bem como a contagem da música.

Mas foi nas danças urbanas que realmente me ‘encontrei’. Minha primeira aula foi aos 16 anos, em um país frio e longínquo. Já tinha ouvido falar do tal de *streetdances* (ou danças urbanas), mas não sabia o que era e decidi descobrir com algumas amigas – em dois anos elas tinham parado e eu continuei por mais onze. Como muitos de meus entrevistados, achei fascinante o que presenciei, o estranhamento do outro me deslumbrava, adorei poder ter o chão como força propulsora, adorei poder movimentar meu corpo poliritimicamente, adorei a fluidez dos movimentos, adorei poder usar calças largas, camisetas largas, bonés, ou seja, abraçar meu lado *tomboy*⁶ que sempre esteve presente. Sem contar as músicas, o ritmo contagiante do *rap*, *hip hop*, *soul*, *RnB*, que haviam me contaminado aos onze anos de idade. Cinco anos após esse primeiro contato com esses estilos de dança, depois de quase dois anos tentando amenizar os impactos do maior choque cultural que já vivi, durante a reinserção ao meu país de origem, o Brasil, consegui criar meu espaço, mais uma vez, através da dança.

⁵ Devido à carreira de minha mãe, morei em vários países durante a infância e adolescência.

⁶ Termo utilizado para descrever uma menina que se comporta ou veste de maneira ‘masculina’.

Foi aí que me envolvi por completo com o mundo do Hip Hop – comecei a pesquisar, organizar eventos, fazer aulas, fazer amigos, ir a festivais, competir, fazer workshops, ir a festas. Experimentei de quase todas as danças urbanas norte-americanas – *hip hop dance, breaking, house dance, waaking, popping, locking* – e percebi o quanto as pessoas lutavam e se esforçavam para continuar fazendo o que amam -, muitas trabalhando fora da dança, com mais de um emprego, muitas sem o apoio da família, muitas que aprendiam inglês só para poderem dialogar com seus criadores e ídolos. Já vi amigos quase desmaiando de fome (literalmente) em algum festival por não terem dinheiro suficiente para comer, mas que sentiam que sua presença naquele lugar era indispensável. Já vi amigos se machucarem, inúmeras vezes, mas continuarem dançando mesmo assim. Já vi amigos terem de deixar ‘essa vida’ por não terem o apoio de familiares. Já vi amigos treinarem “horas a fio” para terem o reconhecimento que merecem. Já vi amigos deixarem de cobrar por uma aula dada, só para poderem compartilhar o conhecimento que têm. Esse mundo abriu inúmeras portas para mim, não só para amizades que mantenho até hoje, como também para a oportunidade de conhecer inúmeras cidades espalhadas pelo Brasil, inúmeros cantos, ruelas, becos, ruas, periferias. Uma das melhores sensações que vivenciei enquanto pesquisadora aconteceu em uma visita a campo, em 2011, quando me dirigia à Casa do Hip Hop em Diadema, São Paulo. Me perdi ao sair do trólebus, mas consegui achar o local apenas pela batida que ‘rolava solto’ das caixas de som e se espalhava pelas ruas. Isso, para mim, é o Hip Hop: se encontrar quando se está perdido, conseguir achar o caminho de casa.

Ao longo dessa trajetória percebi que existiam poucos estudos teóricos sobre esse universo (obviamente esse número cresceu significativamente desde que o Hip Hop se tornou popular) e por isso me senti motivada a escrever sobre o Hip Hop. Como dançarina ‘aposentada’ já há alguns anos, tive um certo receio ao retornar a campo. O estranhamento, tanto abordado por antropólogos, não foi sutil. Mas mesmo não sendo mais reconhecida por algumas pessoas e mesmo me perguntando inúmeras vezes por que “cargas d’água” estava naquele lugar, fui acolhida, como da primeira vez, muito bem, por todos. E foi aí que lembrei o quanto eles gostam de conversar, de contar sua história, de mostrar quem são e o que sabem fazer. Redescobri a força de vontade daqueles dançarinos, que mesmo trabalhando a semana inteira e se preocupando em treinar e dançar, ainda encontravam tempo para responder a minhas perguntas, mesmo que se fosse entre uma roda e outra. A volta ao campo com caderno e caneta na mão,

gravador e máquina na bolsa é um aprendizado. Aprendi a anotar rápido, a manter os ouvidos abertos, aprendi a entrevistar em lugares incomuns, entre rodas, em festas, em shoppings, após o treino. Aprendi mais uma vez a me perder pelas cidades, a fazer trajetos que nunca tinha feito. Mas aprendi, acima de tudo, que quando se tem paixão por algo, esforço nenhum importa – mesmo que isso signifique expor seu corpo a lesões, abrir mão de vários finais de semana para treinar ou ensaiar, mesmo que isso signifique trabalhar o dobro para conseguir fazer o de que se gosta.

O Hip Hop é considerado antissistema, underground, híbrido, compartilhado, sem fronteiras. Faz parte dele um movimento que luta contra as desigualdades raciais e sociais e oferece um espaço para crianças, jovens e adultos se expressarem através de inúmeras variações artísticas, incentivando aqueles que dele participam a serem eles mesmos. Hoje a “cultura” Hip Hop é objeto de estudo de inúmeras pesquisas, da antropologia à filosofia, da educação física à educação artística. É também objeto de consumo – vendida em roupas, CDs, DVDs, acessórios, livros, revistas – e apresentada em variados meios de comunicação, como filmes, novelas, seriados. Ou seja, a popularidade atual dessa “cultura” não nos é estranha; no entanto, em muitos das produções acadêmicas brasileiras a dança original do Hip Hop, o *breaking*, é meramente citada, enquanto o *rap* e o grafite se tornam o foco dos estudos. Assim, não só por ser dançarina, mas por também entender a dança como tendo suma importância para essa “cultura”, decidi ter como foco o *breaking*.

O presente trabalho, então, é uma culminação disso tudo, é uma vontade de esclarecer alguns fatos, muitas vezes divulgados erroneamente, sobre o Hip Hop, é uma vontade de ‘dar voz’ àqueles que mantêm essa “cultura” viva, é uma vontade de explorar os limites da performance, dos gestos e da comunicação não verbal e uma tentativa de entender o que é o Hip Hop e o motivo de sua popularidade no mundo. Assim, o objetivo desta dissertação é analisar a performance e o ritual do *breaking* e, especificamente, daquele que o dança, o *b-boy* ou *b-girl*. Para tal, utilizei os estudos de Antropologia da Performance, Antropologia da Dança, Comunicação e Semiótica. Durante o trabalho de campo, participei de eventos de *breaking* em Belo Horizonte e São Paulo, bem como entrevistei *b-boys* e *b-girls* dessas duas cidades. Os indivíduos entrevistados trabalham com esse estilo de dança de dois a quinze anos e a faixa etária é de 20 a 40 anos. A grande maioria vive dessa arte – ministrando cursos, aulas, *workshops*, fazendo apresentações, organizando eventos etc. Todos se enquadram entre

classe baixa e classe média baixa e a grande maioria vive em bairros periféricos dessas duas cidades. Ainda, não só trabalham com a dança, como também com as outras expressões artísticas do Hip Hop, principalmente grafite e DJ.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, ***Bohemian: O Universo Hip Hop***, discute como surgiu o Hip Hop, mostrando, brevemente, as condições de vida no Bronx, suas principais manifestações (*breaking*, grafite, MC, DJ), bem como a difusão dessas artes no Brasil e o papel dos meios de comunicação nesse trajeto. Além disso, neste capítulo é avaliada a dança como uma manifestação cultural para a antropologia e o que significa ser um *b-boy*, bem como o significado do conceito de “cultura” para os atores do Hip Hop.

O segundo capítulo, ***Rhapsody: Performance e Ritual no Breaking***, analisa o *breaking* e especificamente um momento: a ‘batalha’ (ação ritualizada que inclui não somente os passos dançados, como também as roupas utilizadas e os gestos executados), quando dançarinos simulam uma luta de bailarinos, sob a perspectiva dos *performance studies*. Em um segundo momento, partindo do entendimento de que a dança é uma linguagem em ação, os símbolos e gestos performáticos utilizados nessa dança são avaliados semioticamente.

O capítulo três, ***A Night at the Opera: Performances de Gênero***, discute as relações de gênero no Hip Hop, avaliando a inserção da mulher nessa “cultura”, e busca compreender a noção de gênero a partir da performance, ou seja, a partir de uma perspectiva que ultrapasse a visão ‘naturalista’ do gênero, para um enfoque que o pense como algo construído e aplicado por meio do ato de performar. Ainda, o capítulo explora o dançar ‘masculino’ vs o dançar ‘feminino’, considerando as vestimentas e os gestos empregados na performance dos *b-boys* e das *b-girls*, que asseguram eficácia no desempenho da dança.

Por fim, nas **Considerações Finais** é apresentada a hipótese de que a comunicação não verbal, e principalmente a dança, é tão eficaz quanto a comunicação verbal não só na transmissão de mensagens, mas também na troca de ideias, e mostra que o poder do *breaking* se encontra justamente na possibilidade de *dizer* o indizível e *tornar* compreensível a experiência comum da competição, da agressividade e das relações de gênero no contexto urbano das grandes cidades, por meio da eficácia performática e simbólica dos dançarinos, e assim chegar a complexos profundos que não são alcançados pelas palavras. Ainda, mostra que a arte tem distinção de gênero,

sim, que é reforçada e imposta pelos próprios *b-boys* e *b-girls* e que faz parte da simbólica da performance desses dançarinos.

Em outubro de 2011 fiz trabalho de campo na *ForFun Party*, em São Paulo. Fiquei quase o tempo todo sentada, anotando no meu caderninho de campo, observando, tirando fotos, e em determinado momento um antigo amigo, que não via há anos, chegou perto, sentou-se a meu lado e disse: “pára de escrever e vem dançar”. Na hora eu recusei educadamente, pois realmente era o que queria, queria continuar sentada ali, observando, anotando, vendo o sorriso e a alegria estampados nos rostos dos outros, vendo seus corpos mexendo ao ritmo da música, vendo a liberdade em comunhão. Mas hoje, nesse momento, após o sentimento de ter finalizado o que me incumbi de fazer, vou aceitar o convite de meu amigo, parar de escrever e ir ali, dançar.

One: Breaking or breakdancing
 Rally b-boying, freestyle or streetdancin'
 Two: MC'ing or rap
 Divine speech what I'm doing right now no act
 Three: Grafitti art or burning bombin'
 Taggin', writin', now you're learning!
 Four: DJ'ing, we ain't playing!
 You know what I'm saying!
 Five: Beatboxing
 Give me a beatboxin'. Yes and we rockin'!
 Six: Street fashion, lookin' fly
 Catchin' the eye while them cats walk on by
 Seven: Street language, our verbal communication
 Our codes throughout the nation
 Eight: Street knowledge, common sense
 The wisdom of the elders from way back whence
 Nine: Street entrepreneur realism
 No job, just get up call 'em and get 'em
 Here's how I'm tellin' it, all 9 Elements
 We stand in love, no we're never failing it
 Intelligent? No doubt
 Hip-Hop? We're not selling it out, we're just lettin' it out
 If you're checkin' us out this hour, we teatchin' hip-hop
 Holy integrated people have it, I'm the present power!
 Rap is something you do!
 Hip-Hop is something you live!
 Skaters, BMX-bike riders rock
 Don't you ever stop! You are hip-hop
 You doing the same things we did on our block in the suburbs
 You know you be packing that black block
 Selling that crackrock and ecstasy
 Gettin' pissydrunk, fallin' out next to me
 But like I told those in the ghettoes
 Here's the facts! True hip-hop is so much more than that
 Some much more than rap, so much more than beats
 Hip-hop is all about victory over the streets
 What you see on TV is a lie
 That's not something you wanna live or pattern your life by
 But, huh that's too much preachin' ain't it?
 You don't want the education, you wanna be dead on the pavement
 Well, so be it, some of ya'll ain't gonna see it
 Others wanna enslave your mind! Kris wanna free it!

Um: *Breaking* ou *breakdancing*
 Reunir *b-boying*, *freestyle* ou *streetdancing*
 Dois: *MCing* ou *rap*
 Fala divina, o que faço agora, sem atuar
 Três: Arte do grafite ou *burning bombing*
Tagging, *writing*, agora você está aprendendo! Uh!
 Quatro: *DJing*, não estamos de brincadeira!
 Você sabe do que eu tô falando!
 Cinco: *Beatboxing*
 Me dê um *beatboxing*. Sim e estamos agitando
 Seis: Moda urbana, no estilo
 Ganhando os olhares enquanto as pessoas passam
 Sete: Linguagem urbana ou comunicação verbal
 Nossos códigos por toda a nação
 Oito: Conhecimento urbano, senso comum
 A sabedoria dos mais velhos de tempos atrás
 Nove: O realismo do empreendedorismo urbano
 Sem empregos, é só se levantar, gritar e pegar
 É assim que tô dizendo, todos os 9 Elementos
 Unidos no amor, não, nunca falharemos
 Inteligência? Sem dúvida
 Hip Hop? Não estamos nos vendendo, apenas nos expressando
 Se você está nos escutando agora, estamos ensinando o Hip Hop
 Pessoas completamente integradas o têm, eu sou o poder presente!
Rap é algo que você faz!
 Hip Hop é algo que você vive
Skatistas, ciclistas de *BMX*, abalam
 Não parem nunca! Vocês são o Hip Hop
 Vocês estão fazendo as mesmas coisas que nós fizemos nos nossos quarteirões nos
 subúrbios
 Vocês sabem que estão enchendo esse quarteirão negro
 Vendendo aquele crack e ecstasy
 Ficando bêbado, caindo do meu lado
 Mas como disse àqueles do gueto
 Aqui estão os fatos! O Hip Hop verdadeiro é muito mais do que isso
 Muito mais do que *rap*, muito mais do que batidas
 Hip Hop é sobre a vitória nas ruas
 O que você vê na TV é mentira
 Isso não é algo de acordo com o qual você vai querer viver ou ter como exemplo de
 padrão de vida
 Mas, huh isso é muita pregação, não é?
 Você não quer a educação, você quer estar morto na calçada
 Bem, então que seja assim, alguns de vocês não vão ver
 Outros querem escravizar sua mente! Kris quer libertá-la!

(Trechos da música *9 Elements* do KRS-One⁷)

⁷ Tradução livre

Capítulo 1. *Bohemian*: O Universo Hip Hop

Para compreender integralmente uma manifestação artística de tamanha proporção como o Hip Hop é importante primeiro estudar a emergência do fenômeno no seu contexto original. Ainda, motivada pela vontade de esclarecer os fatos que envolvem o Hip Hop, apresentados em um grande número de produções que divulgam de maneira errônea não só a história, como os nomes das danças, me proponho neste capítulo analisar as condições que suscitaram o aparecimento da “cultura”⁸ conhecida por Hip Hop. Do grafite ao *breaking*, mostrarei brevemente as condições de vida no Bronx, bem como a difusão dessas artes no Brasil e o papel dos meios de comunicação nesse trajeto. Neste capítulo apresento também uma avaliação da dança como uma manifestação cultural para a antropologia e o que significa ser um *b-boy*, bem como analiso o significado do conceito de “cultura” para os atores do Hip Hop. Optei por priorizar os relatos de quem viveu a história, bem como as produções que se acercam mais do meu tema.

1.1. 1520 *Sedgwick Avenue* – como tudo começou

Hip Hop é: elementos lidando com música, *rap*, arte do grafite, *b-boys*, *break-boys*, ou *b-girls*, e também lidando com “cultura” e todo um movimento que trabalha com conhecimento, inteligência, e compreensão, bem como com paz, união, amor e diversão (Afrika Bambaataa – um dos fundadores do Hip Hop⁹).

O Hip Hop tem suas origens nas culturas caribenhas, especialmente na cultura jamaicana. No entanto, de fato nasceu como um movimento *underground*¹⁰ em meados dos anos 70, nas comunidades negras e latinas do *South Bronx*, na cidade de Nova York (EUA). Conforme apresentado em inúmeros documentários sobre o Hip Hop, como *The Freshest Kids* (2002) e *From Mambo to Hip Hop* (2006), o Bronx, que antigamente era

⁸ À luz da teoria de Manuela Carneiro da Cunha (2009), que será analisada na seção 1.5 deste capítulo, opto por utilizar o termo *cultura* com aspas.

⁹ *The Freshest Kids*, 2002, tradução livre.

¹⁰ O termo *underground* pode ser entendido como um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais. Fonte: Wikipédia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Underground>. Acesso em 20 de fevereiro de 2012.

um aglomerado de diversas comunidades harmoniosamente e coesamente dispostas¹¹, teve sua rotina alterada no início dos anos 1950, quando um viaduto cortou o bairro de modo a hospedar o *Cronx-Bronx Expressway* (via expressa), que foi “uma catástrofe modernista de proporções massivas” (CHANG, 2005, p.10, *tradução livre*). Com a falsa esperança de receber o dinheiro do seguro habitação, muitos proprietários incendiaram seus próprios edifícios e assim, onde antes havia casas e apartamentos, escombros de lixo ao céu aberto foram depositados e o bairro foi substituído por uma cena de abandono, devastação e pobreza¹². As famílias de classe média baixa, brancas, majoritariamente irlandeses e judeus, foram forçadas, então, a se realocar em curto tempo em outros complexos habitacionais. O grande responsável por trás disso foi um planejador urbano chamado Robert Moses, que visava a construção de uma via expressa que conectasse o Bronx aos subúrbios de Nova Jersey, passando por Manhattan, em apenas 15 minutos, pouco importando o que, ou quem, atrapalhasse o caminho do trajeto. Diante disso o sul do Bronx começou a viver como um bairro fragmentado e depredado, sem nenhuma perspectiva de desenvolvimento e crescimento econômico e social. Até o fim da década de 70, metade dos brancos tinha saído do sul do Bronx e, à medida que as famílias negras se realocavam nos bairros brancos, gangues se formavam para lutar (primeiro como forma de defesa) contra as gangues dos moradores caucasianos¹³. “Naquele contexto, imigrantes e negros, a maioria pobre e desempregada, viram seus edifícios serem completamente destruídos. No seu lugar, escombros, drogas, violência e, acima de tudo, o sentido de fragmentação (de um tempo e espaço antes estáveis) e de tentativa de marginalização por parte do próprio Estado” (MACHADO, 2003, p.23). A palavra Bronx virou sinônimo de algo bagunçado, desorganizado, esquecido. Era comum falar com as crianças arteiras: “onde você pensa que está, no Bronx?” (From Mambo to Hip Hop, 2006).

¹¹ CHANG, 2005.

¹² CHANG, 2005; From Mambo to Hip Hop, 2006; MACHADO, 2003.

¹³ CHANG, 2005.



Sul do Bronx, 1980. Foto: Jamel Shabazz



Sul do Bronx, 1979. Foto: Jamel Shabazz

Jeff Chang (2005), jornalista do Hip Hop, dá uma ideia da magnitude do problema urbano e ressalta os seguintes números: o sul do Bronx tinha perdido 600.000 empregos de fábrica, 40% do setor desapareceu. Até os meados dos anos 70, a média *per capita* caiu para \$2.430, apenas metade da média de Nova York, e 40% da média nacional. O desemprego de jovens subiu para algo entre 60 e 70%. De acordo com Chang, “se a cultura dos blues se desenvolveu sob as condições do trabalho opressivo e forçado, a cultura Hip Hop surgiria das condições do desemprego” (CHANG, 2005, p.13, *tradução livre*). Diante desse cenário, as gangues proliferaram – *Savage Skulls*, *Black Spades*, *Javelins*, *Savage Nomads*, *Mongols*, *Seven Immortals*, *Dirty Dozens*, *Ghetto Brothers*, *Roman Kings*, entre inúmeras outras. No início dos anos 60 e 70, os guetos e subúrbios norte-americanos estavam passando por uma crise, sem oportunidades de trabalho e com aumento significativo das gangues e da violência. Foi dentro desse contexto que o movimento Hip Hop surgiu, como uma “fênix das cinzas” (From Mambo to Hip Hop, 2006) – inicialmente era um meio de alimentar a veia artística, uma maneira de se divertir, de criar laços entre pessoas que ‘curtiem’ as artes urbanas, depois se tornou uma forma de combate ao racismo, à violência e à opressão. “Hip Hop era um movimento urbano, de base [*grassroots*], que surgiu do desespero, da necessidade básica de pessoas de encontrar um canal para se expressarem” (Grandmaster Caz, MC, From Mambo to Hip Hop, 2006, *tradução livre*). De acordo com Daniel Arthur Diniz Machado (2003), a população marginalizada do South Bronx se utilizou da sua exclusão como forma de reconstrução de uma ação coletiva, como retratado pelo MC Grandmaster Caz, “nós íamos ou começar o Hip Hop ou começar uma revolução” (From Mambo to Hip Hop, 2006, *tradução livre*). No entanto, ele não surgiu como um movimento unificado, mas sim como resultado do crescimento isolado e paulatino de diversas manifestações artísticas: o grafite, pintar ou desenhar com spray ou tinta, nos espaços urbanos.



Grafite, *For Fun Party*, 2011, São Paulo. Foto: Joana Brauer



Grafite, debaixo do Viaduto Santa Tereza, 2011, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato

O DJ, *disc-jockey* ou disco-jóquei – pessoa que seleciona e toca músicas gravadas para um público; no universo do Hip Hop, o DJ produz efeitos sonoros singulares na música, utilizando técnicas próprias, como o *scratch*, ou ‘arranhar’ o LP.



DJ, *Cidade Hip Hop*, 2011, Belo Horizonte. Foto: Hélio Monteiro (www.soubh.com.br)



DJ, *ForFun Party*, 2012, São Paulo. Foto: A.C. PICON

O MC, Mestre de Cerimônias – aquele que no microfone anima as festas – hoje conhecido como *rapper*, ou aquele que faz *rap* (ritmo e poesia); entretanto, nem todo *rapper* é um MC.



MC, *Duelo de MC's*, 2011, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato



MC, *ForFun Party*, 2012, São Paulo. Foto: A.C. PICON

O *b-boy* ou *b-girl* (*break-boy* ou *break-girl*, aquele que dança no *break*, parte instrumental da música).



B-boy, Cidade Hip Hop, 2011, Belo Horizonte. Foto: Hélio Monteiro (www.soubh.com.br)



B-girls, Circle Prinz, 2008, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato

Veremos a seguir como de fato ocorreu a evolução dessas manifestações artísticas.

Em 1973, Cindy Campbell queria roupas novas para usar no novo ano escolar e decidiu fazer uma festa para arrecadar dinheiro. O plano era simples: convidar seu irmão, Clive, hoje conhecido como Kool Herc, um aspirante a DJ, para tocar no edifício onde moravam que ficava na Avenida *Sedgwick*, número 1520, no Bronx. Clive, que cresceu na Jamaica, já trabalhava como DJ em festas (feitas em casas) há alguns anos, fazendo, inclusive, muitos trabalhos com seu pai. Nessa festa especifica as coisas não começaram muito bem¹⁴.

Clive tocou alguns sons de *dancehall* [estilo musical jamaicano], aqueles garantidos a fazer todos os esqueletos dançarem. Como qualquer DJ orgulhoso, ele queria colocar sua personalidade na sua *playlist*. Mas esse era o Bronx. Eles queriam os *breaks* [parte da música na qual o instrumental fica em evidência]. Então, como qualquer bom DJ, ele deu às pessoas o que elas queriam, e jogou algumas bombas de *soul* e *funk*. Agora eles encheram o espaço. Havia uma nova energia. DJ Kool Herc pegou o microfone e animou ainda mais a galera (CHANG, 2005, p.70, *tradução livre*).

E foi assim que o jamaicano DJ Kool Herc, considerado um dos pioneiros da música e do Hip Hop, começou a organizar festas em seu prédio, nas quais ele utilizava grandes aparelhos de som (*sound systems*) e usava uma forma específica de recitação jamaicana, o *toasting*. Um dia, Kool Herc decidiu fazer um *block party* (festa na rua); depois desse dia, nunca mais conseguiram voltar às festas nos apartamentos. O DJ Kool Herc e outros DJs usavam as linhas de energia das ruas para conectar seus equipamentos e assim faziam performances em parques, nas ruas, nas quadras públicas de basquete etc. Durante essas festas, todos da comunidade iam para se divertir. Como ressaltado pelo *b-boy* Trac II, as festas de Kool Herc uniram a comunidade como um todo: “nós não tínhamos um lugar onde podíamos todos nos unir e eu acho que foi isso que o Hip Hop fez” (From Mambo to Hip Hop, 2006, *tradução livre*). Ao mesmo tempo em que a música (tanto o DJ quanto o MC) e a dança foram ganhando espaço nas festas, os jovens do sul do Bronx se apropriavam de espaços públicos e urbanos, principalmente os vagões do metrô, para ganharem visibilidade por meio de desenhos e ‘pichações’ (como era considerado naquela época), ou *tags* (assinaturas). Assim, essas manifestações proliferaram por todo o Bronx, e em muitos casos eram utilizadas pelas

¹⁴ CHANG, 2005.

gangles como variações das competições masculinas e como formas de expressão, bem como uma maneira de serem reconhecidas e de ganhar visibilidade e fama¹⁵.

Aos poucos, a dança, o grafite e a música, que começaram como formas de entretenimento no Bronx, se transformaram em ‘revoluções estéticas’ de uma geração que buscava se expressar e reivindicar seus direitos. Afrika Bambaattaa, precursor do movimento, e ex-integrante do *Black Spades* (uma das grandes gangles), acreditava que a violência poderia se transformar em criatividade e fundou a *Zulu Nation*, para incentivar a expressão política e social por meio da arte. Bambaattaa via essas expressões artísticas como parte de uma emergente cultura revolucionária dos jovens. Com isso, o surgimento das manifestações artísticas do Hip Hop contribuiu para a redução da violência entre as gangles¹⁶, como ressaltado por Grandmaster Caz: “o movimento Hip Hop acabou com aquele negócio de gangle, pois vimos que podíamos trabalhar com outras coisas e que em troca isso poderia nos empoderar” (From Mambo to Hip Hop, 2006, *tradução livre*). Em 1979, no entanto, o Hip Hop começou a dar indícios de esgotamento e de que seria apenas um movimento efêmero. Essas grandes expressões artísticas então tiveram de se renovar para garantir seu espaço. Assim começou a mudança vista no rap e no grafite. Antes tido como uma forma marginal de ‘pichação’, a qual o governo de Nova York lutava para manter longe de seus trens, o grafite passou dos vagões de metrô e foi entrando aos poucos nas galerias de arte, graças aos curadores das galerias que apreciavam a estética ‘exótica’ daquelas pinturas. O MC deu lugar ao rap e músicas começaram a ser produzidas regularmente e comercializadas. Os *b-boys* também começaram a se reinventar e a invadir os espaços públicos espalhados pela cidade, bem como canais de TV¹⁷.

Nos anos 80, os quatro pilares fundadores do Hip Hop (grafite, MC, DJ, *breaking*), que vinham crescendo isoladamente, foram se integrando para criar um sistema (como na visão de Bambaattaa), e o Hip Hop se tornou o movimento cultural dominante das comunidades negras e latinas¹⁸. É importante ressaltar que o Hip Hop não é composto por apenas quatro elementos (definição sumária forjada pela mídia), como comumente divulgado. Ele se originou, sim, nesses quatro pilares, mas como

¹⁵ CHANG, 2005; From Mambo to Hip Hop, 2006; The Freshest Kid, 2002; Style Wars, 1984.

¹⁶ Foi com a ajuda da *Zulu Nation* que foi organizado o primeiro *Gang Peace Meeting* (Encontro das gangles para a paz) em 1973, com o intuito de dialogarem e se unirem para dar um fim à violência presente no Bronx (From Mambo to Hip Hop, 2006).

¹⁷ CHANG, 2005; From Mambo to Hip Hop, 2006; MACHADO, 2003.

¹⁸ CHANG, 2005.

observado por inúmeros estudiosos dessa “cultura”, vários outros elementos constituem e originam o que hoje se entende por “cultura” Hip Hop. Podemos citar como exemplo: o *break-beat*, um estilo de música que se caracteriza pelos *samplers* (apropriação de músicas gravadas) de ritmos hip hop, *funk* e eletro, e que logo se modificam e alteram para criar os denominados *breaks* (parte em que o instrumental fica em evidência); o *streetwear* ou moda urbana (que hoje invade as passarelas e os editoriais de moda); os *flyers* - panfletos feitos para divulgação de festas e eventos -, e o *beat-box*, técnica de fazer sons e batidas com a boca. Segundo FAB, grafiteiro, “li uma vez em algum lugar que para uma cultura ser realmente uma cultura completa deve ter uma música, uma dança e uma arte visual. E aí eu percebi, nossa, todas essas coisas estão acontecendo. Você tem o grafite acontecendo aqui, você tem o *breakdancing*, e você tem a coisa do DJ e do MC. Na minha cabeça, eles todos eram uma coisa só” (apud CHANG, 2005, p.149, tradução livre). Havia, então, a palavra escrita, por meio do grafite, a palavra dita, por meio do MC/*rapper*, a palavra sonora, por meio do DJ e a palavra, ou a grafia, em movimento, por meio do *breaking*. Tendo em vista que o foco do nosso trabalho é o *breaking*, a seguir apresento uma análise desse peculiar estilo de dança.

1.1.1. O *Breaking* ou *B-boying*

B-boy é a manifestação corporal máxima do Hip Hop
(The Freshest Kids, 2002, tradução livre).

Como foi mostrado no início do capítulo, o *breaking* deu uma oportunidade aos jovens de utilizarem sua energia criativa; assim, não teriam tempo para se envolverem com a criminalidade, pois estavam sempre dançando, como justifica um dos primeiros *b-boys*: “ao invés de brigar, a gente se jogava na dança” (Trace¹⁹). Os *b-boys* sentiam que tinham um propósito na vida – o de entreter. “Era para eles serem os menosprezados da sociedade, sem nenhuma ideia boa e acabaram criando o *breaking*” (Mos-Def, *rapper*, From Mambo to Hip Hop, 2006, tradução livre). Ainda, foi o *breaking* que se destacou na mídia e que em seguida deu visibilidade ao *rap*, que é hoje uma indústria que move bilhões, tal como enfatizado por Afrika Bambaataa²⁰. Portanto, o *breaking* pode ser considerado como de suma importância para o Hip Hop como um todo.

¹⁹ From Mambo to Hip Hop, 2006, tradução livre.

²⁰ The Freshest Kids, 2002.

Kool Herc, que prestava especial atenção nos dançarinos de suas festas, percebeu que eles esperavam uma certa parte da música para dançar. O momento em que os dançarinos ficavam mais empolgados era durante o curto *break*, quando a parte instrumental de uma música fica em evidência. Como relata um dos pioneiros, Mr. Freeze, “nós sempre esperávamos pelo *break* da música”²¹. Herc então começou a ampliar o *break* das músicas, fazendo duas cópias de uma mesma música e emendando o *break* de uma em outra, uma técnica que ele chamava de *merry-go-round* (carrossel). O foco então se passou ao *break* das músicas, trazendo os dançarinos mais e mais ao delírio. Assim, Herc os chamou de *break-boys*, ou *b-boys*. O homem que dança *breaking* é o *b-boy* (*break-boy*) e a mulher a *b-girl* (*break-girl*). Inicialmente, *b-boy* era o termo usado para dançarinos específicos, que dançavam nas festas do DJ Kool Herc. Esses dançarinos eram conhecidos também como *Bronx-boys* ou *Beat-boys*. Alguns anos depois esse termo se tornou o próprio nome da dança. Importante ressaltar que a mídia, além de agrupar os fundamentos do Hip Hop em quatro elementos, também mudou o nome da dança. De acordo com Crazy Legs²², um dos pioneiros do *b-boying*, “em 1977 começou uma dança chamada *b-boying*. Quando a mídia se apropriou dela em 1984, eles a chamaram de *breakdancing*”. Portanto, durante esse trabalho, prefiro optar pelo termo *breaking* ou *b-boying* ao me referir a essa dança.

O *breaking* pode ser definido como “uma dança que surgiu entre adolescentes no sul do Bronx nos meados da década de 70. É uma dança que mistura passos de danças latinas [...], soma acrobacias, artes marciais, capoeira” (Fabricio, *b-boy*). Ressalto que mesmo havendo grandes semelhanças entre *breaking*, capoeira, kung-fu, sapateado, salsa e rumba, os pioneiros não sabiam sobre a existência dessas danças e enfatizam que a dança evoluiu em um tempo e espaço específicos. Como explica Crazy Legs: “Nós não sabíamos o que era capoeira, cara. Nós estávamos no gueto! Não havia escolas de dança, nada. Se havia uma escola de dança era de sapateado e jazz e balé [...] nossa influência imediata no *b-boying* era o James Brown, ponto” (apud CHANG, 2005, p.132, *tradução livre*).

Os primeiros *b-boys* surgiram em 1973. De acordo com os relatos colhidos e com minha pesquisa, o *breaking* começou sendo dançado ‘em cima’, ou em pé, como outras danças, e entre 1974-1975 alguém decidiu ir para o chão e, como foi dito no

²¹ The Freshest Kids, 2002, *tradução livre*.

²² Ibid, *tradução livre*.

documentário *The Freshest Kids* (2002), “depois não se levantaram mais”²³. Hoje esta é uma das principais características do *breaking*, **uma dança urbana feita no chão**. Nessa época, ainda não era utilizado o ‘decorflex’, como é chamado pelos *b-boys*, (piso de Eucatex utilizado para dançar), então quem dançava no chão da rua ou da balada tinha de se submeter a fazer evoluções com o corpo no concreto, ou entre cacos de vidro de garrafas quebradas.



O ‘decorflex’ utilizado pelos *b-boys*. Foto: Mr. Fê

Assim, muitos *b-boys* que viveram isso ficaram com o que eles chamam de ‘marcas de guerra’ por se cortarem, se ralarem no chão. Eles acreditam que o *breaking* não é tendência e nem esporte, é uma “cultura”, ou seja, *breaking* é também, segundo eles, saber sobre sua história, pesquisar, é entender o meio urbano, como salienta Morgana:

É um estilo de dança no qual você utiliza o apoio das mãos, trabalha vários níveis, é uma dança muito dinâmica, performática, e que não envolve só a questão da execução de alguns passos em si, mas também envolve a questão de uma filosofia, de um comportamento de vida, também [...] é tudo que envolve o meio urbano. Tudo te contamina. Não tem como você passar despercebido por um grafite, ou por uma batida mais forte.

Como acontece em grande parte das danças urbanas (*streetdances*), passos novos são criados a cada dia, e descrever todos os passos existentes no *breaking* tomaria uma

²³ Tradução livre

dissertação inteira. No entanto, é possível simplificar: a dança se baseia em três movimentos básicos, sendo eles: *Top Rock*, *Footwork* e *Freeze*²⁴. *Top Rock* são passos que, na sua maioria, são executados em pé, utilizando principalmente os membros inferiores do corpo. Ele é usado na preparação, ou seja, antes de o dançarino ir para o chão.



Top Rock. Foto: Mariana Dias



Top Rock. Foto: Mariana Dias

²⁴ Não há tradução em português para esses termos e os *b-boys* os aprendem e os falam em inglês.

O *Footwork* é executado no chão e, como o próprio nome diz (*foot* em inglês é pé e *work* é trabalho), é um ‘trabalho dos pés’. Possivelmente, quando se pensa nessa dança, esse é o movimento que vem à mente – com o apoio das mãos, o dançarino executa passos rápidos com os pés, trançando as pernas em volta do corpo continuamente. O *Footwork* é a parte do ‘meio’ da performance, após o *Top Rock* e antes do *Freeze*.



Footwork. Foto: Mariana Dias



Footwork. Foto: Mariana Dias

O *Freeze*, que significa ‘congelar’ em inglês, é um movimento rápido com uma parada repentina, na qual a pessoa ‘congela’ em uma pose. É a parte da finalização.



Freeze. Foto: Mariana Dias



Freeze. Foto: Mariana Dias

A história do *breaking* como dança pode ser dividida em três fases: a) início dos anos 70, sua fase de criação, quando somente os negros americanos dançavam; b)

meados e fim dos anos 70, a segunda fase, quando houve uma incorporação dos latinos, trazendo um novo ‘sabor’ à dança; c) os anos 80, a era dos *power moves*, movimentos que requerem muita força e habilidade, quando os movimentos antigos foram modificados e novos foram incorporados²⁵.

À medida em que as gangues se disseminaram em NYC, após o surgimento do Hip Hop, os *b-boys* rodavam os bairros em busca de adversários para ‘batalharem’²⁶. Os grupos de *breaking* se auto intitulam de *crew*. No entanto, no Brasil eles foram chamados de *gangues*, algo que muitos tentaram mudar, pois suscitava confrontos por rivalidade territorial. O *breaking* é altamente competitivo, faz parte de sua essência explorar recursos que incentivam a competição²⁷. Não só isso, mas a competição tem um caráter agonístico, “a regra do jogo era basicamente humilhar seu oponente” (Popmaster Fabel, From Mambo to Hip Hop, 2006, *tradução livre*).

No decorrer da história, o *breaking* teve alguns altos e baixos, momentos em que os *b-boys* foram alertados de que a dança não passaria apenas de uma moda. A era do disco é tida como uma dessas fases, no final da década de 80. Com alguns filmes que se tornaram *blockbusters* internacionais, o *breaking* volta ao seu auge a partir de 1982. E em 1984, mais uma vez sofre com sua anunciada ‘morte’. Essa época condiz com os relatos locais dos *b-boys* aqui no Brasil. Após os *releases* de vários filmes, os meios de comunicação difundem a ideia de que o *breaking* agonizava e começam a chamar a atenção para possíveis maus físicos ocasionados pela dança.

Podemos traçar uma analogia entre o *breaking* e a capoeira para que seja possível entender melhor esse estilo. A capoeira é brasileira, ou angolana, no entanto é encontrada em inúmeros outros países. Não existe, porém, uma capoeira ‘europeia’ ou ‘norte-americana’ ou ‘japonesa’; os praticantes da capoeira que vivem em outros países aprendem com um mestre brasileiro, só podem ser batizados no Brasil e até aprendem o português para poderem cantar as músicas. Da mesma maneira, então, funciona o *breaking*. É um estilo de dança que vem dos EUA, não existe, portanto um *breaking* brasileiro, pois os *b-boys* e *b-girls* daqui se preocupam em manter a tradição que veio de fora e por isso falam os nomes dos passos em inglês, aprendem a história de lá e, em muitos casos, só se sentem verdadeiros *b-boys* se forem até o Bronx. O que é possível, no entanto, é se utilizar de manifestações culturais do Brasil, como o samba ou mesmo a

²⁵ Mr. Wiggles: <http://www.mrwiggles.biz/>. Acesso em novembro de 2011.

²⁶ CHANG, 2005.

²⁷ From Mambo to Hip Hop, 2006.

capoeira, para dar uma ‘pitada’ brasileira ao *breaking*, entretanto sempre mantendo a ‘essência’, ou a ‘forma’ desta dança.

Abro um parêntese aqui para esclarecer algumas questões. É extremamente importante ressaltar que o *breaking*, e não *break*, e não *breakdance*, não se refere a uma dança que tem passos inspirados nos corpos mutilados e nos helicópteros da guerra do Vietnam (como é comumente divulgado) e muito menos a uma maneira ‘quebrada’ de se dançar (o termo *break*, como foi visto, não está relacionado a um movimento ‘quebrado’, ou algo sem harmonia). Ainda, sinto a necessidade de explicar um outro termo, muito confundido e associado ao *breaking*, que é *streetdance*, ou como conhecido entre nós, dança de rua. O *breaking* faz parte, sim, das danças urbanas, as *streetdances* (danças que não nasceram nas academias de danças, mas sim em espaços urbanos), mas não somente ele. Opto nesse trabalho por utilizar o termo danças urbanas (no plural, pois não existe apenas um estilo de dança urbana) e não dança de rua. Frank Ejara explica o porquê da mudança²⁸:

Se trata do tal “Danças Urbanas”, que na verdade é apenas um sinônimo para o já usado: “Dança de Rua”. “Danças Urbanas” começou a ser usado por mim há algum tempo e agora ele vem ganhando força, e muitas pessoas, grupos e festivais têm adotado esse termo. Mas, gostaria de explicar a razão da origem desse termo, já que ele não existe efetivamente na sua origem americana. Eu sempre achei, e por experiência própria, que o termo “dança de rua” era pejorativo. A tradução literal de “Street Dance” nunca foi bem-vinda pra quem não faz parte dela. Eu, como diretor de uma Cia. profissional de dança, sei bem o que já ouvi de produtores e programadores sobre o termo “dança de rua” para definir as danças que fazemos. Muitos acham de imediato que somos mendigos, crianças abandonadas, sem teto e todo tipo de preconceito embutido que vem de brinde com a palavra “rua”, pois é cultural e é assim que o povo encara a palavra. Por outro lado “Street Dance” em inglês não quer dizer exatamente “Dança de rua”, quer dizer, sim, que é popular, que veio do povo, é uma expressão. É como o termo “Street Wear” para moda, a roupa não é feita na rua, mas inspirada por quem vive nela. Além da própria história das danças onde Don Campbell não criou o Locking na rua, nem Boogaloo Sam; o House Dance veio dos clubs e mesmo o Bboying [...] Claro que temos a imagem dos anos 80 de garotos com boom Box e sua pista de dança nas costas, popularizada pela mídia. Que acontecia, sim, nos bairros dos Estados Unidos, mas não define por esse motivo as origens das danças como sendo o ambiente rua. Enfim, a tradução literal é falha e gera preconceito.

²⁸ <http://frankejara.blogspot.com/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html>. Acesso em setembro de 2011.

Os termos ‘rua’ e ‘casa’ são tratados pela sociedade brasileira como palavras que não somente definem um espaço geográfico ou algo físico, mas, acima de tudo, “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, *domínios culturais institucionalizados*, e, por causa disso capaz de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DA MATTA, 1997, p.15, *grifo nosso*). Assim, rua é uma categoria sociológica. Se a ‘casa’ é o local do supercidadão, um local privilegiado, a ‘rua’ é seu oposto, é o local dos indivíduos anônimos e malandros, quase sempre maltratados pelas ‘autoridades’, sem paz, sem voz. É o local do subcidadão. É o local da individualização, de luta e de malandragem, do perigo²⁹. Não é difícil de imaginar, então, que o termo dança de rua carrega a conotação de ‘marginal’, ‘periferia’ e um sentimento negativo, conforme explicitado por Frank Ejara. No entanto, é possível argumentar que o Hip Hop, que teve seu surgimento nas ‘ruas’, ou nas esferas urbanas dos invisíveis, ofereceu a seus membros um local de ‘casa’. Por exemplo, o grafite sai dos vagões de trem, dos prédios depredados e entra nas galerias de arte, local de elite, de privilégio. A dança, do mesmo modo, sai dos *block parties*, ou até das ‘baladas’ das classes mais baixas e vai para a televisão (para a casa daqueles que tinham dinheiro para ter uma televisão), para os Jogos Olímpicos, para os locais de status, sai dos bairros periféricos (Bronx), para o centro de Nova York.

Dentro da categoria danças urbanas podemos encontrar vários *estilos de danças*. O qualificativo ‘urbano’ é por não se originarem em academias, mas sim em bailes, clubes, ‘baladas’, *block parties*, ou seja, espaços urbanos. Ainda, podem ser consideradas recentes, pois nasceram a partir dos anos 60. Podemos citar sete principais, cada uma tendo sua própria história, seus próprios passos básicos, seus próprios fundadores: *hip hop dance* ou *hip hop freestyle*, *house dance*, *locking*, *popping*, *waacking*, *krumping* e *breaking*. Vale ressaltar que todas essas danças originaram-se nos Estados Unidos, porém em estados diferentes (algumas na costa oeste, outras na costa leste), em épocas diferentes (algumas no fim dos anos 60, outras no fim dos anos 70, outras nos anos 80).

²⁹ DA MATTA, 1997.

1.2. Do Bronx para o mundo

No início dos anos 80 a mídia já tinha captado o vanguardismo da “cultura” Hip Hop e a tornou em algo palatável para o mundo todo. Chang (2005) explica que a criação dos ‘quatro elementos’ foi algo feito pela mídia a fim de apresentar comercialmente as propriedades visíveis e reconhecíveis de uma rica e nova “cultura”. De modo similar aconteceu com a “arte primitiva”, que era apropriada, (re)coleccionada e exposta nos museus ocidentais, criando a ilusão de uma representação adequada de um mundo que está fora de seu contexto³⁰. Os artefatos reunidos, colecionados, exibidos (pertencentes à processos da formação da identidade ocidental) funcionam dentro de um ‘sistema de objetos’ capitalista e em virtude desse sistema se cria um mundo de valores³¹. Ou seja, a apropriação de objetos tidos como ‘exóticos’ pertence a um sistema próprio de valores e significados, que é liderado por determinados grupos e indivíduos, que elegem o que preservar, valorizar e intercambiar. Assim, os ‘artefatos’ do Hip Hop, antes tidos como expressões vivas dessa “cultura”, são transformados em peças a serem vistas como obras de arte, de caráter estético. Desse modo, filmes, revistas, videoclipes foram produzidos sobre a ‘nova’ “cultura”, *b-boys* faziam apresentações em canais de TV (fizeram até a abertura dos Jogos Olímpicos de verão em 1984, em Los Angeles), grafiteiros faziam exposições em galerias de arte, DJs e MCs tocavam em festas da alta sociedade, legitimando assim essas manifestações propriamente como ‘arte’ e consagrando-as como pertencentes à ‘cultura’ nova-iorquina daquela época³². Ainda, os artistas pop do momento, como Michael Jackson e Prince, lançavam moda com elementos do Hip Hop³³. Assim, esse foi um momento de efervescência cultural para o universo do Hip Hop, que “tinha sido reduzido a uma produção da Broadway para crianças, higienizada para apresentações no horário nobre, forçando o público a se render a algo de tamanho único” (CHANG, 2005, p.194, *tradução livre*). Assim, o Hip Hop foi de um movimento *underground* e marginal para uma moda *mainstream*³⁴, lançada pelo mundo todo por meio de filmes, shows, discos e revistas. Se

³⁰ CLIFFORD, 2001.

³¹ BRAUDILLARD apud CLIFFORD, 200; PRICE, 2000.

³² BOURDIEU, 1998.

³³ From Mambo to Hip Hop, 2006; The Freshest Kids, 2002; Style Wars, 1984.

³⁴ O termo *mainstream* pode ser considerado como o pensamento ou gosto corrente da maioria da população. Fonte: Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mainstream>. Acesso em 20 de fevereiro de 2012.

considerarmos que esses meios de comunicação pertencem a um sistema capitalista, já que têm como intuito divulgar para vender, então podemos imaginar que o capitalismo, em alguns casos, se apropria das culturas ‘populares’ (aquelas que estão em oposição à cultura dominante), reestrutura-as, assim reorganizando o significado e a função dos seus objetos, crenças e práticas³⁵. Ou seja, ao invés de retratar o Hip Hop em toda sua complexidade, vende-o como uma “cultura” de quatro elementos, a fim de ser digerida e comprada por outras pessoas. Do mesmo modo que a apropriação pelos museus ocidentais tornou os artefatos culturais na chamada “arte primitiva”, a apropriação pela mídia e pelas galerias de arte fez com que algo que era genuíno do movimento Hip Hop, ou desta “cultura”, e de seus membros, se tornasse arte colecionada, vista e apreciada não só pelos norte-americanos, como também pelo mundo todo. Consequentemente, isso legitimou a *marca* que virou o Hip Hop. Curiosamente, muitos membros do Hip Hop rejeitam o que eles consideram um *sell out*, aquele que se ‘vende’ aos meios de comunicação de massa, ou seja, aquela pessoa que toca numa rádio popular, por exemplo, justificando que o Hip Hop é essencialmente *underground*, não pertencente à grande massa. No entanto, não fossem os meios de comunicação de massa, provavelmente o Hip Hop não teria saído, em tão grande escala, dos becos e ruas do Bronx.

O “caráter global” do Hip Hop, em parte, com aponta Machado (2003), pode ser atribuído ao fato de ter a rua como espaço de criação, que não se fixa a nenhuma arquitetura, mas somente à intersubjetividade daqueles que se sentem parte de determinada comunidade, esse traço seria o que o fez migrar às cidades do Brasil e a vários outros lugares do mundo. “O Hip Hop possui a capacidade de fluir por múltiplos ‘loais’ que não lhe são próprios” (MACHADO, 2003, p.35). Chegando por meio dos filmes e dos videoclipes na década de 80, o Hip Hop como um todo, mas principalmente o *breaking*, se instalou na vida de pessoas que se identificaram com aquilo de alguma maneira. É importante aqui ressaltar que a cultura do *soul*, cultura negra, já tinha forte presença no Brasil, principalmente em Belo Horizonte. A forte relação entre o *soul* e o Hip Hop é algo salientado frequentemente pelos dançarinos, que citam, principalmente, James Brown como um de seus maiores inspiradores. Por estar na moda e na mídia dos Estados Unidos, chegou em cheio às periferias brasileiras e os *outsiders* da sociedade, como aconteceu no Bronx, escolheram espaços públicos para sua performance. Banks,

³⁵ CANCLINI, 1983.

b-boy da *BackSpin Crew*, de SP, destaca o paralelismo da experiência entre a história do Hip Hop no Bronx e no Brasil, já que eles tinham as mesmas dificuldades, eram excluídos e marginalizados pela sociedade³⁶.

De acordo com aqueles que acompanharam a chegada do Hip Hop no Brasil, a dança é tida como a principal manifestação artística incorporada no nosso país. Roger Dee, DJ, explica que o que chegou primeiro, de fato, foi a música, por meio das estações de rádio e dos videoclipes, era uma “música falada”, como ele mesmo descreve, hoje conhecida como *rap*. A música tem um caráter industrializável, aponta ele, pode ser consumida por meio de um produto palpável. No entanto, a música em si não causou impacto algum, portanto, “consideramos que o Hip Hop chegou no Brasil através da dança, porque foi a primeira manifestação que causou impacto” (Roger Dee). A moda do *breaking* aguçou a curiosidade daqueles que viam dançarinos girando de cabeça (muitos dos entrevistados ressaltam que quando viram o *breaking* pela primeira vez ficaram em choque e pensaram: “nossa, que dança é essa?”). Percebe-se que essa dança, muito retratada por giros de cabeça, mostrava, literalmente, um mundo de cabeça para baixo, ou seja, uma reviravolta total no modo de dançar (contrastando com a grande maioria das danças que conhecemos, feitas em pé), no modo de empregar o corpo para dançar. Não é de surpreender, então, o impacto que essa mudança causou. Ainda, o *breaking* fez com que os interessados procurassem saber mais sobre as outras manifestações do Hip Hop (quando, por exemplo, viam a pintura nas jaquetas dos dançarinos, o grafite). O estranhamento do outro, tão conhecido dos antropólogos, fez então com que a dança motivasse os dançarinos a aprofundar seus conhecimentos sobre as outras dimensões do mundo Hip Hop. Fabricio conta que seu primeiro contato com esse universo foi por meio da dança:

Eu tive contato com as imagens do filme Breakdance [título original: Breakin’], um pouco tempo depois meu pai levou um disco daquele para casa, acho que virou febre no Brasil inteiro. E nós éramos crianças, meu irmão tem quatro anos a mais que eu, e acho que meu pai achou legal levar aquele disco para a gente, e a gente ficava lá tentando imitar. Que tinha uns movimentos na capa do disco os caras fazendo tipo uma ‘minhoquinha’, umas coisas, ficava tentando imitar aquilo ali. Então o início do contato com a cultura foi aquele.

³⁶ Nos Tempos da São Bento, 2010.

A dança, ou seja, a performance do corpo dos dançarinos foi, então, a arte que conduziu a difusão cultural do Hip Hop fora do Bronx. Não era possível se apropriar da música, tomar como empréstimo o som ou a batida, mas era, sim, possível estudar a performance dos dançarinos e replicar aquilo, já que para isso se precisava apenas do corpo. Isso justifica a opção por priorizar o estudo da dança, já que ela é tida como fundamental para a propagação ocorrida com o Hip Hop pelo mundo.

Ainda, Roger Dee conta que a dança chegou por meio da mídia a todos os cantos do Brasil ao mesmo tempo e não desembarcou primeiramente em São Paulo, como às vezes é afirmado, tido como o polo difusor do Hip Hop no Brasil. Ele relata que depois das férias escolares de 1984, quando foram divulgadas imagens de *b-boys* dançando na abertura dos Jogos Olímpicos de verão em Los Angeles, voltou à escola para ver inúmeros de seus colegas imitando os passos desses dançarinos. Foi assim que a dança começou a ser disseminada. Aqueles que se interessavam por ela ficavam o dia inteiro em frente à TV, esperando os videoclipes passarem, para poderem copiar os movimentos. Mais tarde, quando os grandes filmes que mostravam o Hip Hop chegaram ao Brasil, como *Flashdance* (1983), *Breakin' 1* (1984), *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1984), *Beat Street* (1984), entre outros, muitos dos entrevistados contam que assistiam várias sessões de filme, uma atrás da outra, para poderem aprender e reproduzir os movimentos. Nessa época somente aquelas pessoas com maior poder aquisitivo tinham videocassete, então os dançarinos pegavam a primeira sessão do cinema e ficavam até a última (normalmente das 10h às 16h), vendo, assim, todas as sessões de um mesmo filme, pagando, no entanto, apenas uma única vez. Assim, como o Hip Hop é baseado na tradição oral, pois não havia registros escritos, a dança ia sendo passada de pessoa a pessoa, de geração a geração, tendo os filmes e os vídeos por modelo. Muitos dançarinos começaram a aprender inglês para poder traduzir os fanzines ou revistas que falavam do Hip Hop e, futuramente, até dialogar com seus fundadores.

Como enfatiza Eduardo Sô, *b-boy*, antigamente conhecido como 'Minhoca', a chegada do Hip Hop foi graças à mídia – cinema, revistas, jornais, reportagens, televisão. Sô relata que nos videoclipes era possível ver danças 'diferentes' – pessoas dançando no chão, fazendo giros, imitando um robô etc.

E através destes clipes, a gente começou a imitar os dançarinos nos clipes. E ficava doido porque os clipes só passavam no final de semana, passavam no sábado, que tinha um programa de televisão chamado

Discotape 78 [...] e todo sábado de manhã tinha esse programa e passava os clipes do Michael, clipes, né, da *funk music*, do início de 80 [...] e a gente ficava vendo e ali tentando pegar um passo. A gente já tinha aquela cultura, eu já vim de uma cultura de dançar passinhos, dos anos 70, que é as danças sociais. Então na minha própria casa mesmo, em 75, 76, 77, meu primo[...] ele fazia festa na nossa própria casa, virava uma boate.

Como a informação era escassa naquela época (se comparada aos recursos de comunicação atuais), qualquer pedaço de informação era tido como uma relíquia de altíssimo valor. De acordo com Rooney³⁷, MC, era comum realizar “batalhas de informação”, ou seja, os jovens interessados traziam fotos, recortes de revistas e vídeos, se juntavam e competiam para ver quem detinha mais informação.

É importante lembrar que o Brasil é conhecido pela sua forte cultura de rua e por suas festas, com estudos mostrando a importância da rua e da esquina na sociedade brasileira. A esquina age como ponto de encontro, ou seja, um *locus* de agrupamento de pessoas. Em seus estudos, James Holston (1993) observa o estranhamento dos moradores de Brasília ao se depararem com uma cidade que não tem ruas e nem esquinas, na qual o agito e o calor humano não estão presentes. A rua é lugar de movimento – da exposição pública e das transações entre pessoas. A rua incorpora o conceito do público, em contraste com o privado dos edifícios, fato também ressaltado por Roberto da Matta (1997). Assim, a rua não é somente um lugar onde várias atividades ocorrem, mas sim “corporifica um princípio de ordem arquitetônica mediante o qual a esfera pública da vida civil é ao mesmo tempo representada e constituída” (HOLSTON, 1993, p.111).

Ainda, Sô ressaltava a importância do que ele chama de ‘cultura de passinho’ no Brasil, ou seja, as festas feitas em casa ou nas ‘baladas’, nas quais pessoas se juntavam para ensaiar ‘passinhos’, ou passos de variadas danças. “Na verdade, naquela época [década de 70-80] era impossível não dançar porque a ‘cultura de passinho’ era muito forte aqui no Brasil [...] sempre teve a cultura de dançar essas danças sociais”. A importância do festejar, seja religioso ou profano, para e no Brasil foi o moto da construção da sociabilidade brasileira. As festas, independentemente do grupo que as realiza, desempenharam um papel fundamental em nossa cultura. A festa serviu para mesclar não só a música sacra aos ritmos populares, como também para misturar as

³⁷ Nos Tempos da São Bento, 2010.

raças, os povos e os corpos, construindo sentimentos de solidariedade e assim desenhando os primeiros traços da cultura brasileira³⁸. Como ressalta Rita de C. Amaral, não é de se surpreender que exista a expressão: *no Brasil tudo acaba em festa*. A festa pode “comemorar acontecimentos, reviver tradições, criar novas formas de expressão, afirmar identidades, preencher espaços na vida dos grupos, dramatizar situações e afirmações populares. Ser o espaço de protestos ou da construção de uma cidadania paralela; de resistência à opressão econômica ou cultural, ou, ainda, de catarse” (AMARAL, 2000, p.257-258). A cidade dá muitos sentidos à festa. Ainda, as festas têm a função de negar ou afirmar valores sociais, podem também ser o modo próprio de expressão de um certo grupo ou até seu instrumento político³⁹.

Com o desembarque do Hip Hop, seus seguidores se apropriaram de espaços estritamente urbanos. Para muitos, a falta de opções de lazer e as residências precárias levaram os jovens da periferia a utilizarem o espaço da rua⁴⁰. Em Belo Horizonte e São Paulo inúmeros espaços urbanos foram utilizados, não somente pelos componentes do Hip Hop, como também por outras ‘tribos’ urbanas, como os punks, que ocuparam lugares como a Praça da Savassi (Belo Horizonte), o Terminal Turístico JK (Belo Horizonte), a Praça da Liberdade (Belo Horizonte), o metrô São Bento (São Paulo), a galeria 24 de Maio (São Paulo), entre outros, sem contar os inúmeros bailes, e depois ‘baladas’, que abarcaram essas manifestações.

1.2.1. O Hip Hop em Belo Horizonte

De acordo com Sô, havia uma danceteria matinê no BH Shopping e ali os dançarinos de todos os bairros se encontravam. Imitando os videocliques, trocavam informação e ensinavam uns aos outros como executar os passos. Essa danceteria, de 1983 para 1984, foi o ‘point’ da época, o lugar para estar e ser visto. Certo dia, um dançarino da academia de dança do Mauricio Tobias, o Pelé, convidou o Sô para participar do primeiro grupo de *breaking* em Belo Horizonte, o *Break Crazy*. A primeira roda, ou *cypher*, que teve na rua foi na Savassi, em janeiro de 1984, e o som veio de um fusquinha azul de um dos integrantes. A partir daí, o *Break Crazy* começou a promover

³⁸ AMARAL, 2000.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ MACHADO, 2003.

encontros que aconteciam aos domingos, muitos na Savassi, como no antigo Pop Pastel. Alcançada essa visibilidade, os patrocinadores, as apresentações e a fama começaram a surgir, da mesma maneira que aconteceu no Bronx. Sô explica que depois do *Break Crazy* veio o *Break Machine*, que na verdade foi uma divisão do *Break Crazy*, com a formação de metade dos membros originais, Pelé e Marquinho, formando essa nova *crew* (grupo). Fica claro a divisão dos territórios de cada *crew*, o Pop Pastel sendo do *Break Crazy* e o *Break Machine* se reunindo na praça da Savassi, no mesmo horário.

Nessa época, não só a mídia dos Estados Unidos como a brasileira também, investia fortemente no *breaking*. Numerosos filmes foram lançados em várias cidades do mundo, mostrando o Hip Hop como uma “cultura” formada pelos quatro elementos principais que se desenvolviam em conjunto. Foi a partir do contato com um rapaz chamado de Cucu que morava em NYC e um livro que ele tinha que explicava os passos e a história de algumas danças urbanas (intitulado *Supreme Rockers*) que Sô começou realmente a estudar e pesquisar o *breaking* e as outras manifestações artísticas. A chegada do filme *Beat Street* também foi um marco, como mencionado por vários *b-boys* e MCs, pois mostrava o mundo do Hip Hop como ele era, em NYC, diferentemente do filme *Breakin’*, rodado em Los Angeles. Sô disse que sentiu então que *isso não era moda*. Mais uma vez viu os quatro elementos, o estilo de vida, a filosofia, e como viviam dessa arte. Foi então que “a gente acordou” (Sô).

O Hip Hop em 84 foi algo muito forte. Na verdade a gente conhecia como *breakdance*, né, às vezes o nome Hip Hop assim, mas [...] foi mais do meio do ano pra frente de 84 que a gente começou a ... realmente o Hip Hop começou a ficar mais forte, o nome. Mas antes a moda era *breakdance* né, aí veio dois filmes importantes em 84, que é o filme *Breakin’*, né, filmes produzidos em Hollywood e tudo... aqui em português ficou *Breakdance* o nome do filme. E o *Break Crazy* fez a abertura no lançamento do filme aqui em BH, no Cine Jacques, que hoje é o Shopping Cidade [...] A gente viu a qualidade né, a técnica aprimorada dos estilos de dança que a gente nem sabia os nomes [...] não sabia quem tinha inventado, não sabia nada. Então ali a gente viu que a coisa era um pouco mais séria. No filme mostrava os quatro elementos do Hip Hop, aí que a gente foi entender que Hip Hop é uma “cultura”. Demonstrando pra pessoas que existiam quatro expressões artísticas, a dança, o DJ, o grafite, o *rap*, o MC, mas mesmo assim era muito confuso ainda (Sô).

A suposta ‘morte’ do Hip Hop aconteceu na mesma época nos Estados Unidos e aqui no Brasil. Nos Estados Unidos, artigos sobre as lesões causadas no corpo pelo *breaking* foram publicados, e a mídia arrefeceu na divulgação das manifestações

culturais desse universo. Muitos ouviam dizer: “o Hip Hop está morto”. Da mesma maneira, aqui no Brasil, depois do filme *Beat Street*, os meios de comunicação começaram a perder interesse no assunto e quem continuou era só quem estava interessado, a moda durou apenas um ano. “Final de 84 para início de 85, todos os que estavam na moda já tinham parado, todos, pode colocar aí 90%” (Sô).

A partir daí, Sô explica que quem ficou começou realmente a viver a “cultura”, a entender o que significava esse estilo de vida e a entender a diferença entre os estilos de dança. No dizer do Sô, o que era apenas pura diversão acabou e os que ficaram começaram a se profissionalizar e a utilizar o Hip Hop como arma política, principalmente o *rap*.

1.2.2. O Hip Hop em São Paulo

É importante lembrar um dos pontos mais famosos na história do Hip Hop no Brasil, o metrô São Bento. São Paulo, do mesmo modo que outras cidades brasileiras, teve o primeiro contato com o Hip Hop pelos meios de comunicação. A dança foi uma das principais expressões culturais através da qual se disseminou o complexo Hip Hop. Em poucos meses o *breaking* virou febre e todos os jovens paulistas, principalmente aqueles da periferia e de classe média baixa, queriam aprender a dançar desse jeito diferente e peculiar. Os *b-boys* que treinavam com suas *crews* em seus bairros começaram então a se encontrar e a dançar juntos na São Bento. Andrezinho, *b-boy*, conta como tudo começou, em 1985:

O João Break e o Luisinho são dois irmãos, todo o mundo que dançava separado se encontrava nas festas [...] e o João Break trabalhava no centro da cidade, daí quando ele foi, ele andou pela São Bento, ele viu aquele espaço, liso e aberto, daí ele achou legal e deu um toque pras equipes. Que tinha a *Back Spin Crew*, a *Nação Zulu*, a *Crazy Crew*, a *Street Warriors* e mais alguma galera que vinha [...] Daí eles começaram a colar lá pra dançar. E cada um vinha com seu rádio e dançava na sua roda.

Andrezinho, no entanto, explica que a São Bento já era território dos punks, algo que, aparentemente, suscitou brigas entre eles. Porém, conseguiram dominar o espaço, pois juntava muita gente, muitos vinham de fora, de outros estados, e traziam suas

famílias. O *b-boy* conseguiu ir para lá pela primeira vez em 1989 e conta sua experiência, em especial da ansiedade e responsabilidade em fazer parte de um “marco histórico”:

A São Bento fui pela primeira vez em 89, morrendo de medo [...] por causa assim, quando o pessoal falava que você não podia ir lá pra treinar, você tinha que ir lá pra dançar. E quando via as pessoas [...] que não era do meio conhecido [...] o pessoal achava que você ia lá pra roubar os passos e ficar treinando depois... então eu fui meio escondido.

Os guardas, ou os ‘urubus’, como os dançarinos os chamavam naquela época devido à farda preta que usavam, no entanto, tentavam impedir as rodas da São Bento o tempo todo, já que os dançarinos usavam a energia elétrica do local. Quando avistavam os ‘urubus’, eles tiravam os sistemas de som, ou os *boombox*, da tomada e colocavam a pilha. Andrezinho ressalta a importância do Festival da São Bento, em 1993, que contou com a participação de seis mil pessoas e com a presença de inúmeras emissoras de TV. Esse festival, de acordo com Andrezinho, foi o que mostrou o Hip Hop do Brasil para o mundo.

As informações sobre o Hip Hop eram muito escassas no começo, hoje muitos consideram que o que era feito naquela época não era realmente a dança *breaking*, mas sim uma reprodução, como observado por Frank Ejara. Os movimentos, já distorcidos pela imagem do vídeo, eram ainda mais distorcidos na hora de serem passados adiante pela via imitativa, ressalta Andrezinho. Naquela época tudo era *b-boy*, não havia distinção entre as danças urbanas, como *popping* e *locking*⁴¹. Assim, muitos dançarinos desses estilos se consideravam *b-boys*, pois não havia diferenciações nítidas. A partir de 1996, principalmente com a visita do grupo *Ghetto Originals* ao Brasil, as diferentes danças começaram a ser distinguidas. Muitos atribuem isso ao Frank Ejara, que lançou uma apostila com os nomes das danças.

Esses nomes chegaram na verdade pra mim através do Frank Ejara, né, que o Frank Ejara naquela época com Discípulos, que ele fez aquela ‘apostilhazinha’, aí que as pessoas começaram a entender que tinha *popping*, tinha *locking*, tinha *b-boy*, foi em 1999, se eu não me engano. (Fabrício).

⁴¹ *Popping* e *locking* são danças conhecidas como *funkstyles* por serem dançadas principalmente ao som de *funk* dos anos 70 e 80. O *locking* surgiu no final dos anos 60 em Los Angeles, seu criador é Don Campbell. Já o *popping* surgiu em Fresno, na Califórnia, em meados dos anos 70. Seu criador é Boogaloo Sam.

Isso foi, para todos os dançarinos que dançavam na época, um choque, pois descobriram que o que eles dançavam estava errado – a nomenclatura, os termos, os conceitos. Eles tiveram que começar do zero.

Os cara começou a falar assim sobre *b-boy* e *breakdance*: não é *breakdance*, *breakdance* foi a mídia [a mídia intitulou a dança de *breakdance*]. É *b-boy* [...] E tinha um cara da *Back Spin* e quando ficou sabendo que ele não era *b-boy*, ele ficou mal...falava que era *b-boy*, de repente ele não é mais *b-boy*, acabou o mundo pra ele, o que é que eu sou então? (Andrezinho).

Frank conta a história de como descobriu o que eram as danças urbanas:

Saiu uma revista chamada Rap News na época, tinha o Ken Swift na capa, todo o mundo que era importante do *locking*, *popping*, *breaking* e até do *hip hop freestyle* tá naquela revista. Eu aprendi a falar inglês lendo aquela revista [...] eu traduzi ela inteira na mão. O Google tradutor foi na mão [risos]. E eu fiquei noites adentro pra traduzir o que eles falavam lá. E eu descobri muita coisa. Nomenclatura, de já de separar as danças, todo o mundo achava que *breakdance* era uma coisa só, tudo isso tava escrito lá. Mas eu desconfiava que meu inglês devia tá muito errado, eu tava muito louco naquela tradução. Não, como assim, não existe *breakdance*!? Como assim que tudo que eu dancei era uma mentira?

Ou seja, é possível perceber uma certa perda da identidade por parte daqueles que acreditavam serem *b-boys* ou estarem dançando o *breaking*.

1.3. *B-boy* vs *Breakdancer*

Para aqueles que levam a dança a sério, há uma diferença entre um *b-boy* e alguém que dança *breaking*. Um fato muito destacado pelos entrevistados é a questão de manter a ‘forma’ do *breaking*. Para os *b-boys* e *b-girls*, o *breaking* possibilita a combinação com outros estilos de dança, no entanto, é importante sempre manter a ‘forma’ do *breaking*. É possível executar um passo de balé ou jazz, mas deve ser de tal modo que possa ser identificado como um passo de *breaking*, isso significa manter a raiz, as bases do *breaking*, em evidência, para que qualquer um possa identificá-lo ainda como tal dança.

Do ponto de vista do mundo Hip Hop, aquele que apenas dança *breaking* (que não é um *b-boy*) executa passos sem se preocupar com o ‘conhecimento herdado’. É alguém que *não* está envolvido de maneira efetiva na compreensão da “cultura” como um todo. Não se interessa pelos fundamentos, a história, os pioneiros e não respeita a tradição. Esse argumento de respeitar “aqueles que vieram antes” é algo fortemente difundido. Não é raro ouvir o MC Monge durante o *Duelo de MC’s*, que acontece debaixo do Viaduto Santa Tereza (Belo Horizonte), falar sobre a importância de “respeitar os mais velhos”, ou aqueles que foram os antecessores, criadores e divulgadores da “cultura” e que vivem a “cultura” diariamente, não somente quando estão dançando. Isso significa se manter dentro da linguagem do *breaking* o tempo inteiro, por pura vontade. E é isso que significa ser um *b-boy*, alguém que sabe os fundamentos, ou seja, sabe as bases, os passos básicos, a história.

Antigamente um bom *b-boy* era visto como alguém que conseguia dançar vários estilos de danças, antes de chegar a informação de que ela eram separadas, então um *b-boy* dançava além do *breaking*, *popping*, *locking* e o *smurf dance* (chamado assim possivelmente por causa de um dos dançarinos do cantor MC Hammer), hoje denominado de *hip hop freestyle* ou *hip hop dance*. Para muitos dos entrevistados, um bom *b-boy* é alguém que é uma pessoa íntegra, que estuda a origem, é alguém que entende de música e utiliza os vários componentes da música, não só a batida, mas os instrumentos, a voz etc. Ainda, é alguém que tem técnica. Técnica se refere a um conjunto de movimentos, gestos e passos que são os fundamentos da forma. A arte pode ser entendida como sendo o resultado de uma relação íntima entre técnica e sentimento estético. Ou seja, quando certo tratamento estético alcança um grau de excelência específico, quando o domínio dos processos de que se refere é de tal natureza que se produzem certas formas típicas, esse processo é chamado de arte. A ambição das artes é a de alcançar excelência técnica e formas fixas, e essa é a essência de um trabalho artístico. A forma, como o resultado de um processo técnico, ganha significado, que é profundo e inconsciente, a partir do momento em que desperta experiências anteriores e é justamente a forma com seu significado que traz o prazer estético. Assim, a arte é essa junção da *forma com seu significado*⁴². Já o estilo implica escolha – escolher maneiras de se mexer e/ou interpretar dentro do âmbito da técnica. O estilo funciona como uma maneira de marcar identidade de certa pessoa, é composto de símbolos, formas e

⁴² BOAS, 1947, *grifo nosso*.

valores, que incluem itens como vestimentas, linguagem, música, dança, e religião⁴³. Ou seja, um bom *b-boy* tem estética, forma, técnica, e o *breaking*, como dança, tem características fundamentais que o definem, que são ritmo, simetria e ênfases da forma. “Movimentos rítmicos, ordem rítmica do espaço, simetria de posição e de movimento e ênfases e equilíbrio da forma são essenciais nas formas de dança estética” (BOAS, 1947, p.343, *tradução livre*). Ainda, o *b-boy* sempre busca uma excelência técnica, praticando ‘por horas a fio’, bem como almeja sempre manter a ‘forma’ do *breaking*; mesmo se utilizar passos de outras danças, essa é a forma ideal. Sem estabilidade na forma, não há estilo, e essa estabilidade depende do desenvolvimento de uma alta técnica.

1.3.1. A linguagem do *Breaking*

Fabricio explica que a indumentária de um *b-boy* faz parte da tradição e do estilo, e cada um dos itens da roupa tem um significado para ele. Não vestir essa indumentária seria como ser “um soldado do exército sem farda”. Assim, podemos entender a roupa como parte da *performance* do *b-boy*. Veremos a seguir essa ‘linguagem’ feita de panos, cores e costuras, ou o ‘estilo’ da dança *breaking*.

Roupas:

O vestuário é um importante conjunto de símbolos para os *b-boys*. Estar sempre vestido ‘como um *b-boy*’ é algo importante para eles, pois é fundamental ser sempre identificado como pertencente ao grupo de referência, ou seja, ser identificado como *b-boy*. A indumentária confere identidade, não utilizar essas roupas é como se sentir nu. Sô, mineiro de Belo Horizonte, aponta que quando a dança arribou ao Brasil de mão das imagens da mídia de *b-boys* no Bronx, que usavam agasalhos Adidas e Puma, muitos copiaram esse estilo, pouco importando o calor do verão belorizontino. O documentário Nos Tempos da São Bento (2010) mostra que cada *crew* tinha seu próprio agasalho e elas se diferenciavam pelas cores dos agasalhos; por exemplo, a *Back Spin Crew* era a *crew* do agasalho azul. Isso nos remete à questão da cor utilizada como diacríticos identitários pelas gangues dos Estados Unidos, como os *Crips* utilizando a cor azul e os *Bloods* a cor vermelha.

⁴³ ROYCE, 2002.



Agasalho típico de um *b-boy*. Foto: Ricardo Lobato

Os *b-boys* utilizam jaquetas ou camisetas com grafites (principalmente com o nome ou logo de sua *crew*).



Colete grafitado. Foto: A.C. PICON



Jaqueta grafitada. Foto: Mariana Dias

Antigamente a preocupação com o vestuário da moda, o estar apresentável, era muito mais forte do que hoje, ressaltam alguns dos entrevistados, como o Sô. Hoje, alegam, pelo fato de o *breaking* ser feito no chão, muitas vezes em locais sujos, em alguns casos nas ruas, para alguns *b-boys* é importante se sentir confortável e vestir roupas que deixam movimentar, principalmente na hora do treino. São calças de moletom, tãctel, nylon.



Roupa típica de treino. Foto: FabGirl

Raramente eles são vistos usando jeans, pois este limita os movimentos, a não ser jeans de stretch, ou lycra, como no caso das meninas. Na parte de cima do corpo *b-boys* utilizam camisetas, em muitos casos extra largas com a logo de sua *crew*, e jaquetas de nylon ou tãctel, principalmente para fazerem os movimentos que requerem intenso contato com o chão.



Camiseta extra larga com logo da crew. Foto: *Ricardo Lobato*



Jaqueta com logo da crew. Foto: *Ricardo Lobato*

Tênis:

O tênis com o *fat lace*, ou cadarço grosso, é um dos maiores símbolos do *b-boy*, fazendo parte inclusive dos gestos codificados desta dança (apresentados no capítulo 2). Como ressalta Fabricio: “gosto de colocar um *fat lace*”. Os tênis mais utilizados são os das marcas Puma, Adidas, Nike e Converse. Alguns, quando começaram a dançar e ainda não tinham dinheiro suficiente, pintavam uma listra na transversal em seus tênis, a fim de imitar o tênis da Puma.



Tênis da Puma com *fat lace*. Foto: Ricardo Lobato

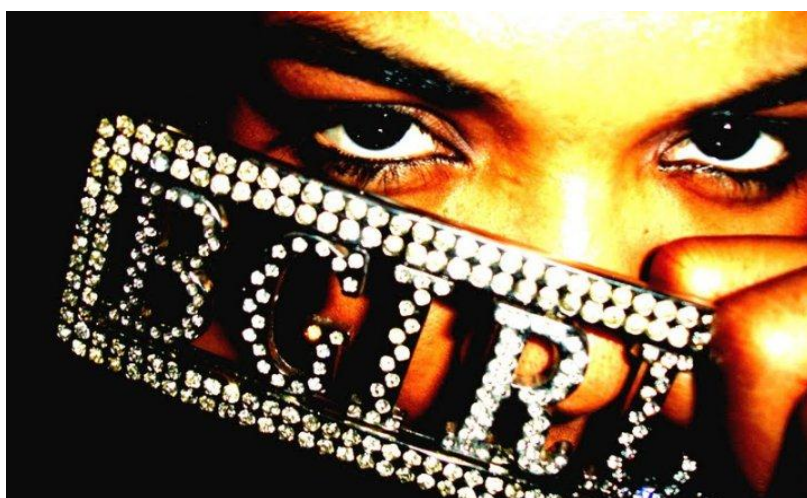
Acessórios:

É comum ver *b-boys* com bonés, gorros e bandanas, especialmente utilizados para fazer giros de cabeça.



B-boy usando boné para fazer giro de cabeça. Foto: Ricardo Lobato

Os acessórios mais utilizados são correntes e/ou cinto (mais especificamente a fivela) com nome artístico ou de sua crew.



Fivela com a palavra B-girl. Foto: FabGirl

Um acessório importantíssimo é ter um *boombox*, ou como é conhecido nos EUA, *guettoblasters*, sistema de som típico dos anos 80, grande, podendo funcionar com pilha ou fonte de energia e muito utilizado para as rodas feitas nas ruas. Thaíde, *rapper*, conta que quando se encontravam na São Bento era comum que os policiais ameaçassem levar o *boombox* dos *b-boys* que ali estavam e como réplica eles diziam “isso não se fala para *b-boy*”⁴⁴. Assim, podemos entender o *boombox* como um objeto “emblemático” para os *b-boys*, sendo cultuado como algo ‘intocável’.



Boombox. Foto: Mr. Fê

Música:

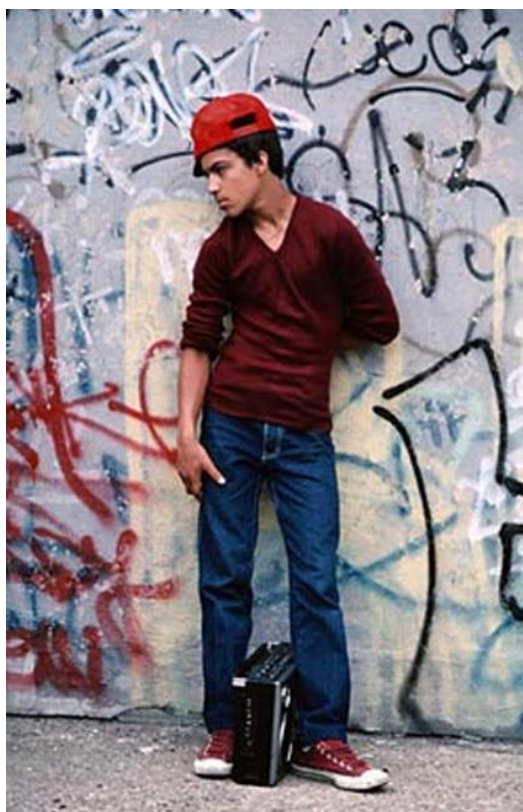
A música está intimamente entrelaçada com a dança. Sô resalta que na época que o *breaking* foi-se difundindo no Brasil, mesmo sem saber o nome certo, os rapazes dançavam mais justamente durante o *break* da música. As músicas consideradas próprias do estilo de dança *b-boy* são os *funks* dos anos 60 e 70, os *break-beats* e, em alguns casos, os *raps*. É também possível utilizar o *beatbox* para dançar. Muitos de seus membros escutam esses tipos de música no dia-a-dia, não somente na hora em que vão dançar.

Atitude performática:

A questão da agressividade na dança já foi abordada no decorrer do trabalho; no entanto, merece destaque aqui como característica da linguagem do *breaking*. O ‘ranço’ ou a ‘marra’ do *b-boy*, entendido como arrogância, força ou agressividade, um ‘estar sempre pronto para batalhar’, é considerado como sendo algo ‘natural’ ao *b-boy*,

⁴⁴ Nos Tempos da São Bento, 2010.

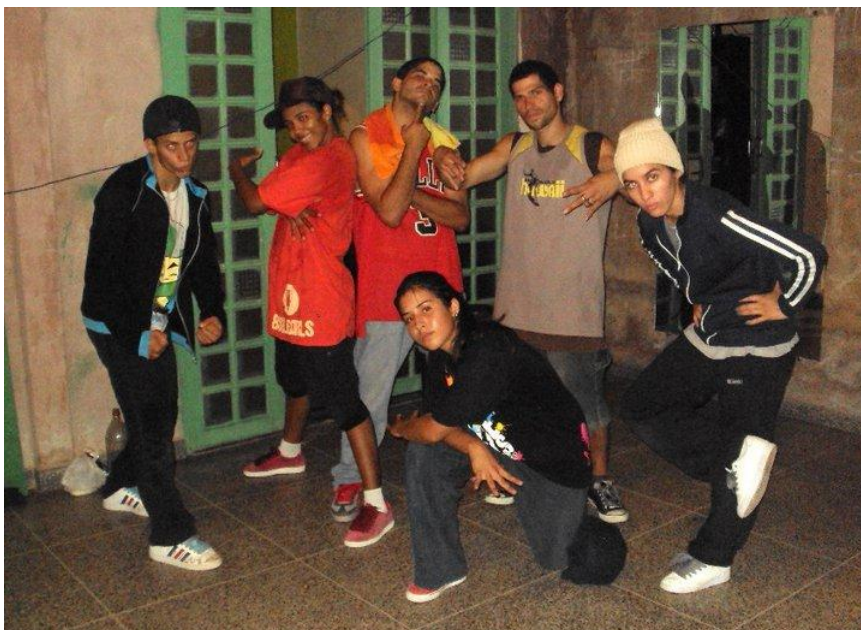
conforme enfatizado pelos entrevistados. Talvez possa ser explicado pelo contexto no qual a dança surgiu. É comum o *b-boy*, ao gesticular, enviar sinais de ‘superioridade’, de ‘virilidade’, de ‘força’, de ‘destemia’ (estas unidades sêmicas, estes “*gestemas*”, serão analisados nos capítulos 2 e 3). Essas características fazem parte da ‘atitude’ de ser de um *b-boy*, ou seja, do estilo, da conduta esperada pelos demais integrantes do mundo Hip Hop.



Atitude do *b-boy*. Foto: Jamel Shabazz



Atitude do b-boy. Foto: Jamel Shabazz



Atitude do b-boy. Foto: FabGirl

1.4. Dançar é humano

Definir o que seja a dança para o grupo que estudamos é difícil. Muitos *b-boys* entendem a dança como expressão de algo, seja de seus sentimentos, seja de algo sonoro. No entanto, para eles, a dança ultrapassa o corpo físico. Fabricio entende a dança como uma “expressão corporal sonora”, não necessariamente uma resposta à música, mas sim como uma resposta, ou uma *interpretação* de um som. Andrezinho, da mesma forma, acredita que a dança é uma *resposta* a algo que te faz mover, ou seja, quando um corpo ou mais se movimentam ao som de algo. Para Sô a dança está acima do corpo, ou de algo físico, dançar é “ser livre”, mas é também uma profissão. De acordo com Frank Ejara, o *breaking*, ou as danças urbanas, são vistas apenas como movimentação, ou seja, apenas como um fim estético, mas para ele a dança é “uma vida inteira”, ou seja, engloba outros aspectos.

Morgana define a dança como “a grafia do corpo”. Se pensarmos assim, como uma escrita corporal, podemos manter-nos na ideia de algo que diz algo sobre algo, lembrando a Charles Peirce⁴⁵, por meio de símbolos e signos. Assim, para quem dança, e principalmente para quem vive dela, a dança é vista como algo presente em todos os âmbitos da vida. A questão da identidade, muito explorada por estudiosos dessa “cultura”, entra aqui. Pois uma vez que o dançarino de *breaking* expressa através dessa dança todos os âmbitos da vida – nas vestimentas, na linguagem, nos lugares que frequenta, na música que escuta (algo que não é visto em outros estilos de dança, você não vê uma bailarina andando de ponta, ou de collant na rua, mas isso é algo muito comum nos dançarinos de danças urbanas, as roupas que usam no dia a dia, as músicas, são praticamente as mesmas utilizadas nas performances) – isso se torna uma maneira de ele se identificar, para si e para outros que compartilham dessa cultura, como um *b-boy*. Ou seja, funciona como um crachá no peito, um diacrítico, que diz “Eu Sou *B-boy*”.

Podemos entender melhor certos aspectos dessa manifestação artística e cultural a partir de estudos antropológicos de dança. Anna Royce (2002), que pesquisa dança e antropologia, afirma que a dança é considerada uma das formas de arte mais antigas e que a discussão entre dança como atividade estética e dança como servindo alguma função não é estranha à antropologia. No entanto, Royce ressalta que essa distinção não

⁴⁵ Apud SANTAELLA, 2003.

tem propósito algum, principalmente quando se pensa a dança como um aspecto do comportamento humano. A maioria dos estudos foca na forma da dança e podem ser considerados como tendo uma abordagem simbólica, estrutural ou semiótica. O ponto importante destes estudos é que eles argumentam, apesar das funções identificadas, que a *dança tem qualidades únicas*.

Bárbara Ehrenreich (2010) afirma que há características comuns de rituais e festividades – música, dança, bebida, em alguns casos drogas, e adorno e/ou fantasias – características que *parecem* ser universais. De acordo com a autora, antropólogos tendem a concordar que a *função evolucionária* da dança é capacitar e encorajar humanos a viverem em grupos maiores do que em pequenos conjuntos de indivíduos da família mais próxima, pois grupos maiores são mais aptos a se defenderem contra predadores. Esses indivíduos, dentro da dança grupal, obteriam uma vantagem evolucionária em relação aos grupos ligados por laços menos fortes. Ainda, haveria uma satisfação profunda, ou uma vibração, nas mais simples atividades grupais sincronizadas⁴⁶. Dançar é contagioso – o ser humano sente desejo em sincronizar seu corpo com o dos outros. Há portanto, uma explicação funcional, que é a da defesa, e outra psicológica, que é a da satisfação que se refere ao contentamento produzido pela dança.

Podemos supor o uso da dança como existindo desde o começo da humanidade, como assinalado por alguns antropólogos, entre eles Judith Hanna (1979), antropóloga e dançarina: “dançar é humano e a humanidade quase universalmente se expressa por meio da dança” (HANNA, 1979, p.3). A dança é caracterizada pelo uso do corpo por meio de movimentos coreografados ou improvisados e se interconecta com outros aspectos da vida, como a religião, a comunicação e as relações sociais. Em seus estudos, Hanna (1999) propõe uma definição *cross-cultural* da dança:

A dança pode ser proveitosamente conceituada como um comportamento humano propositado, a partir da perspectiva do dançarino (habitualmente partilhada pela sociedade a que ele ou ela pertence), intencionalmente rítmico e com sequências culturalmente padronizadas de movimentos não verbais do corpo que não os das atividades motoras ordinárias, ou seja, motilidade que tenha valor intrínseco e estético. (Estética se refere a noções de adequação e competência possuídas pelo grupo de referência do dançarino e funciona como uma estrutura de referência para auto avaliação e

⁴⁶ MCNEILL apud EHRENREICH, 2010.

formação de atitude para guiar as ações do dançarino). A dança existe em três dimensões: de espaço, de tempo e outra no reino da imaginação (HANNA, 1979, p.19, *tradução livre*).

Para Hanna, a dança tem sentido dentro de um contexto sociocultural. Ela argumenta que é possível ver a dança a partir de múltiplas perspectivas: a) como *comportamento físico*, na qual o corpo humano libera energia por meio dos músculos que agem como resposta de um estímulo advindo do cérebro. Assim, o movimento é a essência da dança, e a ação da dança é inseparável do dançarino: criador e instrumento são um; b) a dança também pode ser vista como *comportamento cultural*, através do qual os valores, atitudes e crenças de certo grupo em parte determinam a conceituação da dança, bem como sua produção física, estilo, estrutura, conteúdo e performance; c) a dança pode ser vista como um *comportamento social*, refletindo e influenciando padrões de organização social; d) a dança pode também ser vista por meio de uma abordagem psicológica, envolvendo *experiências cognitivas e emocionais* afetadas por e afetando a vida pessoal e em grupo de um indivíduo; e) a dança pode também ser considerada como *comportamento econômico*, na qual se torna o ganha-pão de alguns dançarinos; f) a dança pode ser considerada como *comportamento político* em que se torna um fórum para articular valores e atitudes políticas; g) e, por fim, a dança pode ser vista como *comportamento comunicativo* – um texto em movimento na qual a linguagem corporal comunica mensagens. No presente trabalho, entendemos a dança como um comportamento cultural, social e comunicativo, de experiências cognitivas e emocionais, essencialmente político, no caso que estudamos; dança em que o corpo passa uma mensagem, não somente se expressa, mas comunica, através de gestos e falas codificados, e através de sua performance, experiências particulares, de determinados segmentos sociais que experimentaram algum tipo de marginalização na vida urbana em sociedades complexas.

Miriam Garcia Mendes argumenta que a dança é “uma arte profundamente simbólica, capaz de sugerir, ilimitadamente, imagens e associações cheias de riqueza e vitalidade” (MENDES apud SIQUEIRA, 2006, p.6). A dança é uma forma de expressão da cultura e da sociedade, segundo Siqueira: “A dança é um texto cultural que reflete as condições, elementos e experiências culturais, tecnológicos e temáticos da sociedade” (SIQUEIRA, 2006, p.73).

Especificamente no que tange às danças da “cultura” Hip Hop, pertencentes ao ‘fenômeno urbano’, a cidade exerce influência sobre o corpo desses dançarinos:

Sob a classificação de dança contemporânea abrigam-se, na realidade, vários modos distintos de expressão através do movimento que têm a cidade como espaço e tempo no qual se desenvolvem. Sendo um fenômeno urbano, recebe as múltiplas influências que assolam as cidades e se constitui em uma rede de relações culturais. O corpo de um dançarino contemporâneo reflete esses “contágios” culturais através de trejeitos, gestos, posturas (SIQUEIRA, 2006, p.7).

Quando vemos uma pessoa dançar, não vemos sintomas de seus sentimentos, mas sim exposições simbólicas do conhecimento de sentimentos humanos e a experiência do dançarino e do público manifestando-se em formas específicas culturais de linguagem corporal⁴⁷. “Assim que um ato expressivo é ‘perfeito’ (executado) em compulsão momentânea interior, não é mais auto expressivo; é expressivo num sentido lógico. Não é um sinal da emoção que transmite, mas um símbolo dela; ao invés de completar a história natural do sentimento, ele, o ato, denota o sentimento, e talvez apenas o traga para a mente, até mesmo para o ator. Quando uma ação adquire tal significado, se torna em gesto” (LANGER apud WILLIAM, 2004, p.167, *tradução livre*)⁴⁸.

Renato Cohen (2009) ressalta o caráter aqui-agora das artes cênicas, entre elas, obviamente, a dança. Esse tipo de arte é principalmente simbólica, uma vez que a transposição do objeto real para o representado se dá primordialmente pela simbolização. O autor argumenta que a questão do tempo é dicotômica – por um lado temporal, pois a cena se desmancha e não fica gravada, por outro lado, atemporal, pois é possível retornar no próximo e ver a mesma cena, teoricamente, novamente. Ainda, as artes cênicas são tridimensionais se lidarmos com o aspecto do espaço.

A partir dessas constatações, é possível ver a dança como um fenômeno urbano e simbólico complexo, que vai além de meros movimentos executados por um corpo. A questão da performance, intimamente ligada ao dançarino, que é ao mesmo tempo instrumento de trabalho e criador, valida a mensagem que está sendo passada na execução dos movimentos. Ainda, se pensarmos a dança como uma linguagem e nos utilizarmos de J.L. Austin (1990), que entende as palavras como atos performativos, ou

⁴⁷ WILLIAM, 2004.

⁴⁸ Uma análise mais aprofundada das questões de símbolos e gestos na dança será abordada no capítulo seguinte.

seja, como uma forma de ação que vai além de um domínio verbal, podemos conceber a dança como tendo um caráter de fazer-dizer⁴⁹, como uma “situação na qual o seu fazer seja simultaneamente o seu dizer” (KATZ apud SETENTA, 2008, p.7). Pensar assim reforça ainda mais o caráter performático do *breaking*, que será explorado no capítulo 2.

1.5. Cultuando o Hip Hop

Trabalhos que buscam entender o Hip Hop o fazem, em inúmeros casos, por meio de conceitos como o de cultura, estilo de vida, movimento político, territorialidade e identidade. O termo nativo, sem dúvida, é “cultura”. No entanto, a compreensão do que vem a ser uma “cultura” às vezes varia de ator para ator. Não pretendo entrar na discussão de um conceito tão complexo quanto o de cultura para a antropologia, mas sim a tentativa aqui é compreender o conceito de “cultura” a partir da concepção nativa desse termo. Primeiramente é importante esclarecer que não há como fugir dos principais ‘pilares’, como o Bispo (*b-boy*) os chama, do Hip Hop. Como dito anteriormente, esses pilares, manifestações artísticas do Hip Hop, foram divulgados pela mídia como os quatro elementos (com alguns até arriscando colocar um quinto elemento, o conhecimento). São eles: o *b-boying* ou *breaking*, o MC, o DJ e o grafite – temos então uma dança, a música (o instrumento e a voz) e a arte visual. Esses quatro pilares principais ao se unirem construíram o que hoje é conhecido por “cultura” Hip Hop, diferentemente da época em que essas manifestações andavam sozinhas e a “cultura” era tida apenas como um movimento. Ainda, independente da visão que os entrevistados tenham, hoje é unânime considerar o Hip Hop como uma “cultura”, por ser algo mais do que um movimento, no sentido efêmero desse conceito. Para eles, é uma “cultura” por ter conseguido criar raízes e se desenvolver para além do bairro do sul do Bronx, bem como se manter viva até hoje, como ressaltado por inúmeros entrevistados, entre eles a b-girl Morgana: “eu considero como cultura porque está espalhada mundialmente desde os anos 60”.

Sendo assim, o Hip Hop surgiu em um tempo e local específico e por meio de hábitos, costumes e tradições, passados de geração a geração, foi ganhando força e se mantendo vivo. Ainda, o Hip Hop, como foi visto no início deste capítulo, surgiu como

⁴⁹ SETENTA, 2008.

um modo de enfrentar um problema que a comunidade do sul do Bronx tinha em comum, que era a falta de emprego, a falta de infraestrutura, a violência, a falta de poder político para se expressar, ter voz e ser ouvido. De acordo com Howard Becker (1963), muitos antropólogos sugeriram que uma cultura nasce especialmente em resposta a um problema enfrentado em comum por um grupo de pessoas, à medida em que elas são capazes de interagir e comunicar-se entre si de maneira eficaz. Se entendermos o termo cultura como argumentado por Becker, no sentido de uma organização de entendimentos comuns aceitos por um dado grupo, é possível aplicá-lo a grupos menores da sociedade moderna. Nesse caso, é possível mostrar que esses grupos têm certos tipos de entendimentos comuns aceitos e, assim, uma cultura.

No entanto, pensar a “cultura” Hip Hop dessa maneira explica apenas em parte algumas questões. Podemos considerar que o conceito utilizado pelos membros dessa “cultura” vai além do que é proposto por Becker, constituindo um universo compartilhado. Em virtude dessa partilha, seus atores compartilham a mesma identidade e assim criam complexos simbólicos, uma linguagem própria, bem como, em alguns casos, constroem um estilo de vida. De fato, em sua pesquisa sobre o Hip Hop, Júnia Torres defende que ele “pode ser concebido como uma forma peculiar de apropriação do espaço urbano e do agir coletivo capaz de mobilizar jovens excluídos em torno de uma identidade compartilhada” (TORRES, 2005, p.2). Assim, a “cultura” Hip Hop operaria como fonte de significados culturais, foco de identificação, constituindo um sistema de representações que “orientam ações ou práticas normativamente valorizadas, [...] é uma comunidade simbólica e o sujeito pode identificar a si mesmo como membro de um grupo, de algum arranjo que ele reconhece como seu” (TORRES, 2005, p.74). O Hip Hop se propõe ir além de meras manifestações artísticas e oferece ‘*modos de pensar e orientar comportamentos*’⁵⁰, características de algum modo percebidas e reconhecidas pelos atores, entre eles Andrezinho:

É uma “cultura” porque teve um surgimento como uma moda [...] é uma “cultura” porque teve um seguimento, tem seus fundamentos, seus criadores, tem seus seguidores [...] e está presente desde a década de 70 até hoje. E para mim você não coloca uma roupa e faz parte da “cultura”, a “cultura”, na verdade, você vive ela, né? No dia a dia. Eu vivo ela o dia inteiro, através da música, através das minhas atitudes, dos meus pensamentos, que isso que faz eu gostar.

⁵⁰ TORRES, 2005.

Andrezinho conta que uma das coisas que o que mais o atraiu ao Hip Hop foi o visual e o estilo, fascinando-o por causa “das atitudes”. O Hip Hop, para ele, era um modo de colocar-se contra o preconceito racial e social que havia na sociedade. Rey, *b-boy*, também considera a “cultura” como algo além dos famigerados quatro elementos, faz parte dela o modo de agir, vestir, os trejeitos, a fala, a troca de informação, a tradição oral, o passar de informação de uma geração para outra, bem como seus ensinamentos. Ainda, operando como uma comunidade, Rey afirma que o Hip Hop aproxima as pessoas e forma amizades.

Ademais, é possível utilizar o conceito de arte como sistema cultural apresentado por Clifford Geertz (1994) e utilizado também por Torres. Ou seja, o Hip Hop pode ser entendido como um sistema cultural permeado de “valores, normas, condutas esperadas, ações práticas e políticas, representações que se cristalizam em contextos locais e históricos, por meio de específicas e concretas formas expressivas. Os repertórios simbólicos que o constituem expressam-se prioritariamente através de seus elementos artísticos, concebidos como formas de expressão indissociáveis” (TORRES, 2005, p.128).

Em “A Arte como Sistema Cultural”, Geertz (1994) argumenta que a arte deve ser entendida como parte de um sistema cultural, no qual o artista trabalha com signos presentes em sistemas mais amplos. A arte pode considerar-se um sistema de signos, em certa medida codificados e socializados, e a função do signo está em comunicar ideias em forma de mensagens, por meio de uma transmissão, que ocorre entre um destinador e um destinatário⁵¹.

O referente, aquela coisa da qual se fala ou de que se trata, é, neste caso, o assunto ou tema da obra de arte; os signos são de caráter estético ou estilístico e sua articulação e/ou sintaxe constitui um código mediante o qual se expressa a mensagem e a qual se faz referência para interpretar certa mensagem. O destinador ou emissor é, neste caso, o artista, o qual, utilizando como médium o veículo da mensagem de alguma das múltiplas formas artísticas [...] se dirige a um receptor ou destinatário que não é outro, neste caso, que a sociedade (FRANCH, 2004, p.238).

⁵¹ FRANCH, 2004; GEERTZ, 1994.

Geertz ressalta que é necessário situar as produções estéticas dentro de outras formas de atividade social e de um contexto específico, a fim de atribuir ao objeto de arte um significado cultural. Para ele, a conexão fundamental entre a arte e a vida coletiva não reside no plano instrumental, mas sim em um plano semiótico. “A partir da participação no sistema geral das formas simbólicas que chamamos de cultura é possível a participação no sistema particular que chamamos arte, que é de fato um setor desta. Portanto, uma teoria da arte é ao mesmo tempo uma teoria da cultura e não uma empresa autônoma” (GEERTZ, 1994, p.133).

Se vamos ter uma semiótica da arte [...] temos que nos dedicar a uma espécie de história natural dos signos e símbolos, a uma etnografia dos veículos do significado. Tais signos e símbolos, tais veículos de significado, desempenham um importante papel na vida de uma sociedade, ou em alguma parte de uma sociedade, e é isso o que, de fato, os outorga validade. Também neste caso, o significado é uso, ou com maior exatidão, provém do uso, e somente pesquisando esses usos com o mesmo afincamento com que estamos acostumados a estudar técnicas de irrigação ou costumes matrimoniais, seremos capazes de descobrir algo mais profundo sobre eles (GEERTZ, 1994, p.144-145).

Assim, ao analisar uma obra de arte, é fundamental analisar os signos em seu habitat natural, concentrado naquilo que torna a obra de arte importante. Ainda, para que a semiótica seja eficaz no estudo da arte, deve-se esquecer de uma concepção dos signos como meios de comunicação, como código a ser decifrado, e se propor a enfrentar os signos como modos de pensamento, como um idioma a ser interpretado⁵². Ou seja, menos como um código e mais como uma linguagem. Assim, pensar a “cultura” Hip Hop como uma expressão artística no interior de um sistema cultural permeado de signos e símbolos nos obriga a considerar esses símbolos e signos semioticamente (algo que será explorado no próximo capítulo). No entanto, creio que para compreender melhor o Hip Hop como sistema cultural é necessário abordar dois outros conceitos, o de Pierre Bourdieu (1983), estilo de vida (como feito por Carla Maria Camargos Mendonça, 2004, em seu estudo sobre o Hip Hop) e o de “cultura” (com aspas) de Manoela Carneiro da Cunha (2009). Estes são aspectos complementares, salientados por outras análises da cultura.

⁵² GEERTZ, 1994

O termo ‘estilo de vida’ foi um dos mais utilizados pelos entrevistados ao definirem o que entendem por “cultura” Hip Hop, entre eles o Sô, que acredita que faz parte deste estilo a “junção” dos pilares (b-boy, MC, grafite, DJ), além de uma vivência completa dessas manifestações:

Eu vejo que Hip Hop é um estilo de vida, que na verdade, quando eles foram para a mídia para explicar o que era o Hip Hop, o quê que era aquilo que tava sendo feito no Bronx, porque aquilo eles achavam que não ia passar do bairro, ou até passar da rua, de alguns quarteirões [...] na verdade a coisa passou para outros bairros [...] e a coisa passou para outros estados dos Estados Unidos, e a coisa passou para outros países e virou mundial e é muito forte até hoje, né? [...] Vários movimentos se deram ao longo dos anos, mas nenhum ficou [...] o Hip Hop ele ficou [...] por isso que é sério [...] é estilo de vida mesmo [...] o Hip Hop é um estilo de vida que no qual não é definido sob quatro elementos, na verdade quatro elementos foi para explicar para os leigos [...] Na verdade é muito mais do que quatro elementos, o modo de se falar é um elemento, o modo de andar é um elemento, a produção musical é um elemento, o *beatbox* [fazer percussão com a boca] é um elemento, a busca de informação sobre a própria cultura é um elemento, *digging*, que é pesquisar vinis, é um elemento, dentro de cada elemento tem várias ramificações.

Bourdieu (1983) entende que o estilo de vida está associado à noção de *habitus*. Para o autor, as diferentes posições no espaço social correspondem a diferentes estilos de vida. O *habitus* é entendido como “o sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é produto [...] As práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos de estilo de vida) porque são produto do mesmo operador prático, o *habitus*” (Bourdieu, 1983, p.82, 85). Assim, o *habitus* é um produto das relações sociais. Para o autor, *habitus* e estilo de vida se relacionam à medida em que o estilo de vida é um espelho das condições objetivas de existência e o *habitus* é o conjunto de ações que resulta no primeiro. Ou seja, o estilo de vida é um conjunto unitário de preferências particulares que manifestam, na lógica específica de cada um dos espaços simbólicos, mobília, vestimenta, linguagem ou estilo corporal, a mesma intenção expressiva, um princípio de unidade de estilo. Os *habitus* são, então, sistemas de disposições, esquemas de percepção, compreensão e ação. Os *habitus* são estruturados, pelas condições sociais e pela posição de classe, e estruturantes, geradores de práticas e esquemas de percepção e apreciação. A união

dessas duas capacidades do *habitus* gera o estilo de vida. Ou seja, os aparelhos culturais nos quais cada classe participa produzem *habitus* estéticos, estruturas do gosto diferentes que levarão uns a arte culta e outros ao artesanato⁵³. Assim, o Hip Hop torna-se um estilo de vida à maneira em que seus atores optam por utilizar elementos dessa “cultura” em seu dia-a-dia, ou seja, vestindo as roupas do Hip Hop, escutando as músicas do Hip Hop, andando e falando, se expressando, basicamente, com as particularidades dessa “cultura”. Essa expressão, ou esse modo de se expressar, trabalha também a favor da eficácia da performance (que será mais explorado no capítulo 2) de alguém que se diz “da cultura”. Não basta saber dançar o *breaking*; para ser *b-boy* é necessário, nas horas vagas, no dia-a-dia, usar as roupas certas, escutar as músicas certas etc.

Já para Frank Ejara, Soneka, e *SBCrew*, a “cultura” Hip Hop está atrelada a um cultivar e a uma comunidade que se interessa por aquilo. Os membros da *SBCrew* entendem a cultura como um ato de cultivar algo de que se gosta. Foi essa “cultura” que uniu a música, a arte, a dança junto com a ideologia. Eles ressaltam que a “cultura” não é um movimento e que o *b-boy* é o maior guardião da mesma. Foram esses quatro pilares que fizeram o Hip Hop e não o contrário. Ainda, essa “cultura” pode ser entendida também como uma rede, na qual há uma comunidade, física e virtual, que tem objetivos em comum. Fato ressaltado por Fabricio, que disse que em vários lugares do mundo há lugar para ficar, por conhecer alguém da “cultura”. Roger Dee entende a “cultura” como um ato de criatividade coletivo, ou seja, essa cultura mobiliza as pessoas a criarem algo. Da mesma maneira, Frank Ejara entende como “cultura” o poder manifestar-se por meio da arte e pelo fato de agregar pessoas. Para ele qualquer arte que agrega pessoas é uma “cultura”, pois isso gera um ambiente no qual a arte é manifestada:

Há algum tempo atrás eu acreditava, estupidamente, que para ser da “cultura”, você tinha que ser a “cultura”, fazer o tal dos elementos, mas hoje eu penso diferente [...] eu acredito que a cultura tem que ser para todos. Se você gosta, se você vai aos eventos [...] se você tá envolvido ali como espectador, você é da cultura, o surgimento foi isso [...] quem ia nos *block parties* não eram os *b-boys*, eram as pessoas da comunidade. Tinha os MCS lá, tinha grafiteiro, tinha *b-boy*, tinha, mas o público mesmo, a massa que ia nas festas desses caras eram pessoas normais [...] aqui se confundiu, quando a gente fez isso aqui no Brasil, a

⁵³ BOURDIEU, 1983.

gente distanciou o público. Então hoje a gente não tem público para o que a gente faz [...] se tem um evento, uma ‘batalha’, só quem dança vai [...] nem os pais dos caras vão lá ver [...] porque é uma coisa que a pessoa não se sente a vontade, inserida, pra fazer parte [...] Essa mentalidade pra mim ela só jogou contra, esse negócio dos quatro elementos, muita pregação, afastou as pessoas que queriam estar sem compromisso, que queriam tá pra ver mesmo.

Soneka partilha do mesmo pensamento do Frank; para ele, fazer parte do Hip Hop é “se envolver, sentir, curtir”. Sim, faz parte a dança, a música, mas também as pessoas ‘leigas’, aquelas que estão ali apenas para se divertirem. Ou seja, a “cultura” é aqui vista como uma forma de cultivar, ou adorar uma arte. Assim, podemos pensar como uma adoração de comunidade, *communitas* no sentido de Victor Turner (1974), item que será explorado mais adiante. Penso que essa maneira de ver o Hip Hop enfatiza ainda mais o caráter performático, em uma performance coletiva e compartilhada dessa “cultura”.

Desses testemunhos podemos entender o compartilhamento dessa “cultura” por uns, e o pertencimento/apropriação dela por outros a partir do conceito de “cultura” (com aspas) de Manuela Carneiro da Cunha (2009). Obviamente a autora se refere às sociedades tradicionais; a realidade do Hip Hop é outra. No entanto, se podemos pensar na questão periférica ou marginal dos membros do Hip Hop, e a utilização do termo “cultura” a partir da notificação da mídia no sul do Bronx, é possível se apropriar dos estudos de Carneiro da Cunha para entender melhor a “cultura” Hip Hop. Para ela, a categoria “cultura” é exportada e hoje passou a ser adotada e renovada na periferia e se tornou em argumento central para os povos tradicionais. Carneiro da Cunha atribui o termo “cultura” no sentido antropológico como de início relacionado à noção de uma qualidade original – um espírito ou essência que une as pessoas em nações e separa as nações uma das outras. Os povos teriam diferentes visões de mundo. A autora se utiliza do conceito de Lionel Trilling para entender a ideia de cultura (no sentido contemporâneo, ou “cultura”): “um complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade, e que, por não aflorarem à consciência, não encontram resistência à sua influência sobre as mentes dos homens” (TRILLING apud CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.357). Ainda, a “cultura” tem um efeito ‘coletivizador’, todos a possuem e assim todos a compartilham. “Cultura” hoje, explica Carneiro da Cunha, se refere a uma lógica interétnica, ou seja, uma relação entre

diferentes sociedades que permite que membros de uma dada cultura falem sobre sua própria cultura. Pois vejam, o Hip Hop no seu início não era considerado uma “cultura”, mas sim um movimento ou expressões artísticas pertencentes a uma certa camada da sociedade novaiorquina. Foi então, à medida em que essas expressões foram se unindo, à medida em que as próprias manifestações do Hip Hop ameaçavam morrer e tiveram que ser reinventadas, que o termo “cultura” começou a ser utilizado, a fim de reforçar que não era algo efêmero, da moda, e assim utilizado para reivindicação dos direitos de seus membros. Os meios de comunicação, como participantes centrais de sua difusão, foram os que mostraram a “junção” dos quatro pilares e os tornaram em uma “cultura” compartilhada por outras pessoas que por ela se interessavam. Porém, alguns *b-boys* que se consideram ‘tradicionais’ reforçam que o Hip Hop mesmo pertence a quem é do sul do Bronx, como relata Fabricio:

Pra mim, hoje, eu vivo o Hip Hop da seguinte forma: O Hip Hop eu entendo [...] como a vida do sul do Bronx. É nada mais do que isso. É como se você me perguntasse agora aqui, o que é ser mineiro pra você, mineiro é primeiramente é nascer aqui em Minas, segundo é você crescer, viver um pouco das tradições, é gostar do café, é gostar dessa ‘mineirice’ mesmo, da fala, do uai, do sô, dos ambientes, né. Isso é ser mineiro. O sul do Bronx, ele é o Hip Hop. A fala, quem nasce ali, o jeito de andar, o jeito de agir, de pensar, de interagir, de se expressar [...] de se expressar artisticamente, aquilo ali é o Hip Hop. As pessoas pensam que o Hip Hop são somente elementos, esses elementos são expressões artísticas da cultura Hip Hop, eles são utilizados para dar um foque, dá um eixo, um centro, para essas ações, mas não é só isso [...] hoje eu sou um *b-boy*, gosto de ser *b-boy*, mas eu não digo que sou *b-boy* assim, é, como eu digo pra você que sou mineiro. Eu acho que eu vou ser realmente um *b-boy* depois que eu pisar em Nova York. Uma vez que respirar o ar de Nova York, uma vez que eu pisar no Bronx. Uma vez que eu estudar com os pioneiros [...] aí sim que eu vou encher a boca para dizer eu sou *b-boy* [...] Então o Hip Hop para mim é isso, é a vida do sul do Bronx.

Então o que acontece aqui no Brasil?(Autora)

Aqui é uma manifestação de adoração de alguma forma a essa “cultura”. Nós gostamos, nós vivemos isso, não deixa de ser o Hip Hop, mas eu acho que enquanto as pessoas viverem o egoísmo de achar que o Hip Hop é deles, eles não vão viver o Hip Hop verdadeiramente [...] assim como nós temos aqui no Brasil a nossa capoeira. A nossa capoeira é a maior divulgadora da cultura brasileira no mundo inteiro. As pessoas que fazem capoeira lá de imediato pisam na Bahia, eles querem vir a Bahia, então as pessoas têm que entender isso, os *b-boys* daqui começam num meio artificial, começam primeiro pelo visual, pelo calor das ‘batalhas’, eles pegam uma coisa que é o vazio da

“cultura” [...] por isso que tem tantos *b-boys* que começam hoje e param amanhã, porque eles pegam somente o que é vazio, o que é imagem e não querem viver isso.

Assim, como relata Fabricio e outros *b-boys*, a “cultura” compartilhada do Hip Hop pode ser usufruída por todos, mas quem mantém o direito sobre ela são somente aqueles que já estiveram ou que vivem no Bronx.

No próximo capítulo enfocaremos mais detalhadamente à performance ritualizada do *breaking*, bem como os gestos nele utilizados a partir de uma análise semiótica dos símbolos e códigos dessa “cultura”, partindo do entendimento da dança como uma linguagem em ação e não como uma mera execução de movimentos ou expressão de sentimentos.

A dança é o meio de dizer o indizível (Rudolf Van Laban).
O corpo diz o que as palavras não podem dizer (Martha Graham).

Capítulo 2 *Rhapsody*: Performance e Ritual no *Breaking*

Partindo da proposta de Richard Schechner (2006) de tornar os estudos de performance em método de análise, proponho neste capítulo analisar o *breaking*, e especificamente o momento da ‘batalha’, quando dançarinos simulam uma luta de bailarinos, sob a perspectiva dos *performance studies*. Pretendo aqui pensar o momento especial da ‘batalha’ como uma performance, ação ritualizada que inclui não somente os passos dançados, com também as roupas utilizadas e os gestos executados. Assim, em um segundo momento, partindo do entendimento que a dança é uma linguagem em ação, analiso semioticamente os símbolos e gestos performáticos utilizados no *breaking*.

2.1. A Performance

A primeira vez que apresentei meu projeto na disciplina Antropologia Urbana, em 2011, me perguntaram se já havia ido a campo. Como explicar que praticamente vivi no campo por 10 anos? Que por muitos anos eu fui meu próprio objeto de pesquisa – *a nativa*; que passava todo o meu tempo livre entre palcos, ensaios, viagens, ‘batalhas’, campeonatos, cursos, performances, entre calças duas vezes meu tamanho, bonés, tênis com *fat laces*, camisetas XXL, entre *hip hop dance*, *breaking*, *waaking*, *locking*, *popping*, *house*? Ao longo desse tempo, já perdi a conta de quantos eventos de Hip Hop participei; no entanto, a ida ao campo com um projeto de pesquisa em mente, um caderno e caneta em mãos, uma máquina fotográfica e um gravador na bolsa fez com que o Hip Hop fosse visto sob uma nova luz, sob outra perspectiva. Quase um ano depois do primeiro evento como aspirante a antropóloga, sem ainda saber exatamente qual seria o fio condutor da minha dissertação, uma ‘batalha’ de *breaking* do evento *Cidade Hip Hop* (Belo Horizonte) me mostrou uma beleza ritualística naquela composição de corpos em tensão, no público em êxtase, nas fortes batidas e nos movimentos acrobáticos – algo que ainda não havia percebido até então – e algo que entendi que merecia ser explorado. No momento em que vi o palco do evento sendo

cuidadosamente montado, os dançarinos se preparando para entrarem na roda, a multidão começando a se tornar uníssona, a performance especialmente coreografada e treinada sendo executada pelos *b-boys*, foi que percebi não só que já havia visto esta mesma cena inúmeras outras vezes em eventos do universo Hip Hop, como também que aquele era um momento especial, único, para os dançarinos de *breaking* – o momento da ‘batalha’. A vida social é sempre marcada por rituais. Rituais fazem parte de eventos considerados especiais, ou seja, é importante ver o que os agentes destacam como sendo único, excepcional, diferente. Ainda, podemos considerar que todo rito é sempre contemporâneo, uma vez que envolve e promove *consciência* e *memória*, assim há uma constante recomposição das formas simbólicas⁵⁴.

Foi dessa ‘batalha’ do *Cidade Hip Hop*, desse momento especial para os *b-boys* e *b-girls*, então, que fui me atentar ao desempenho ritualizado daqueles que dançam *breaking*. Não somente à performance dos passos ou das coreografias em si, já assimiladas nos corpos dos dançarinos, mas sim à performance do *b-boy* como um todo – a roupa, os acessórios, os gestos. Performances são comportamentos marcados, emoldurados ou intensificados, separados do cotidiano. É difícil estipular todas as funções de uma performance, no entanto, podemos considerar sete: 1. Entreter; 2. Fazer algo que é lindo; 3. Marcar ou mudar identidade; 4. Fazer ou promover comunidade; 5. Curar; 6. Ensinar, persuadir ou convencer; 7. Lidar com o sagrado e/ou demoníaco. Ainda, é possível dizer que quase todas as performances visam, de um modo ou outro, entreter⁵⁵. Assim, uma ‘batalha’ de *breaking*, cuja intenção não é somente definir o melhor dançarino, como também apresentar as habilidades de cada um, promover comunidade, entreter seu público e seus jurados, cuja ocorrência se dá em determinado espaço e tempo separado do cotidiano, pode ser entendido não só *como* performance, mas também *como sendo* performance, uma vez que, determinado pela sociedade ocidental, o *breaking* é visto como dança, ou seja, performance estética. Antes de entrar em uma análise mais aprofundada da coreografia ritualizada da ‘batalha’, acredito que seja importante, primeiramente, compreender o que entendemos por performance.

Nas artes, uma performance é fazer um show, uma peça, uma dança. As performances marcam identidades, brincam com o tempo, adornam o corpo e contam histórias. Quase tudo na vida pode ser analisado *como* performance e isso não depende

⁵⁴ PEIRANO, 2003.

⁵⁵ SCHECHNER, 2006.

do evento em si, mas sim da *maneira* como esse evento é recebido e colocado. Pode ser localizada a partir de três eixos: evento, tempo, espaço⁵⁶. Uma performance acontece com uma *ação, interação e relação*. Ainda, é possível considerar todo o tipo de performance cultural, incluindo o ritual, como uma explicação e uma explanação da própria vida. A etimologia da palavra performance deriva da palavra francês *arfournir*, que significa ‘completar’ ou ‘executar por completo’ – uma performance então não está relacionada à *forma*, mas sim a um *fim* apropriado de uma experiência⁵⁷.

Segundo Richard Schechner (2006), performances são ‘comportamentos restaurados’ (*restored behavior*), ‘comportamentos comportados duplamente’ (*twice-behaved behaviors*), ou ações performadas para as quais pessoas treinam e ensaiam (SCHECHNER, 2006, p.28, *tradução livre*). O autor entende *twice-restored behavior* como “ações físicas, verbais ou virtuais que não acontecem pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar consciente de que ela está fazendo uma performance de uma parte de *restored behavior*, também conhecido por *twice-behaved behavior*” (SCHECHNER, 2006, p.29, *tradução livre*). Assim, o ‘comportamento restaurado’ é o estando lá, separado de mim, ou “eu me comportando como se fosse outra pessoa” (SCHECHNER, 2006, p.34, *tradução livre*). De fato, os dançarinos Frank Ejara e FabGirl ressaltam que quando a pessoa está dançando ela entra em transe, pois é “como se ela não fosse ela mesma” (Frank Ejara). O ‘comportamento restaurado’ inclui uma gama variada de ações, já que consiste em reorganizar pedaços de comportamento comportados anteriormente. Ainda, a performance ocupa um espaço *entre* quem está fazendo a ação e o público ou espectador que a está recebendo⁵⁸.

Performance pode ser definida como toda a atividade de um dado participante em uma dada ocasião que serve para influenciar, de qualquer maneira, outros participantes. Ou seja, há de ter uma intenção do participante⁵⁹. Essa definição explica de maneira excepcional a ‘batalha’ do *Cidade Hip Hop*, uma vez que o desempenho dos dançarinos influencia a do público, como visto pela ‘performance em massa’ daqueles que antes eram tidos como meros espectadores. Apesar de as danças serem feitas de pedaços de ‘comportamento restaurado’, cada uma é diferente da outra. Cada pedaço

⁵⁶ SCHECHNER, 2001.

⁵⁷ TURNER, 1982.

⁵⁸ SCHECHNER, 2001.

⁵⁹ GOFFMAN apud SCHECHNER, 2006.

pode ser recombinação de diversas maneiras⁶⁰, como uma *bricolagem*, como descreve Claude Lévi-Strauss⁶¹, que a partir de retalhos de comportamentos, em lugar de textos, cria uma estrutura, ou molda uma linguagem corporal. É comum que *b-boys* e *b-girls* (ou melhor, dançarinos de danças urbanas em geral) se inspirem em cenas do cotidiano, e especialmente cenas urbanas, como muros grafitados, vagões de metrô, o inconstante vai-e-vem de uma Avenida Paulista, ou até uma partida de futebol⁶², para criarem coreografias. Ainda, a singularidade de um evento não só depende de sua materialidade, como também de sua interatividade, que está sempre em fluxo, algo bastante presente em performances ao vivo.

Para Renato Cohen (2009), performance é antes de tudo uma expressão cênica – algo que acontece *ao vivo*. É função do espaço e do tempo, que ocorre em um dado instante, naquele local (não necessariamente um local feito para isso, como o teatro). A expressão cênica pode ser entendida como uma tríade básica composta por atuante-texto-público. O atuante no presente trabalho é o dançarino – o *b-boy* ou a *b-girl*. O texto é, no sentido semiológico, como um conjunto de signos; nesse caso, o texto é a dança. Já o público pode ser no sentido estético (como espectador) ou ritual (no qual o público se torna participante)⁶³. O artista, na performance, é sujeito e objeto de sua arte, ou seja, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva – é atuante, um performer. Os espetáculos de performance têm a característica de um evento – se repetem poucas vezes e são realizados em espaços que não são normalmente usados em encenações. A performance está ligada a um movimento maior, a *live art*, que funciona como uma maneira de entender a arte⁶⁴. “A *live art* é arte ao vivo e também arte viva” (COHEN, 2009, p.38). A performance tem também a característica de show – o performer tendo que conduzir o ritual-performático e ao mesmo tempo ‘segurar’ o público, mostrando algo de diferente.

Portanto, pensar o *breaking* como uma performance com características rituais implica pensar a dança como executada ao vivo (com passos previamente ensaiados) em cujo evento a ‘batalha’ se instaura em um tempo e espaço determinados e interage com um determinado público. Pensar o *breaking* como performance significa também *pensar*

⁶⁰ GOFFMAN apud SCHECHNER, 2006.

⁶¹ Sobre a figura do *bricoleur* ver: LÉVI-STRAUSS, Claude. 2008. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus (8ª Ed.).

⁶² Podemos aqui citar o espetáculo Geometronomics (2006) da Cia. Discípulos do Ritmo (SP).

⁶³ GUINSBURG apud COHEN, 2009.

⁶⁴ Ibid.

a ‘batalha’ como um ritual urbano, único e excepcional, fora do cotidiano. Diante disso, é possível considerar o próprio processo de aprendizagem dos *b-boys*, na época que o *breaking* surgiu no Bronx, como sendo também um ritual, ou melhor, um rito de passagem, em si⁶⁵. “Se você olhar para o *hip hop dance*, é realmente uma coisa de rito de passagem. Você nunca vê os braços descenderem, numa posição relaxada. Elas estão sempre em posição de luta. É ir à guerra. O que nós dizemos? Nós dizemos que você vai à guerra. Você está lá para brigar” (HARRIS apud CHANG, 2005, p.115, *tradução livre*). Quando começaram a dançar, os primeiros *b-boys* estavam na faixa etária de 11-12 anos e se ‘aposentavam’ em torno dos 18 anos. Desse modo, podemos pensar essa dança como um rito de passagem da adolescência à fase adulta. Esse rito de passagem funciona como um rito de agregação, uma vez que o *b-boy* se torna membro da comunidade, ou da “cultura” Hip Hop. Arnold Van Gennep (1979) entende que a vida de um indivíduo em qualquer sociedade é composta de ritos de passagem como uma série de passagens de uma idade a outra e de uma ocupação a outra. A vida, de acordo com o autor, é feita de sucessões de estágios com começos e fins semelhantes, como o nascimento, puberdade social, o casamento, entre outros. Para cada um desses eventos existem cerimônias que têm como propósito possibilitar a passagem do indivíduo de uma posição social definida a outra posição social definida. Ainda, os ritos de passagem podem ser destrinchados em três fases: a separação, a transição e a incorporação. A separação é quando o indivíduo é afastado de seu grupo, a transição é quando deixa um status para entrar em outro, aprendendo o novo comportamento com outros do grupo e afastado da sociedade, e a terceira fase, a de integração, é quando o indivíduo se reintegra à vida na sociedade, mas ingressa em uma posição social diferente. Assim, o adolescente do Bronx era ‘afastado’, de certo modo, da sociedade do Bronx, ou seja, era ‘tirado’ de seu cotidiano, da violência cotidiana e corriqueira do bairro⁶⁶ (como demonstrado no capítulo 1) para aprender com os ‘mais velhos’ sobre o *breaking* e depois reintegrado socialmente. Desse modo, o *breaking* passava os adolescentes para a fase adulta, bem como os preparava para lidar com a ‘guerra’, podendo esta ser considerada como a guerra diária da dura realidade dos que moravam no Bronx.

⁶⁵ The Freshest Kids, 2002.

⁶⁶ CHANG, 2005.

2.1.1. Momentos de performance: a roda, o palco, a ‘batalha’

É possível separar três fases da performance de um dançarino de *breaking*: quando se está na roda, quando se está na ‘batalha’, quando se está no palco. Esses três momentos são distinguidos pelo sentimento de estar naquele lugar e pela intenção do dançarino com sua dança.

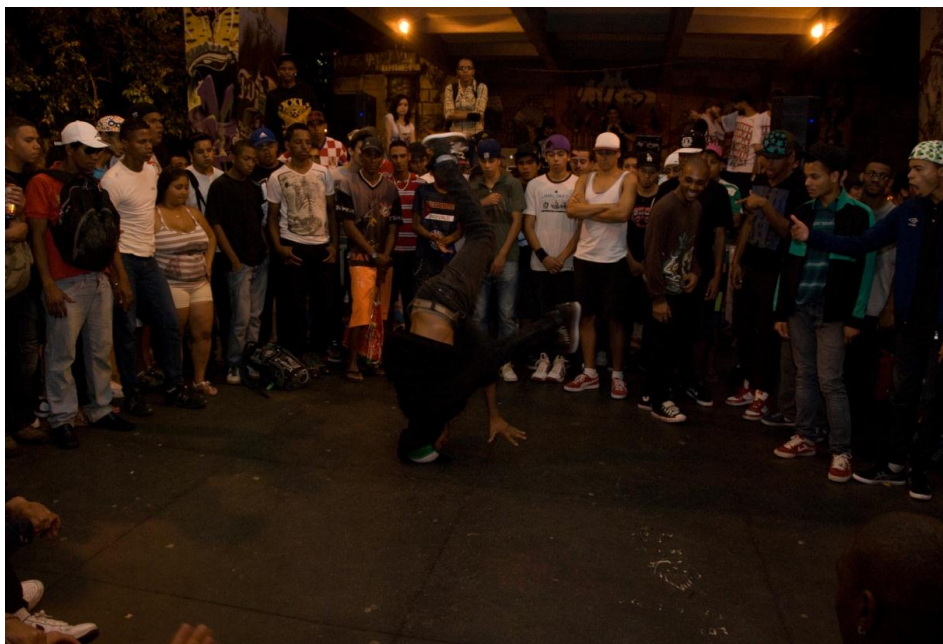
Eu tenho três momentos: meu primeiro momento é quando tô livre, dançando na roda, eu tô bem à vontade. Meu segundo momento, que já muda, é quando tem uma ‘batalha’. O meu semblante já muda, a minha dança já muda, posso fazer os mesmos passos, mas de uma maneira diferente, e em terceiro lugar é quando aí eu tô profissional, tô no palco. Muda porque são três coisas diferentes são três momentos diferentes [...] A minha atitude muda [...] na roda eu fico mais à vontade [...] eu tô me divertindo [...] eu sinto uma adrenalina. Eu quero ver as pessoas, mas não consigo [...] Só fico concentrado na ‘batalha’, parece que entro em transe [...] No palco é concentração, você saber quando tem que entrar, tem que sair (Andrezinho).

Quando se está na roda o sentimento é livre, sem preocupação em ser julgado ou avaliado. O momento é de troca, de diversão. Mr. Fê e Bispo relatam sobre o sentimento de euforia e de adrenalina causado pela roda. FabGirl diz que não vê pessoas, como se estivesse em transe e que a preocupação é com o que vai ser transmitido.

O importante naquele momento é eu estar me sentindo bem, não tentar agradar o outro (Fabricio).
A roda é troca – troca de energia, de sensações, de emoções, você se alimenta vendo o outro dançar (Morgana).

A interação com o público nesse momento é outro fator ressaltado pelos dançarinos:

A gente vê as pessoas, mesmo que indiretamente, quando acerta algo, ouve as pessoas aplaudindo, é um segundo (Mr. Fê).
A gente interage com a roda (Bispo).



Roda de breaking, Duelo de MC's, 2011, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato

Estar no palco, ou em cena, requer maior concentração e é um exercício de comunicar algo aos seus espectadores: “O palco é você querendo comunicar algo [...] uma ideia [...] não é só um personagem [o dançarino] que cria ali, você carrega tudo que você leva de você mesmo” (Morgana). Ainda, uma apresentação, seja em uma palco propriamente dito, ou um palco improvisado, requer uma atenção maior a questões como figurino, iluminação e música.



Palco improvisado – apresentação da CO4 Crew, Circle Prinz, 2008, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato

É importante ressaltar que a ‘batalha’ está presente no *breaking* desde seu surgimento no Bronx. De acordo com Bispo, a ‘batalha’ é natural à dança. Isso reforça ainda mais a escolha por ter como foco a performance da ‘batalha’. O ‘racha’ é um evento espontâneo que acontecia dentro de uma roda, já a ‘batalha’, como é conhecida hoje, é um momento organizado de disputa, ou seja, alguém organiza uma ‘batalha’ que será realizada em data e local específico. Fabricio explica o ‘racha’:

Nunca gostei de ‘batalha’, já participei de ‘rachas’, mas era antigamente, em roda, era algo natural. Acontecia o ‘racha’ era entre duas pessoas, não tinha gritaria, não tinha de apontar, era mais no olho, eu sabia que ele tava ‘rachando’ comigo e eu com ele. Aconteceu muito com o Rey, ‘rachava’ direto nas festas. Era uma coisa de *crew* de lá, de *crew* de cá, mas a gente conversava, tinha respeito. Na roda era uma coisa, não tinha gritaria de *crew*, era uma coisa bem particular [...] é o que eu digo que alguns *b-boys* hoje colocam dedo na cara, gestos obscenos, ‘bixo’, não faz isso comigo, sai da roda e vai pro pessoal, aí é outra coisa. Na minha época, bastava um olhar pro cara saber que você ia ‘rachar’ com ele [...] ele olhou pra mim, ele tá querendo rachar comigo, era assim, não algo de desrespeito.

A ‘batalha’ funciona como no repente, no qual um grupo ou um indivíduo tem de improvisar e fazer ‘sets’ (sequências de coreografias) em cima de uma música escolhida por um DJ. O adversário então tem de ‘contestar’ o movimento do outro. Funciona como ataque e contra-ataque. A *crew* ou os ‘fãs’ daquele que está ‘batalhando’ costumam ficar do lado em que o dançarino está posicionado na roda; assim, para quem ali se localiza, só é possível ver as costas de ‘seu’ dançarino e o rosto dos adversários. Como ‘líderes de torcida’, membros da *crew*, ou amigos, costumam gritar em prol do dançarino e instigar o oponente.



‘Batalha’, *Duelo de MC’s*, 2011. Foto: Ricardo Lobato

Soneka esclarece que cada ‘entrada’ (cada vez que um dançarino entra e sai da roda é considerado uma entrada) é composta de um começo, meio e fim. Normalmente o começo envolve algum tipo de preparação feita ainda em pé para descer para o chão, é comum nesse momento fazer alguma variação de *Toprock*⁶⁷. Tipicamente no meio o dançarino vai para o chão e o fim normalmente conta com um ‘*stance*’⁶⁸(pose) ou um *Freeze*⁶⁹.

⁶⁷ Sobre os passos principais do *breaking* veja o capítulo 1, subcapítulo 1.1.1.

⁶⁸ O ‘*stance*’ é uma pose feita ao final da entrada de um *b-boy*. O mais popular é o qual o *b-boy*, em pé, cruza os braços em frente ao peito, põe as mãos embaixo das axilas e inclina levemente a cabeça para o lado e para trás. Tipicamente, durante esse movimento, o dançarino mostra sua ‘marra’ e ‘atitude’.

⁶⁹ Sobre os passos principais do *breaking* veja o capítulo 1, subcapítulo 1.1.1.



‘Batalha’, *Master Crews*, 2011, São Paulo. Foto: autor desconhecido

B-girl Nitro afirma que na ‘batalha’ é importante nunca subestimar seu oponente, como também nunca economizar passos. Para ela não importa quem ganha ou quem perde, mas sim quem “faz história”, ou seja, quem consegue ganhar o público e os jurados pela forma inovadora e criativa. Para ganhar do outro, muitos apostam na estratégia do jogo, tentando ao máximo desconcentrar o oponente.

Eu olho muito no olho do adversário. Na verdade eu enfrento ele com o olhar, porque o olhar é uma grande arma [...] porque o olhar pode desestabilizar totalmente a pessoa. Na última vez que eu competi, aconteceu isso. A Louise...eu olhei tão profundo no olhar dela e ela depois falou que ela ficou com medo de mim. Porque eu fui preparada para desestabilizar ela mesmo (Morgana).

A forma de olhar, um olhar fixo, é uma maneira de ameaçar por muitos animais, como assim também os humanos⁷⁰, e desviar o olhar significa, como interpreta Edward Hall, “excluí-lo e interromper a conversa” (HALL, 2005, p.151). De fato, é muito comum ver nas ‘batalhas’ oponentes ignorando completamente o olhar do outro, ou sem prestar atenção à sequência do outro, ao ponto de alguns virarem as costas quando o outro está na roda. Dar as costas é um sinal de ‘recusa de comunicar-se’, quer por medo, quer por

⁷⁰ DAVIS, 1993.

desprezo⁷¹. Ou seja, essas são maneiras de expressar que o outro não é reconhecido como dançarino, e principalmente como ser humano – essa pessoa não existe.

Dentro dos estudos de como uma cultura se difere da outra no que tange a linguagem corporal, podemos destacar a questão da territorialidade. Territorialidade é descrita pelos etnologistas como sendo o tomar posse, uso e defesa de um território por parte de organismos vivos. “Ter um território é ter um dos componentes essenciais da vida; a falta de um é uma das mais precárias de condições” (HALL, 1959, p.69). Dentro do que consideramos a “cultura” Hip Hop é possível encontrar inúmeros estudos que focam na centralidade do território. Não só no território delimitado pelo sul do Bronx, local em que surgem as grandes manifestações artísticas do Hip Hop, e que seus membros tomam como fazendo parte de ‘seu’ território, como também no território bairrista, de grafiteiros que grafitam ou assinam seus nomes (*tag*) em seus bairros, para indicarem que aquele bairro é *deles*, ou em outro bairro, a fim de desafiar um oponente (fator que pode ser visto também no Brasil). Mas, além disso, temos também a territorialidade da roda de dança. Aqui, cada indivíduo deve esperar civilmente sua hora de entrar no território sagrado da roda. Enquanto um dança, o outro espera, e invadir o território enquanto o outro está dançando é tido como desrespeito por aqueles que estão na roda, e também pelos espectadores. Mais especificamente, temos também a territorialidade de cada indivíduo, ou seja, seu espaço. Espaço, para estudiosos da linguagem corporal, comunica também. O espaço é organizado de maneira diferente em cada cultura. Por exemplo, quando consideramos que um estrangeiro é ‘invasivo’, ou ‘agressivo’, ou que ‘está forçando a barra’, isso na verdade quer dizer que a maneira como esse indivíduo lida com o espaço não está de acordo com o que esperamos. Os americanos, ressalta Hall (1959), têm padrões de comportamento que desencorajam o toque, com exceção de momentos de intimidade. Podemos imaginar que isso foi traduzido na dança e se manteve também aqui no Brasil. Invadir o espaço pessoal de seu oponente é tido como desrespeito, e não tocar o outro é a regra de ouro nas ‘batalhas’ de *breaking*. Muitas vezes, quando isso ocorre, sai uma briga, ou seu autor é reprimido severamente pelos jurados, pelo MC, ou até pela plateia. No entanto, na ‘batalha’ e nos rachas é comum ver isso acontecer. Apesar de que a regra principal é não tocar o adversário, muitos invadem o ‘espaço’ e olham fixamente, de forma a intimidar e desestabilizar o oponente.

⁷¹ GUIRAUD, 2010.



‘Batalha’, *Duelo de MC’s*, 2011, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato

Proxêmica é um termo cunhado por Edward Hall que significa a “inter-relação entre observações e teorias do uso que o homem faz do espaço como uma elaboração especializada da cultura” (HALL, 2005, p.1). O homem tem um modo uniforme de lidar com a distância em relação ao próximo. Dentro desse esquema, podem as distâncias ser classificadas da mais longe, a distância pública, à mais perto, a distância íntima. Na distância íntima (varia de 15 a 45 cm) a presença da outra pessoa é inconfundível, é a distância do amor ou da luta; a distância pessoal (varia de 45cm a 120cm) pode ser imaginada como uma pequena esfera ou bolha de proteção que um organismo mantém entre si mesmo e os outros; na distância social (varia de 1,20m a 3,60m) não se percebe mais detalhes visuais íntimos no rosto e não é possível tocar o outro; e a distância pública (varia de 3,60m a 7,50m ou mais) é completamente fora do círculo de envolvimento, tornando possível adotar medidas evasivas ou defensivas se a pessoa for ameaçada. O sentido de espaço e de distância do ser humano não é estático, mas sim dinâmico, porque está mais relacionado à ação (aquilo que pode ser feito em um determinado espaço) do que aquilo que é visto pela observação passiva⁷². Em uma roda de *breaking* a distância pode variar entre íntima a social, mantendo mais comumente a distância social. Penetrar a distância íntima do outro, e em alguns casos até a pessoal, é,

⁷² HALL, 2005.

como foi dito, um desrespeito; tal ato pode ser utilizado para provocar o adversário. Interessante notar, no entanto, que os espectadores de uma roda se agrupam de tal forma que muitas vezes mantêm apenas uma distância íntima entre um e outro, já que é necessário ficar perto para poder visualizar melhor uma roda. No entanto, os toques ocasionais entre estranhos de uma roda, a maioria das vezes não intencionais, assim como a troca de suor e calor entre um corpo e outro não causam aversão e nem são considerados uma forma de desrespeito, pois todos estão ali para serem entretidos pela performance.

Inicialmente a ‘batalha’, ou o ‘racha’, tinha como propósito mostrar quem tinha movimentos novos – como a ‘assinatura’ de um dançarino específico – de maneira a evitar a cópia de ‘seu’ movimento. Fabricio afirma que o respeito era mais evidente nas ‘batalhas’ de antigamente, pois a humilhação se mantinha na dança e não ia para o lado ‘pessoal’. Havia inclusive uma hierarquia ‘oculta’ - quando um líder de uma *crew* entrava na roda, somente o líder de outra *crew* podia entrar com ele, a fim de manter o respeito. Ainda, como visto no capítulo anterior, no início, ao invés de brigar fisicamente, as gangues de *b-boys* ‘rachavam’ nas ‘batalhas’ de dança. Na competição, ou nas ‘batalhas’, então, há um sentimento de luta, de vontade de ganhar, e principalmente de ser agressivo e humilhar o oponente. “O nome do jogo era basicamente humilhar seu parceiro” (Pospmater Fabel, *b-boy*, From Mambo to Hip Hop, 2006, tradução livre).



‘Batalha’, Circle Prinz, 2008, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato

Essa ‘preparação’ para a guerra se mostra nos próprios movimentos da dança. Os movimentos do *breaking* são rápidos, muitas vezes agressivos e fortes. A virilidade masculina é algo bastante explorado nesse estilo de dança, como na “cultura” como um todo. Para serem bem executados, os passos requerem conhecimento do próprio corpo, rapidez, leveza, flexibilidade, força, técnica e ritmo. Os movimentos, como aqueles encontrados em danças africanas, são ‘para baixo’ – o chão é a força propulsora, diferentemente do balé, onde tudo é esticado, alongado, ‘para cima’. Assim, o *breaking* tem como característica ser uma *dança agressiva*, justamente por ter nascido e se desenvolvido entre as gangues que moravam no Bronx. De modo similar, estudos de William Labov (1978) e David Lepoutre (1997)⁷³ apresentam uma prática ritualizada dentro de ‘competições de insultos’ entre jovens americanos e franceses. Labov analisou os insultos rituais praticados entre jovens negros americanos que participam de concursos de insultos e xingamentos. Os insultos são trocados diante de um público que constitui a arena dessas lutas verbais. Já Lepoutre estudou jovens de subúrbios franceses e observou que o princípio dos xingamentos se encontra em especial na ‘distância simbólica’ que permite aos interlocutores se insultarem e humilharem mutuamente sem haver consequências negativas. É assim também que operam as humilhações de uma ‘batalha’ de *breaking*: devem ser mantidas dentro daquele momento específico, diante de um público; se compreendermos isso, é possível entender a constatação de Fabricio ao afirmar que a humilhação deve ser mantida “dentro da dança”, ou seja, dentro daquele espaço específico (o da ‘batalha’). Assim, os xingamentos só têm sentido no coletivo de um jogo que implica público, rivalidade e resposta. A troca tem um sentido de combate e competição. Desse modo se desenvolve essencialmente um ritual, não só pelo fato de os insultos se darem frente ao público, “ocorrendo o enfrentamento de natureza quase agonística dentro de uma coletividade que comentará longamente os fatos, mas também porque mobilizam uma forte dose de emotividade” (LEPOUTRE apud SEGALLEN, 2002, p.114). Em intercâmbios ‘agressivos’, o vencedor não só é bem sucedido em introduzir informação que é favorável a si mesmo e desfavorável aos outros, como também demonstra que como interagente (*interactant*) ele “sabe se cuidar”, ele “dá conta do recado” melhor que seus oponentes, com exemplos para dar embasamento ao que está sendo dito⁷⁴. Uma ‘batalha’ de danças, ou uma ‘batalha’

⁷³ Apud SEGALLEN, 2002.

⁷⁴ GOFFMAN, 1967.

dançada, funciona dessa maneira. A introdução da informação favorável é executar passos ou combinações de dança, ou melhor, dançar, de maneira que o dançarino saia como sendo aquele que tem mais técnica, mais ritmo, mais musicalidade e mais inovação e criação. Esse dançarino consegue ‘manipular’ a música, os jurados e o público a seu favor. Como na Grécia antiga, na qual havia disputas de retórica, o dançarino deve persuadir seu público e seus jurados, utilizando-se de sua dança e de seu corpo, mais precisamente.

Durante a ‘batalha’ é importante observar o adversário para se ter uma ideia dos movimentos que você irá executar em resposta aos que ele/ela executou. O objetivo é tentar atingir os pontos fracos do adversário – é um jogo estratégico. É por isso o sentimento de nervosismo e de foco entre aqueles que dançam. É um momento de pura provocação, como ressaltado por Morgana:

A ‘batalha’ é jogo de habilidades, tem que ter estratégia, é uma busca do equilíbrio [entre corpo e mente]. Na ‘batalha’ você fica sempre entre o limiar do técnico e o psicológico. Você tem que estar pronto pra improvisar, para responder.



Provocando o adversário durante a ‘batalha’, *Circle Prinz*, 2008, Belo Horizonte. Foto: Ricardo Lobato

Bispo explica que o *b-boy* se apresenta de forma agressiva porque havia muitas disputas entre os bairros, a agressividade era natural, e isso foi transferido para as rodas. De acordo com Bispo: “parece que um vai matar o outro, depois não tem briga nada”. Soneka reforça que na ‘batalha’ você tem que provocar, para mostrar que é uma ‘batalha’, para desconcentrar o adversário.



Provocando o adversário durante a ‘batalha’, *Eurobattle*, 2011, Portugal. Foto: Susana Luzir



Provocando os adversários durante a ‘batalha’, *Master Crews*, 2011, São Paulo. Foto: autor desconhecido

Segundo um dos pioneiros no *breaking*, o *b-boy* Ken Swift: “se uma pessoa não consegue garantir a sua numa ‘batalha’ [ou seja, se sair bem, mostrar sua habilidade], ela não merece ser chamada de *b-boy*” (The Freshest Kids, 2002, *tradução livre*). Isso reforça ainda mais o momento especial da ‘batalha’, uma vez que pela fala do *b-boy* é possível constatar que a ‘batalha’ serve como *instância legitimadora* do *ser* um *b-boy*, ou seja, você só é um *b-boy* se você ‘batalhar’ bem. Ainda, a ‘batalha’ serve como um momento de ‘autodesafio’⁷⁵, no qual o dançarino tem que fazer o máximo para ganhar o respeito do outro. Para o pioneiro Crazy Legs, o Hip Hop não estaria onde está hoje se não fosse pela ‘batalha’; foi justamente esse espírito competitivo da “cultura” que a fez ter sucesso.

Muitos *b-boys* argumentam que hoje em dia as ‘batalhas’ são apenas brigas de ‘egos’ e que elas têm tirado toda a diversão de dançar, servindo apenas como competição. Ainda, dizem que as os dançarinos de *breaking* das novas gerações estão mais preocupados em ganhar dinheiro do que realmente dançar, ou tentar mostrar algo de inovador. Medidas para mudar este tipo de comportamento estão sendo introduzidas, com a realização de festas que têm apenas o intuito de promover *cyphers* (rodas) para dançar, tocando vários estilos de músicas e evitando as ‘batalhas’ ou os ‘rachas’ (no máximo acontece uma ‘batalha-show’, sem uma ‘real’ competição). Podemos mencionar aqui a *4FUN Party*, que acontece mensalmente na Casa das Caldeiras em São Paulo, a *Jam Olido*, que acontece semanalmente na Galeria Olido, também em São Paulo, bem como a antiga *Jam BH*, que acontecia embaixo do viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte.

2.1.2. A performance da ‘batalha’ do *Cidade Hip Hop*

Conceituado, organizado e realizado por pessoas envolvidas com o Hip Hop, como é de costume em atividades dessa “cultura”, o *Cidade Hip Hop* visava não só a articulação entre as artes urbanas, como também o uso e a apropriação de espaços tradicionais da cidade de Belo Horizonte. Além das ‘batalhas’ de *breaking*, o evento contou também com duelo de MCs e apresentações, workshops e palestras que envolviam vários elementos do universo Hip Hop. Ainda, o *Cidade Hip Hop* é fruto de uma série de grandes eventos que já passaram pela região metropolitana de Belo

⁷⁵ The Freshest Kids, 2002.

Horizonte, como o *Hip Hop in Concert*, a *Bienal de Graffiti*, o *Duelo de MC's*, o *Classics*, o *Hip Hop Aciona*, o *Hip Hop na Veia*, entre outros. Todas as atividades do *Cidade Hip Hop* eram abertas ao público geral e gratuitas. Em alguns casos, dependendo da atividade, foi necessário fazer uma inscrição prévia; no entanto, para assistir as ‘batalhas’ isso não foi necessário. Esse caráter ‘aberto’ fez com que muitas pessoas que estavam apenas passando pelo local escutassem a música e os gritos da multidão e entrassem para conferir o que estava acontecendo. Eventos abertos e gratuitos ao público em geral são comuns no Hip Hop e visam a divulgação da “cultura” e a confraternização daqueles que se interessam por ela. É importante lembrar que desde o início desse movimento os eventos são realizados com o intuito de celebrar esse universo dentro da comunidade como um todo, envolvendo todos aqueles que se interessam por ele, mesmo que cotidianamente não sejam membros ‘ativos’. São espaços de socialização, como os *block parties* (ou festas nas ruas) do sul do Bronx, que oferecem formas de diversão e entretenimento para aqueles que estão ali, mesmo que sejam apenas espectadores. Há uma fala de Afrika Bambaataa no documentário *The Freshest Kids* (2002) no qual diz que o Hip Hop serviu para “reunir brancos, negros e latinos”, ou seja, unir a comunidade em torno do sul do Bronx. Assim, é possível considerar os eventos do *Cidade Hip Hop* como performances públicas focadas, situadas dentro de um ou mais eventos ou contextos maiores e que contam com uma delimitação espaço-temporal. Nenhuma performance é uma ilha, o evento em si afeta e é afetado por círculos concêntricos de atividades e interesses⁷⁶.

Entre as atividades previstas acima mencionadas estava a ‘batalha’ de *breaking* 3 vs 3 (três dançarinos de cada *crew*). Os grupos que dela participaram começam a treinar para sua performance meses antes da data marcada, pois nas artes em geral é comum que um indivíduo continue treinando enquanto continue trabalhando como performer. Dançarinos costumam passar anos treinando e fazendo *workshops* (que ocorrem em eventos específicos de danças urbanas em todo o Brasil) para adquirirem as habilidades necessárias para tal dança. Assim, o treino é a fase do processo de performance na qual habilidades específicas são aprendidas. Uma grande quantidade de grupos de *breaking*, como por exemplo, *Backspin Crew*, *StreetBreakers*, *BSBGirls*, entre outros, treinam semanalmente. É comum também que além dos treinos sejam feitos *workshops*, que podem ser considerados com sendo pertencentes à parte da pesquisa ativa – é uma

⁷⁶ SCHECHNER, 2006.

maneira de destrinchar, se abrir, se aprofundar, e na qual ‘materiais’, ou elementos da pesquisa, são encontrados. Quando os grupos de *breaking* se preparam para uma performance, seja uma ‘batalha’ ou uma apresentação coreográfica, os treinos se intensificam e em muitos casos dão lugar aos ensaios, nas quais coreografias e sequências específicas serão desenvolvidas para a performance que está por vir. Os ensaios são processos de construção, os ‘materiais’ que foram encontrados são organizados de maneira tal que uma performance (normalmente pública) vem em seguida. “Os ensaios desenvolvem e completam as fundações demarcadas no treino e o novo material descoberto e explorado no workshop” (SCHECHNER, 2006, p.236, *tradução livre*). Assim, o objetivo do ensaio é trazer o produto final em harmonia com o processo que o produziu. Toda essa fase de treinos, *workshops* e ensaios é a proto-performance, aquilo que gera ou inicia uma performance, é o ponto de partida⁷⁷.

A ‘batalha’ semifinal do *Cidade Hip Hop* aconteceu em Belo Horizonte, no Centro Cultural UFMG – local histórico para muitos daqueles que hoje são dançarinos profissionais de *breaking*, uma vez que muitos treinos aconteceram nas salas de aulas daquele espaço. Lembro-me da primeira vez que pisei no local, partindo de um convite do Tom, antigo *b-boy*, cujo paradeiro hoje desconheço, mas que na época treinava *locking* e um pouco de *breaking*. Era 2003, já havia feito inúmeras aulas de *hip hop freestyle*, mas nunca de *breaking*. No entanto, o estilo e a força que essa dança requeria me fascinavam e por isso me senti motivada a participar dos treinos, e a levar meus amigos juntos, claro! Em uma pequena sala de aula, com as carteiras empilhadas e encostadas no fundo, cerca de 10 *b-boys* e *b-girls* treinavam passos ao som das músicas que vinham do *boombox*. Para quem já dançou alguma vez, pode-se imaginar que uma sala de aula não é um lugar propício para praticar movimentos de acrobacia e chão, no entanto, para os *b-boys* isso nunca foi um problema. Como atestei no início, pesquisar esse tema foi uma oportunidade de rememorar e revisitar lugares e pessoas que tiveram grande importância na minha vida durante alguns anos. Chegar, então, no Centro Cultural da UFMG naquela noite do dia 12 de maio de 2011, não só me trouxe lembranças, como também uma nostalgia que estava guardada. Já imaginando que estava atrasada, pois a ‘batalha’ estava marcada para começar às 22h e já eram 22.30h, saí do táxi correndo e atravessei a Av. Santos Dummont com pressa. Algumas pessoas entraram junto comigo e no saguão do local um segurança me informou que o evento

⁷⁷ The Freshest Kids, 2002.

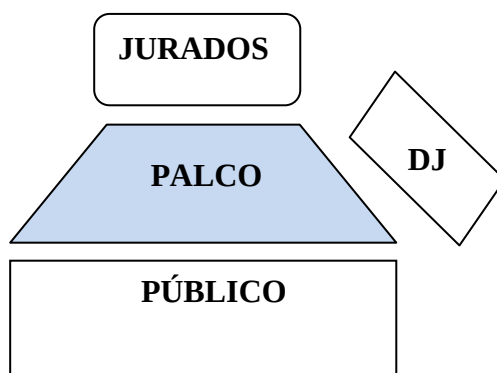
estava acontecendo no pátio externo. Informação quase que desnecessária, uma vez que era possível escutar a voz do *rapper*, que cantava uma composição própria, logo na entrada. Relaxei, ao perceber que a ‘batalha’ ainda não havia começado, pois o *rapper* ainda rimava, com o público em coro. Contornando as escadas do saguão principal, me dirigi ao pátio externo, onde me deparei com um palco, algumas barracas de comida e bebida e homens e mulheres – entre 50 e 60 adultos, jovens e crianças. Alguns conversavam livremente enquanto balançavam o corpo ao som do *rapper*, outros, aqueles mais interessados no cantor, se mantinham em frente ao palco e cantavam junto. Logo na entrada vi alguns *b-boys* que conhecia, os outros eram facilmente identificados pelas vestimentas⁷⁸, principalmente aqueles que portavam camisetas ou jaquetas de sua *crew*. Eles se alongavam, dançavam em pequenas rodas, conversavam. Como se estivéssemos em um bar, ou em qualquer outro lugar de socialização, no qual grupos de pessoas fazem coisas diferentes, o clima de comemoração ainda não era uníssono, ou compartilhado por todos, fator que muda drasticamente durante as ‘batalhas’.

Como em um ritual, a performance é qualquer coisa que acontece entre um começo e um fim demarcado. Essa marcação varia, obviamente, de cultura para cultura e de tempo para tempo⁷⁹. Assim, após o show de *rap*, Monge, um dos MCs do *Família de Rua* anuncia que em instantes começará a ‘batalha’ de *breaking* - dando assim início a preparação do ritual. Posicionei-me em frente ao palco (localizado logo na entrada do pátio externo) e fui observando a preparação do espaço, que é cuidadosamente montado e organizado para atender à ‘batalha’ de dança. Olhando de frente para o palco, as *turntables* (toca-discos) do DJ são colocadas do lado direito, voltadas para o palco, a fim de dar visibilidade ao DJ, que deve saber a hora exata de trocar a música, algo que vai de acordo com a entrada dos dançarinos; o ‘decorflex’ é posto no chão; as cadeiras dos três jurados são colocadas no fundo do palco, viradas para os dançarinos e a plateia. Essa é a parte do aquecimento (*warm-up*), que precede a performance. O aquecimento pode ser considerado como tendo tempo liminar, no qual os performers (e o local) se preparam para saltar do *readiness* (da prontidão) para a performance, ou seja, os dançarinos, no nosso caso, se organizam para a performance não só através do aquecimento do corpo, como matéria física, como também no sentido da preparação da mente para a performance que está por vir. Assim, eles fazem alongamentos; ensaiam

⁷⁸ Sobre as vestimentas dos *b-boys* e *b-girls*, veja o capítulo 1, subcapítulo 1.3.1.

⁷⁹ SCHECHNER, 2006.

sequências que utilizarão nas ‘batalhas’; preparam suas roupas – alguns colocam um boné ou gorro, outros levantam a calça para mostrar o tênis, ou vestem a jaqueta ou camiseta da *crew*. Como visto no capítulo 1, todos esses itens fazem parte da performance, como um ator que se prepara para uma peça – veste o figurino, aquece a voz, revê suas falas. Nesse momento, o clima ainda é de ‘festa’, ou seja, os dançarinos de *crews* diferentes conversam e brincam entre si, outros fazem ‘passinhos’ juntos ou se cumprimentam como velhos amigos. Esse sentimento de nostalgia compartilhada pode ser considerado como gerado pela *communitas*⁸⁰ (experiência de companheirismo ritual) do ritual de entrada, uma vez que compartilham de um momento especial e único. Minutos antes de os dançarinos subirem ao palco, é possível avistar momentos de maior concentração, assim algumas *crews* rezam, outras se abraçam e falam palavras de encorajamento, concluindo assim a preparação para entrar no ‘espaço sagrado’ da ‘batalha’ – o palco. Aqui se nota o sentido liminar – o estar nem lá nem cá – desse evento, uma vez que esses dançarinos se mantêm em um estado entre ‘o personagem do dançarino’ e eles mesmos. De um lado está a ‘vida ordinária’, de outro a performance. O aquecimento acontece no lado da vida ordinária e prepara o performer para o salto. Aquecimentos são usualmente ritualizados, envolvendo costumes específicos⁸¹, como o sorteio dos nomes das *crews* que irão participar da ‘batalha’, ou a apresentação dos jurados, que comumente marca o início da ‘batalha’.



Composição do espaço de ‘batalha’ do *Cidade Hip Hop*

⁸⁰ Sobre *communitas* ver adiante.

⁸¹ SCHECHNER, 2006.



Espaço da ‘batalha’, em cima do palco. Foto: Hélio Monteiro (www.soubh.com.br)

Eduardo Sô, um dos primeiros *b-boys* de Belo Horizonte, foi convocado para selecionar, previamente, as oito *crews* (compostas por três dançarinos) que participariam da ‘batalha’ e que competiriam para ganhar o prêmio de R\$ 700,00: *Laup Crew*, *Jesus Kingz*, *Lokomotion*, *Hebreus 11*, *Stance 333*, *Skeleton*, *Radical Breakers* e *Hunter Of Style*. As regras desta ‘batalha’ são: duas entradas (entrar na roda, executar uma coreografia ou improvisar e depois sair da roda é considerado como uma entrada - o tempo da entrada varia de evento para evento, normalmente se mantendo entre um a dois minutos) para cada membro de cada *crew*. Enquanto uma *crew* dança, a outra tem de se manter fora do ‘decorflex’. É válido executar uma coreografia, ou ‘sequência’ (de movimentos); no entanto, nas ‘batalhas’ e nas rodas, os improvisos são fundamentais. Faz parte do ritual sortear os nomes das *crews* que irão se enfrentar diante do público (para saber qual *crew* ‘batalhará’ contra quem - alguns membros do público, inclusive, são chamados para participar dessa etapa) a fim de atribuir à ‘batalha’ um sentido de seriedade, transparência e justiça. O MC então anuncia o nome e a ordem de ‘batalha’ das oito *crews*. Os jurados (os *b-boys* Eduardo Sô, Fabricio e Arthur) irão avaliar cada grupo em quatro quesitos: fundamentos, ritmo/musicalidade, criatividade e personalidade, quesitos estes estabelecidos pelos próprios jurados. ‘Fundamentos’ se refere à técnica empregada pelo dançarino na execução dos movimentos e a habilidade

de mostrar que tem conhecimento do ‘estilo’ e da ‘forma’ (conforme explorado no capítulo 1) do *breaking*; ‘Ritmo/musicalidade’ se refere à aptidão do dançarino em manter-se dentro do ritmo da música enquanto dança, bem como sua habilidade em utilizar diferentes partes da música – não só os inúmeros instrumentos, como também as batidas da percussão e a voz do(a) cantor/cantora; ‘Criatividade’ alude à capacidade do dançarino em ‘criar’ movimentos novos ou sequências novas utilizando os passos básicos da dança; por fim, ‘Personalidade’ está relacionado à destreza do dançarino em manter um estilo próprio, ou seja, saber executar os passos básicos e expô-los de maneira criativa, e ao mesmo tempo, dando seu próprio ‘toque’ de maneira que fique evidente que o jeito de dançar X é de dançarino X. Esse é um dos pontos mais importantes, uma vez que um dos discursos do Hip Hop é de você ser você mesmo, ou seja, não parecer um robô, não parecer com os outros. Antes de a ‘batalha’ começar, é de praxe que os jurados subam ao palco para fazerem uma pequena apresentação a fim de mostrarem sua habilidade, ato que marca o início da ‘batalha’.

É então dado o salto do cotidiano para a performance. Após toda a preparação prévia, os dançarinos estão prontos para iniciarem sua performance, como um ator que está pronto para entrar em cena.



‘Batalha’, *Cidade Hip Hop*, 2011. Foto: Hélio Monteiro (www.soubh.com.br)



‘Batalha’, *Cidade Hip Hop*, 2011. Foto: autor desconhecido

Com isso, ocorre uma mudança na atitude dos dançarinos perante os dançarinos de outras *crews*. Aqueles que antes conversavam como velhos amigos agora se olham com desprezo e afrontam um ao outro. “Quando a música começa vocês não são mais amigos, quando o *break-beat* começa a tocar, você naquela roda, você se torna em um oponente” (Trace 2, *b-boy*, *From Mambo to Hip Hop*, 2006, *tradução livre*). Entre movimentos e passos de danças, entre coreografias e sequências improvisadas, os *b-boys* fazem gestos obscenos e gestos codificados, ignoram o adversário, caçoam um do outro, se confrontam como quem está em guerra. Tais gestos codificados são compreendidos apenas por aqueles que dançam *breaking*, funcionando assim como um dialeto dessa dança (e serão explorados mais adiante). A performance do *b-boy* é guiada pela música, pelo vocabulário que tem, ou seja, pelos passos de dança que domina, por seus oponentes e pelo público. O dançarino tem como intenção não só ganhar a ‘batalha’ e expressar seus sentimentos, como também mostrar suas habilidades para sua plateia, ganhando assim mais adeptos. Nesse momento, muitos *b-boys* se utilizam de musicalidade e *power moves* (movimentos que requerem muita habilidade e força física), pois sabem que isso agrada seus espectadores. Com isso, o público, e até alguns jurados (que tentam ao máximo manter a imparcialidade), deliram em êxtase – mãos vão para o alto, gritos e aplausos são ouvidos. Essa interação e relação, típicos da

performance, ocorrem em um fluxo constante na ‘batalha’ – criando laços entre todos aqueles envolvidos na performance – entre o *b-boy*, o DJ, os jurados, o público, e inclusive, a música. Como em um concerto de sua banda favorita, presenciar aquele evento ao vivo é como uma catarse – poder delirar em conjunto, gritar alto, balançar o corpo ao ritmo da música e se deixar impressionar pelos movimentos rápidos, fortes e intensos dos dançarinos é um momento único.

Assim, o público, que no início do evento era disperso, se mantém de prontidão em frente ao palco. Muitos empurram para tentar chegar às primeiras fileiras, a fim de visualizar melhor. Ainda, à medida que a ‘batalha’ vai tomando corpo, e os dançarinos vão se envolvendo mais e mais com a música, executando movimentos mais difíceis (que são normalmente guardados para o final de uma entrada) e com as afrontas aos adversários, o público é contagiado e ‘segue a onda’. Como membros de um exército, o público grita o nome de suas *crews* favoritas ou de seus dançarinos favoritos, questionam o resultado dos jurados, vaiam, xingam, aplaudem, e vibram a cada performance bem executada. Nas rotinas da sociedade tudo é individual, por exemplo, a cadeira do cinema, a cadeira do avião, do restaurante. Mas o momento extraordinário surge quando o individual é transformado em seres coletivos – a torcida, o público, a multidão. São justamente essas transformações que inventam as modificações sociais conhecidas por ‘rituais’ ou ‘extraordinárias’. Essas transformações são passagens de um grupo social para o outro e nelas é possível sentir o tempo como algo concreto⁸². Na sociedade moderna, os rituais oferecem a expressão de valores e emoções que não têm espaço para se expressarem no mundo do trabalho ou doméstico. São momentos de “descompressão coletiva” (PEIRANO, 2006, p.36) nos quais vemos, com frequência, a expressão de valores de virilidade.

Assistir ao público delirar, gritar, ser abraçado pelo fervor do momento e se envolver de tal maneira com o que está acontecendo no palco é como assistir uma performance em massa, ou uma orquestra cuja regência é feita pelos dançarinos. Se os dançarinos executam bem a performance, o público reage com vibração e gosto; se a performance não é bem executada, o público grita em desgosto. O fato do performer trabalhar com o ‘aqui-agora’, ou o tempo ‘real’, ao vivo, e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com energia ganhe grande significação. Essa energia está relacionada à capacidade de mobilização do público para estabelecer um contato

⁸² DA MATTA, 1997.

com o artista. Em um contexto de diálogo, artista e público trocam a energia – o artista ao exibir seu texto pode ser vaiado, aplaudido etc⁸³. Ainda, o fato das performances, ou dos eventos, serem em grande parte únicos (caráter reforçado ainda mais na dança, pois dificilmente se verá em uma roda, ou em uma ‘batalha’, o que já foi visto antes), dá ao público uma sensação de cumplicidade no ato da criação, de testemunha do que aconteceu, estreitando ainda mais o laço entre público e performer e ritualizando ainda mais o evento.

Nesse momento, a transportação então está em pleno vapor, ou seja, a pessoa é impactada pela experiência do ritual e depois volta ao ‘normal’⁸⁴. Assim, as pessoas podem se tornar diferentes do que são diariamente, por exemplo podem sentir raiva e desprezo por seus adversários (que são seus amigos na vida cotidiana), podem ser agressivos e o público pode juntar-se a eles – desafiando assim a linha que separa o performer do público. Desse modo, é comum sentir o nervosismo dos e pelos dançarinos, como se você mesmo estivesse naquele palco; é comum sentir vontade de deixar seu corpo seguir o ritmo da música, e sua voz, a letra. Após quase duas horas de êxtase contagiante os grandes vencedores da noite são anunciados: são eles *Jesus Kingz* e *Hebreus 11*; a final será no dia seguinte no *Lapa Multishow*. Curiosamente, o tempo durante a ‘batalha’ parece se estender ou congelar. Movimentos que requerem segundos para serem feitos aparecem como em câmera lenta e é possível destrinchá-los com os olhos e ver os mínimos detalhes, da gota de suor escorrendo pelo rosto até a tensão e força nos músculos dos dançarinos. As rotinas diárias preservam o tempo na sua duração ‘normal’, já durante as festas o tempo pode ser acelerado ou desdobrado. Isso ocorre porque nas rotinas do cotidiano os espaços específicos estão socialmente organizados a atividades específicas (não dormimos na rua, por exemplo). A festa, então, promove os deslocamentos destas atividades dos seus ‘espaços normais’, permitindo assim a sensação de um tempo louco, lento ou mais rápido. Os rituais, assim, comportam uma lógica da volta do tempo, porque indicam com nitidez um lugar para cada coisa, e aí o tempo congela⁸⁵.

Após a performance, vem o *cooldown*, ou o momento de esfriar, acalmar, pois independente da performance, sempre haverá um fim⁸⁶. Nessa fase, o performer relaxa,

⁸³ COHEN, 2009.

⁸⁴ SCHECHNER, 2006; TURNER, 2008.

⁸⁵ DA MATTA, 1997.

⁸⁶ SCHECHNER, 2006.

o público pega seus pertences, conversam sobre o que viram ou sobre sua participação, saem ou vão para casa. Nesse instante o DJ pára de tocar, o MC agradece a presença e reforça a data, hora e local da final da ‘batalha’. Logo em seguida, o som é desligado, as pessoas saem do êxtase, os dançarinos voltam a conversar uns com os outros como velhos amigos, cumprimentam os jurados, perguntam sobre como melhorar e o motivo por trás dos resultados. Alguns, indignados com o resultado, comentam, às vezes junto ao público, mas longe de ser o fervor visto há poucos minutos atrás - a massa se dissipou. A mudança que ocorre não só nos dançarinos, mas como também no público é temporária. Aqueles que participaram da ‘batalha’, direta ou indiretamente, voltam ‘por onde entraram’, voltam a ser quem eram. Durante essa etapa, as coisas voltam ao ‘normal’. O *cooldown* leva as pessoas de volta a sua vida diária. É também uma ponte, uma fase liminar, um retorno para o cotidiano, saindo de uma atividade mais focada da performance até as experiências mais abertas e difusas da vida cotidiana⁸⁷. Podemos pensar o *cooldown* também, em termos rituais, como a reintegração à sociedade⁸⁸. Assim, aos poucos as pessoas vão saindo, até que os organizadores pedem para todos se retirarem e a limpeza do local começa, dando fim ao ritual. O sentimento de nostalgia costuma delongar por mais um tempo, fato presenciado em inúmeros eventos do tipo. Depois de me despedir dos amigos, saio do Centro Cultural em torno de meia-noite e meia e vejo que algumas pessoas permanecem ainda do lado de fora, conversando excitadamente e aproveitando o vento fresco para esfriar o corpo coberto pelo suor, um resultado do ‘calor humano’, ou da proximidade corporal dentro de um espaço pequeno. Com zumbido nos ouvidos, dores nas pernas, e a bolsa pesada no ombro direito - cujo conteúdo está acima do normal devido ao caderno de campo, gravador e máquina fotográfica - , pego um táxi, cansada, e vou para casa.

A vida continua após uma performance, isso é o *aftermath*, ou consequência e resultado. Essa fase pode se estender por anos ou séculos – seu tempo é indefinido - e persiste em evidência física, resposta ou reação crítica, arquivos e memórias. O *aftermath* registra como as pessoas reagem e se sentem frente à performance⁸⁹. O *aftermath* do *Cidade Hip Hop* pode ser medido pelas fotos tiradas e postadas em sites, os vídeos gravados e postados no *youtube*. Os resultados e os eventos são discutidos até dias e semanas após as ‘batalhas’ – principalmente entre aqueles que participaram

⁸⁷ SCHECHNER, 2006.

⁸⁸ VAN GENNEP, 1979.

⁸⁹ SCHECHNER, 2006.

diretamente dos eventos, como jurados, organizadores e dançarinos que ‘batalharam’. O site (www.cidadehiphop.com.br) com as informações do *Cidade Hip Hop* continua no ar e foi atualizado a fim de apresentar o que aconteceu durante o evento.

2.2. Entendendo o Ritual

O rito é mais importante para a sociedade do que as palavras para o pensamento. Pois sempre se pode saber alguma coisa e só depois encontrar palavras para expressar aquilo que se sabe. Mas não existem relações sociais sem atos simbólicos (DOUGLAS apud SEGALEN, 2002, p.29).

Diante da importância do ritual para a sociedade e para o presente trabalho, creio que seja fundamental apresentar a literatura que lida com o ritual e a performance, especificamente a íntima relação entre os dois e a maneira como usam atos simbólicos para comunicarem algo, a fim de compreender melhor como os rituais acontecem, o que os constitui e o que têm para dizer.

De acordo com Richard Schechner (2006) e Mariza Peirano (2003), performances consistem em gestos e sons ritualizados - a maioria do que fazemos já foi dito ou feito anteriormente, é o *twice-restored behavior* (SCHECHNER, 2006) visto no início desse capítulo. Uma definição de performance dada por Schechner é de um comportamento ritualizado que é condicionado e/ou permeado por *play* (jogo). A ideia de um ritual como uma performance é de longa data, inclusive Emile Durkheim indicou que rituais performados criam e sustentam ‘solidariedade social’⁹⁰. Rituais não são ideias ou abstrações, mas performances expressando padrões de comportamento e textos conhecidos. Mais do que pensar ideias, eles as incorporam. Ainda, o processo ritual pode ser considerado como uma performance em si.

Do mesmo modo, Stanley Tambiah entende o ritual como um ato performático e comunicacional e o define como:

um *sistema cultural de comunicação simbólica*. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como

⁹⁰ SCHECHNER, 2006, p.57

“performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo]” (Apud PEIRANO, 2003, p.11, *grifo nosso*).

Ainda, Victor Turner (1982) ressalta que prefere pensar o ritual essencialmente como performance e não primariamente como regras e rubricas. As regras, para o autor, emolduram o processo ritual, mas o processo transcende sua moldura, já que o ‘fluxo’ (*flow*) das ações e interações dentro desse enquadramento pode conduzir a *insights* até então escondidos e até gerar novos símbolos e significados que podem ser incorporados em performances subsequentes. Poucos rituais são tão estereotipados, que toda palavra, gesto, cena é autoritariamente prescrita. Em muitos casos a improvisação não é só permitida como requerida. O ritual ocorre para comunicar os valores mais profundos do grupo que o performa regularmente, assim tendo uma função paradigmática – uma vez que como ‘modelo para’ o ritual pode antecipar e até gerar mudança e como ‘modelo de’ pode inscrever ordem em mentes, corações e a vontade dos participantes. Ainda, o ritual não distingue entre audiência ou público e performers, uma vez que todos participam⁹¹, fato verificado durante a ‘batalha’ do *Cidade Hip Hop*, na qual dançarinos e espectadores participam coletivamente da atividade. Um ritual leva uma pessoa a uma segunda realidade que está separada da vida cotidiana, e de certa maneira uma performance pode transformar o performer e o público. Assim, como verificado anteriormente, dançarinos e espectadores podem fazer coisas que não fariam cotidianamente, como xingar, humilhar, caçoar das *crews* adversárias⁹².

Como no ‘comportamento restaurado’, rituais são ‘tiras de comportamento’ que são repetidas independentemente de sua origem ou função original. Os movimentos, dizeres, posturas de rituais humanos são com frequência ações ordinárias que foram exageradas, simplificadas e depois repetidas⁹³.

⁹¹ TURNER, 1982.

⁹² SCHECHNER, 2006.

⁹³ Ibid.

Enquanto conjuntos fortemente institucionalizados ou efervescentes – quer regulem situações de adesão comum a valores, quer funcionem como reguladores de conflitos interpessoais –, os ritos devem ser considerados sempre como um conjunto de condutas individuais ou coletivas relativamente codificadas, com suporte corporal (verbal, gestual e de postura), caráter repetitivo e forte carga simbólica para atores e testemunhas (DOUGLAS apud SEGALIN, 2002, p.32).

Devido ao fato de que rituais acontecem em lugares especiais, por vezes isolados, o próprio ato de entrar no ‘espaço sagrado’ tem um impacto nos participantes. Em tais lugares, comportamento especial é requerido – há um ritual de entrada (que cria *communitas*), como foi presenciado na ‘batalha’ do *Cidade Hip Hop*, no qual o ato de entrar no palco, ou pisar em cena, requer uma roupa especial, requer um momento de concentração e de encorajamento. Lugares seculares podem se tornar temporariamente lugares especiais por meio de ação ritual. De acordo com Turner (apud SCHECHNER, 2006), os rituais são mais do que função e estrutura; eles estão também entre as experiências mais poderosas que a vida tem a oferecer. Ainda, segundo Peirano (2006), rituais são tipos especiais de eventos, que são mais formalizados e estereotipados. Os rituais não se separam de outros comportamentos da vida social de forma absoluta, eles se relocam, repetem, enfatizam, acentuam algo que já é usual. “Rituais e ‘performances’ privilegiam o fazer e o agir, reforçam o contexto, admitem o imponderável e a mudança, veem a *linguagem em ação*, a sociedade em ato e prometem alcançar cosmovisões” (PEIRANO, 2006, p.4, *grifo nosso*). Importante destacar que, na visão de Peirano, rituais e performance oferecem a linguagem em ação; se pensarmos a dança desse modo, como uma linguagem não verbal em ação (algo que será explorado mais adiante), é possível reforçar ainda mais o caráter ritualizado de uma ‘batalha’ de *breaking*.

Aprofundando na performance como *live art* (ou arte ao vivo) de Renato Cohen (2009), é possível entender melhor a relação íntima de uma performance com o ritual. A *live art* busca uma aproximação direta com a vida, a extirpando de seu caráter apenas estético e resgatando sua característica ritual. Por haver uma acentuação muito maior do instante, do presente, do momento da ação (o tempo ‘real’), cria-se a característica do rito, tornando o público não só em mero espectador, mas fazendo com que ele participe também de uma espécie de ‘comunhão’⁹⁴, podendo aqui ser entendida também como

⁹⁴ COHEN, 2009.

communitas, ou uma “modalidade de relação social de uma área de vida em comum” (TURNER, 1974, p.119). A compreensão de *communitas* para Turner (1974) tem uma certa característica de ‘fluxo’, mesmo que muitas vezes surja de maneira espontânea e sem antecipação. O ‘fluxo’ (ou *flow*) é uma “sensação holística presente quando atuamos com total envolvimento” (CSIKSZENTMIHALYI e MACALOON apud TURNER, 1982, p.55). O *flow* se apresenta em indivíduos - é um sentimento de controle das ações, uma corrente em fluxo que unifica um momento ao outro, o passado, o presente e o futuro⁹⁵. É interessante notar que a palavra *flow* é muito utilizada no *breaking* no sentido de uma fluidez de um movimento para o outro. O dançarino que tem *flow* tem harmonia em sua dança – seus movimentos dialogam, não há ruptura entre um movimento e outro. O *flow* é a experiência de juntar a ação com a consciência – o ator está ciente do que está fazendo. A consciência está focada, o aqui é que importa. O ator em *flow* está em controle de suas ações e do ambiente⁹⁶. Isso condiz muito com os relatos de *b-boys* e *b-girls* no momento em que estão na roda, principalmente na roda de ‘batalha’, na qual seus movimentos são cuidadosamente calculados. Na ‘batalha’ conseguem também manter um controle de suas emoções, bem como focar sua atenção no ambiente – na música, principalmente, nos jurados e em seu oponente.

A *communitas* é uma antiestrutura (no sentido de libertação das restrições da vida ordinária) – um vínculo que une pessoas acima de qualquer laço social formal. Martin Buber utiliza o conceito de comunidade para *communitas*: “a comunidade consiste em uma multidão de pessoas que não estão mais lado a lado, mas uma com as outras” (BUBER apud TURNER, 1974, p.154). Esta multidão se movimenta em torno de um objetivo, no entanto experimenta um fluxo do Eu para o Tu. A *communitas* transgrede ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas e é acompanhada por experiência de poder sem precedentes. Turner (1974) ressalta que existem vários tipos de *communitas*, incluindo ‘normativo’ e ‘espontâneo’. *Communitas* normativa é o que acontece durante a comunhão num serviço católico – a *communitas* é oficial, ordenada, imposta. *Communitas* espontânea pode ser considerada como sendo secular, é um evento que move todos aqueles que dele participam. É quando as pessoas se veem cara a cara, quando o status é abolido, assim resultando em um encontro íntimo. Quase nunca acontece por acaso – é gerada pelo

⁹⁵ SCHECHNER, 2006; TURNER, 1982.

⁹⁶ TURNER, 1998.

processo ritual. Em um ritual todos são tratados iguais, usam roupas parecidas ou as mesmas, deixam de lado indicadores de privilégio, riqueza etc⁹⁷. É possível constatar o *communitas* espontâneo gerado pelas ‘batalhas’ de *breaking* a partir do envolvimento de todos ali presentes – o público e às vezes até os jurados não conseguem conter as emoções, como torcedores de um jogo de futebol em um estádio –: gritam, vaiam, aplaudem, xingam. É a ‘massa’ que inicialmente começa dissipada, mas que no começo da ‘batalha’ se une para vibrar junto com os dançarinos, como se fizesse parte da própria ‘batalha’. É o fervor contagiante que faz com que seu corpo não pare de sentir as batidas do DJ e o nervosismo dos dançarinos ou que suas cordas vocais não parem de gritar o nome de ‘sua *crew*’. Pode-se dizer que há um certo sentido mágico nesse momento, como Turner (1974) aponta, mas momentâneo, uma vez que ao fim da ‘batalha’ a ‘massa’ se dissipa e retorna a sua vida ‘normal’.

Rituais liminóides produzem uma mudança temporária – às vezes nada mais do que uma breve experiência de *communitas* ou um papel que dura algumas horas – são transportações⁹⁸. O fenômeno liminóide tende a ser gerado por indivíduos específicos e/ou grupos particulares. Em muitos casos, rituais liminóides fazem parte de gêneros de lazer das artes, esportes, jogos⁹⁹. São livres e espontâneos. Estudar um ritual liminóide é estudar os símbolos em ação social. Em uma transportação, a pessoa entra na experiência, é movido ou tocado e depois volta por onde entrou. Uma pessoa pode experimentar transportações quase que diariamente - transportações não só ocorrem em situações de ritual, mas em performances estéticas também. De fato, é aqui que todos os tipos de performance convergem - treinar, praticar, ensaiar para que os performers deixem de ser quem são temporariamente. Enquanto fazem sua performance, atores não são eles mesmos, e nem seus personagens¹⁰⁰. Assim, uma ‘batalha’ de *breaking* pode ser entendida como um ritual liminóide, gerando *communitas*, uma vez que unifica todos aqueles envolvidos, inclusive o público.

Pensar o ritual não só como performance, como também como um ato de comunicação simbólica, nos ajuda a entender não só a performance de um dançarino de

⁹⁷ SCHECHNER, 2006; TURNER, 1974.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Rituais liminóides são “ações simbólicas ou atividades de lazer em sociedades modernas ou pós-modernas que servem uma função similar aos rituais em sociedades pré-modernas ou tradicionais. De forma geral são atividades voluntárias. As atividades recreativas e as artes são liminóides” (TURNER apud SCHECHNER, 2006, p.67).

¹⁰⁰ SCHECHNER, 2006; TURNER, 2008.

breaking, como também o diálogo, ou melhor, o debate, que ocorre entre os dançarinos durante uma ‘batalha’. Ainda, isso nos permite explorar a dança e seus gestos semioticamente, que ao ter seus movimentos executados no aqui-agora da performance *diz* pensamentos e *troca* ideias.

2.3. Entre signos e símbolos

A fim de analisar os gestos codificados vistos em uma ‘batalha’ de *breaking*, é importante primeiramente conceituar o que entendo por signo, ícone, índice e símbolos, a partir da semiótica.

A semiótica, de modo muito geral, é a teoria de todos os tipos de signos, códigos, sinais e linguagens. Sendo assim, a semiótica estuda os processos de comunicação, uma vez que não há mensagem sem signos e não há comunicação sem mensagem. Para Charles Peirce, o signo é algo que representa algo, aquilo denominado de seu objeto. Ele só pode ser considerado como sendo signo se tiver esse poder de “representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (apud SANTAELLA, 2003, p.58). Assim, o signo não é seu próprio objeto, mas está no lugar dele. “A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro). Portanto, o significado de um signo é outro signo [...] porque esse, seja lá o que for, que é criado na mente pelo signo, é um outro signo (tradução do primeiro)” (SANTAELLA, 2003, p.58-59). Lúcia Santaella (2003) ressalta que qualquer coisa que estiver presente à mente tem a natureza de um signo – signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações, etc., sendo assim, qualquer coisa pode ser analisada semioticamente (SANTAELLA, 2002; SANTAELLA, 2003).

Os diversos aspectos que a análise semiótica apresenta podem nos levar a entender qual é a natureza e quais são os ‘poderes de referência’ dos signos, ou seja, que informação eles transmitem, como se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos podem provocar no receptor. No entanto, é necessário conhecer a história de um sistema de signos, bem como

conhecer sobre o contexto sociocultural no qual está inserido. Caso isso não ocorra, não será possível detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem¹⁰¹.

Para Peirce, na relação do signo com seu objeto, o signo pode ser ícone, índice ou símbolo, ou seja, uma mera qualidade, um existente, ou uma lei. Se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele é **ícone**, uma vez que qualidades não representam nada, mas apresentam. Um exemplo de ícone seria os avisos de banheiros masculino e feminino que apresentam um desenho de um homem ou uma mulher, mantendo assim uma semelhança com a figura humana real. O **índice** apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto do qual faz parte. Ele é um signo que indica uma outra coisa com a qual está factualmente ligado, há uma conexão de fato entre ambos. O interpretante do índice não vai além da constatação de uma relação física entre existentes. Como exemplo podemos citar a fumaça, que pode *indicar* (e não constatar) que há fogo em algum lugar. Um **símbolo** é portador de uma lei que, por meio de convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. Assim, o símbolo não é algo singular, mas sim geral. A lei que dá fundamento ao símbolo tem de estar internalizada na mente de quem o interpreta, sem isso o símbolo não pode significar. Assim, para agir como signo, o símbolo independe de uma conexão factual com seu objeto (como no caso do índice), bem como independe de qualquer semelhança com seu objeto (como no caso do ícone). Todo símbolo é incompleto na medida em que só funciona como signo porque determina um interpretante que o interpretará como símbolo e assim em diante¹⁰². Podemos citar como exemplo a pomba branca que significa paz. Importante ressaltar que essas propriedades não são excludentes e na maior parte das vezes operam juntas, assim todo o símbolo é composto por signos indiciários e icônicos. Pierce, obviamente, vai muito além do que aqui foi apresentado; no entanto, para o presente trabalho, me ative a sua noção de signo, bem como de ícone, índice e símbolo, para entender os gestos utilizados no *breaking*.

Para alguns antropólogos, a função simbólica introduz um novo tipo de relacionamento com o mundo físico – que distingue a natureza e o reino animal do mundo humano da cultura. Ainda, o simbólico não só está presente em todas as instituições humanas, como também é a ordem que instaura a sociedade. Para a

¹⁰¹ SANTAELLA, 2002.

¹⁰² SANTAELLA, 2002; SANTAELLA, 2003.

antropologia, o signo pode ser visto como algo que está no lugar de outra coisa para alguém e que pode servir de intermediário entre duas pessoas. O signo é composto de um suporte material, presente – o significante, e por um significado – a coisa ausente designada. O símbolo é o sinal convencional e depende de um sistema de regras convencionais. Gilbert Durand (1988) argumenta que o símbolo sugere um conjunto de ideias e remete a um indizível e invisível significado. Ainda, o símbolo nos demanda uma interpretação, por ser multívoco e polissêmico (fato também ressaltado por Victor Turner, 2005, em *Floresta de Símbolos*).

Claude Lévi-Strauss (1988) apresenta a noção do simbólico como um domínio que não poderia ser confundido nem com o real e nem com o imaginário, cuja função é tornar o mundo inteligível. De acordo com o autor, o simbólico é da ordem do inconsciente. O inconsciente é vazio e organiza o conteúdo do subconsciente – o vocabulário – por meio de leis universais, criando, assim, estruturas simbólicas – é a partir delas que o pensamento age. O simbólico, então, é diverso por seu conteúdo, mas limitado por suas leis. Lévi-Strauss define o símbolo em um sentido amplo – a cultura opera como um conjunto de sistemas simbólicos e todo signo interpretável é símbolo, algo que tipifica, representa, conecta o desconhecido do conhecido. Ou seja, “o simbólico é o semiótico, como produção de sistemas de significação (códigos) e de processos de comunicação” (HAIDAR, 1994, p.13). Como os fonemas, os símbolos não têm sentido em si mesmos, e é somente a partir das relações entre um símbolo e outro que é possível definir seu significado.

Victor Turner se preocupa com a questão do simbólico em seus estudos. Turner privilegia os processos rituais e, para o autor, todo processo ritual tem seus momentos limiares, de transição e de contradições. O símbolo é a menor unidade do ritual – a última unidade de uma estrutura específica em um contexto ritual – funcionando como mediador entre o pensamento e a realidade. Turner conceitua o símbolo em um sentido amplo, “é uma coisa encarada pelo consenso geral como tipificando ou representando ou lembrando algo através da posse de qualidades análogas ou por meio de associações em fatos ou pensamentos” (TURNER, 2005, p.49). Assim, um símbolo liga o desconhecido ao conhecido. Na interpretação dos símbolos rituais, Turner atenta para a importância do reconhecimento do contexto da situação, que é feito pelo observador. Assim os símbolos estão envolvidos com o processo social – o símbolo é um fator de ação social e é associado a interesses, propósitos, fins e meios humanos. Desse modo, o

autor concentra-se na *ação* simbólica – que produz efeitos. O símbolo não está na estrutura, mas sim no uso, e seu significado tem que ser lido por meio de sua manipulação. Sendo assim, o sentido do símbolo é sempre contextual e não há sentido fixo, sendo ele polissêmico.

2.4. Corporificando símbolos – o corpo que dança

O corpo, como “o primeiro e mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 2005, p. 407), produz movimentos permeados de valores e preconceitos que demonstram o contexto histórico, econômico, cultural e educativo de uma dada sociedade. Nosso corpo não é neutro, é portador de signos. Em seus estudos sobre o corpo, Marcel Mauss classifica as técnicas do corpo como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2005, p.401). Sendo assim, as atitudes corporais podem ser vistas como representações (ideias) da sociedade e não só como atos individuais¹⁰³. O corpo é um ato social. Esse instrumento, ou mais precisamente, esse objeto técnico, tem formas e atitudes específicas de acordo com cada sociedade, ou seja, não há uma técnica corporal comum a todas as culturas. O corpo adquire significado através da experiência cultural e social do indivíduo inserido em seu grupo, ele se torna discurso a respeito da sociedade, passível de leituras diferenciadas por diferentes atores sociais. Os gestos e movimentos do corpo também são construídos através do convívio em sociedade¹⁰⁴. O corpo é um dos elementos que integra o “sistema dança”, sendo assim, estudar a dança é também analisar o corpo e principalmente as mudanças que sobre ele operam as diferentes culturas¹⁰⁵. Os comportamentos, técnicas corporais e representações criam uma linguagem simbólica cultural e socialmente coerente. O corpo não é só biológico, é também cultural¹⁰⁶.

É através da utilização do corpo, por meio de movimentos corporais, que a dança constrói sentidos, assim, essa ‘manifestação social’ pode ser considerada como fenômeno estético e simbólico, uma expressão da sociedade e da cultura. A análise da dança pode demonstrar como dada sociedade é estruturada e como nela ocupam

¹⁰³ SIQUEIRA, 2006.

¹⁰⁴ MAUSS, 2005.

¹⁰⁵ SIQUEIRA, 2006.

¹⁰⁶ MAUSS, 2005.

hierarquias, valores e posições de gênero. A dança é “uma arte profundamente simbólica, capaz de sugerir, ilimitadamente, imagens e associações cheias de riqueza e vitalidade” (MENDES apud SIQUEIRA, 2006, p.6). A dança é uma forma de expressão da cultura e da sociedade: “A dança é um texto cultural que reflete as condições, elementos e experiências culturais, tecnológicos e temáticos da sociedade” (SIQUEIRA, 2006, p.73). Compreender uma dança implica entender o código cultural no qual ela está inserida: movimentos (dançados) contam histórias, apresentam problemas ancestrais, míticos ou até de origem urbana contemporânea, além de deixar transparecer aspirações e insatisfações sociais, culturais e estéticas¹⁰⁷. A dança é provida de significados, “o significado está presente em cada movimento, desde a trepidação de uma pálpebra até um salto que rasga o espaço” (TERRY apud HANNA, 1999, p.44).

Não só isso, mas como vivemos em sociedade, tudo aquilo que fazemos tem um elemento comunicativo implícito. “Ao nos vestirmos de determinada forma, ao assumirmos determinadas maneiras à mesa, ao escolhermos determinados lugares para frequentar, estamos comunicando preferências, status, opções. Da mesma forma, falar também é uma forma de agir, como qualquer outro tipo de fenômeno: falar e fazer tem, cada um, sua própria eficácia e propósito, mas ambos são ações sociais” (PEIRANO, 2003, p.10-11). Pensar um corpo que comunica, então, é aceitar que um corpo que dança diz, como palavras, por meios de gestos, passos e movimentos. Ainda, se pensarmos esses atos não verbais como J.L. Austin (1990) pensa as palavras (como atos performáticos), ficará mais nítido ainda a maneira como uma dança pode trabalhar o ‘fazer-dizer’, ou seja, o dizer por meio da ação. Austin abdica da ideia de que os enunciados apenas descrevem situações e considera a linguagem como uma forma de ação, levando em conta convenções, contextos, finalidade e intenções dos falantes. Inúmeras palavras em pronunciamento, aparentemente descritivas, indicam (e não descrevem) as circunstâncias nas quais elas acontecem. Assim, palavras são atos e podem fazer coisas por meio de seu próprio pronunciamento. Ou seja, a linguagem é *produtiva* e não só reprodutiva. O falar vai além da mera transmissão de uma mensagem e manifesta, no ato da fala, a intenção de um sujeito em se comunicar com outro sujeito a partir do reconhecimento da intenção do primeiro. Esses atos são performativos, ou seja, o enunciar já constitui a realização. Essa expressão, que não apenas exprime algo no presente ou no futuro, mas é um compromisso, uma ação, com uma força intrínseca,

¹⁰⁷ SIQUEIRA, 2006.

Austin a chamou de ilocucionária¹⁰⁸. As ações são eleitas sempre no presente, como um verbo de ação. Esse tipo de verbo constitui um ato de fala – ou uma performance de dança, no nosso caso – que não usa a linguagem para descrever o que está fora dela. Esse é o enunciado performativo – não descreve a ação, mas a *realiza*. Como o juiz anuncia “declaro o réu culpado”, ele não está descrevendo uma ação fora do ato de sua enunciação, ele a está realizando¹⁰⁹. “O resultado dessas ações de linguagem é um significado que envolve um sujeito e outro sujeito, numa relação de falar e ouvir [...] a fala é um evento comunicativo e deve ser colocada em contexto para que seu conteúdo seja compreendido. Não é possível, assim, separar o dito e o feito, porque o dito é também o feito” (PEIRANO, 2001, p.11). Ou seja, na fala, ocorre uma situação na qual o seu fazer seja simultaneamente o seu dizer.

A dança, então, como própria fala do corpo, se torna *dizível* (como o símbolo que exprime o indizível) e passa a ser vista como dizendo-se no seu fazer. Não só isso, mas o próprio corpo inventa sua própria fala, de acordo com aquilo que está sendo dito. Isso é o ‘fazer-dizer’¹¹⁰. “Proferir uma dessas sentenças (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é descrever o ato que estarei praticando ao dizer o que disse, nem declarar o que estou praticando: é *fazê-lo*” (AUSTIN apud SETENTA, 2008, p.21, 1990, p.24, *grifo nosso*). Isso fica mais evidente ainda na ‘batalha’ de *breaking*, uma vez que os movimentos do dançarino, em sua grande maioria improvisados, são uma resposta aos movimentos do outro (isso será explorado em detalhes mais adiante). Assim, se entendermos que uma performance de *breaking* opera dessa maneira, o ato da ‘batalha’ então, no qual há uma troca de gestos codificados e movimentos que respondem à acusação de um dançarino, é ainda mais evidente como uma enunciação em performance. Ou seja, o corpo é movimento em permanente comunicação.

Todos os entrevistados foram unânimes em dizer que a dança e o corpo comunicam. Ou seja, falamos com o corpo e o nosso corpo fala. Falamos com o corpo na medida em que nos servimos de gestos e de mímicas corporais para transmitir informações; e fazemos o corpo falar ao utilizá-lo como modelo de expressão de uma “realidade extracorporal”¹¹¹. Ainda, alguns entrevistados ressaltam que o corpo se

¹⁰⁸ PEIRANO, 2001.

¹⁰⁹ AUSTIN, 1990; SETENTA, 2008.

¹¹⁰ SETENTA, 2008.

¹¹¹ GUIRAUD, 2001.

comunica de maneira diferente quando está em uma roda, em uma ‘batalha’ e no palco. Mr. Fê acrescenta que o corpo não só comunica como também pode transmitir emoção.

O corpo fala com certeza, às vezes o corpo fala mais que muitas palavras. Quando eu falo mais é dançando (Sô).
A dança comunica, só que nem sempre é pra ser entendida [...] acho não tem a ver com entender, acho que tem a ver com passar alguma energia, alguma sensação, acho que é assim que ela se comunica [...] Um cara dançando sem nenhum propósito, ele passa uma mensagem [...] se ele for bom (Frank Ejara).

Para a *b-girl* Kelly, estudante de dança da UNB, não há dúvidas de que a arte, e principalmente o *breaking*, é comunicação:

A gente discute muito se a dança é comunicação ou não, e pra mim é, muito, o *breaking* é totalmente, né? Porque você se comunica ali, é uma coisa meio dança-teatro, você simula gestos, então, você tá ali o tempo inteiro falando com seu corpo, sabe? E só que quando eles falam que não, é no sentido assim de que a arte ela não precisa se explicar, sabe? Você não precisa explicar o que é aquilo que você tá fazendo. Você tá se comunicando, mas se a pessoa não tiver entendendo, não tem problema, você tá só se expressando. É todo seu sentimento, é todo seu eu, é toda sua vida, suas emoções, suas vivências.

Dançar articula os sentidos sob a forma de uma linguagem não verbal na qual a unidade mínima é o gesto (como o símbolo considerado unidade mínima de um ritual por Victor Turner). Os gestos nos permitem estabelecer um sistema de comunicação, que pode expressar sentimentos e, concomitantemente, tornar mais rica a experiência sensível e o conhecimento demonstrado sob a forma não verbal. No entanto, os significados da dança só podem ser interpretados contextualmente, já que a simbolização do gesto é um processo essencialmente cultural¹¹². “O gesto é organizador de nossa presença no mundo. Os sentidos do gesto são relativamente fixos em um dado contexto social, mas não podem ser universalizados. A unidade do gesto não só fundamenta o movimento, como é o próprio instrumento mínimo sem o qual não podemos sequer estabelecer um sistema de comunicação” (CORREA, 2011, p.5-6). Ainda, o gesto é movimento vital que é configurado em um sistema de símbolos¹¹³.

¹¹² CORRÊA, 2011.

¹¹³ LANGER apud Ibid.

A cultura é comunicação, ou seja, “a cultura (isto é, o modo como o homem dá um sentido ao mundo que o rodeia e a si próprio em relação aos outros) consistira na soma dos repertórios de comportamentos codificados, desempenhados e interpretados pelos membros da organização social em situações comunicativas” (BREMONT, C. L., GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al., 1979, p.94). Para pensar a cultura como sendo uma forma de comunicação, podemos imaginar que opera como um sistema de telefone, e que, assim, tem três aspectos: sua estrutura geral, como a rede do telefone, seus componentes, podendo ser considerados como *switchboards* (central telefônica), fios e telefones, e a mensagem em si, que é carregada pela rede. De maneira similar, a mensagem pode ser repartida em três pedaços: *sets*, ou conjunto, série, (como palavras), *isolates* (aquilo que é isolado) como sons, e padrões (como gramática ou sintaxe). Para descobrir como uma língua funciona, o indivíduo pode começar com uma palavra, feita de sons arranjados de maneira específica e de acordo com certas regras, a sintaxe. Assim, os *sets* são o que você identifica primeiro, os *isolates* são os componentes que fazem os *sets*, e os padrões são a maneira como os *sets* são organizados de maneira a dar significados¹¹⁴. Se pensarmos o Hip Hop como “cultura” que comunica, e especificamente se focarmos na dança como uma de suas mensagens, podemos pensar o *breaking* da seguinte maneira: os *sets* são o que os dançarinos também chamam de *sets*, ou sequência, curiosamente. São os grupos de passos, arranjados e organizados de acordo com cada dançarino. É o que vemos primeiramente. A maneira como esses passos são arranjados ou combinados é ilimitada, ou melhor, os *sets* são limitados apenas pelas possíveis combinações de padrões dos *isolates*, que, podemos considerar, vai de acordo com a criatividade de cada dançarino. Os *isolates* são os passos em si, por exemplo, um *Toprock* ou um mortal. *Isolates* são limitados em número, assim como os passos de uma dança, apesar de que novos passos podem se criados diariamente; eles são limitados, principalmente no que tange ao vocabulário que cada dançarino tem. Os padrões, que contêm uma mensagem, são a coreografia em si, criadas pelos dançarinos. Os padrões, então, são as regras culturais implícitas, através das quais os *sets* são organizados de maneira que criem significado. Aqui podemos considerar as próprias regras do *breaking*, não só no quesito de como combinar um passo com outro, mas por exemplo de não combinar uma dança com outra, ou de não inserir um passo de balé dentro de uma sequência de *breaking* sem manter sua ‘forma’. Pensando assim, no Hip

¹¹⁴ HALL, 1959.

Hop como “cultura” que comunica e na dança como uma mensagem, podemos explorar a semiótica dessa dança, ou seja, os signos e códigos que ela emite.

Desde o início da evolução humana os gestos são aspectos fundamentais da comunicação, inclusive sendo necessários para o desenvolvimento da linguagem verbal. É possível afirmar, que no gesto dois lados da cognição humana estão envolvidos – a natureza e a cultura¹¹⁵. “Pode-se dizer que o gesto é o equilíbrio entre natureza e cultura no desenvolvimento da linguagem. Falando com o corpo em geral, ou com as mãos em particular, é evidente a base natural da linguagem, que é ‘culturalizada’ com o advento das palavras e gramática.” (CHIPPENDALE; VAN POMEREN, 2010, p.3). Os estudos com primatas descobriram que os sinais e gestos são uma parte importante de interação. De forma geral, os gestos são usados como um elemento de comunicação, são muitas vezes reconhecíveis e substituem o discurso verbal, mas são também uma espécie de vocabulário. Os gestos podem ser divididos em duas categorias, *narrativa* e *terra*. Na *narrativa*, os gestos são icônicos, e podem ser compreendidos imitando uma coisa física ou uma ideia abstrata. Gestos *terra*, ao contrário, enfatizam a relação entre gesto e seu ambiente. Ainda, existem quatro tipos diferentes de gestos: o primeiro tipo de gesto, gestos dêiticos, conotando a ponta de um dedo em referência a ideias abstratas ou ideias concretas; o segundo, gestos *battuti* (gestos ‘batidos’), se propõem acompanhar a fala e seus movimentos são rápidos e fáceis; gestos icônicos, o terceiro tipo, é o movimento mais complexo e multifacetado; o quarto tipo de gesto, como mais relevante para este projeto, são gestos metafóricos. Gestos metafóricos mostram coisas abstratas e podem substituir o vocabulário verbal. Um gesto simbólico é uma indicação de uma qualidade abstrata para a qual não existe um equivalente simples e prático. Quando um gesto não é mais ligado a uma pessoa ou entidade, seu significado pode-se tornar metafórico e abstrato¹¹⁶.

Não é de hoje que a antropologia descobriu que os movimentos corporais não eram fortuitos, mas que eram aprendidos da mesma maneira como a linguagem. Pessoas de culturas diferentes não se mexem de maneira semelhante, sendo que cada cultura tem seu repertório, seus gestos particulares, especiais. Importante para entender a mensagem destes gestos é entender seu contexto, e nunca como movimentos separados ou

¹¹⁵ CHIPPENDALE; VAN POMEREN, 2010.

¹¹⁶ Ibid.

isolados¹¹⁷. Ainda, é possível considerar que a comunicação não é como uma dualidade emissora e receptora, mas funciona como uma negociação entre duas pessoas, é um ato criativo. “Não se mede pelo feito do que o outro entende exatamente o que um diz, mas porque ele também contribui com sua parte; ambos participam na ação. Logo, quando se comunicam realmente, estarão atuando e interagindo em um sistema maravilhosamente integrado” (BIRDWHISTELL apud DAVIS, 1993, p.8, *tradução livre*).

O *breaking*, como ressaltado por alguns dos entrevistados, tem como principal característica ser uma dança ‘gestual’ – uma dança na qual os gestos são tão importantes quanto os passos executados. É possível dividir os movimentos do *breaking* a partir de três categorias: 1. Passos (sejam passos básicos ou inventados); 2. Gestos codificados (cuja função é comunicar algo a alguém); 3. Gestos de ‘humilhação’ ou gestos obscenos (cuja função é humilhar alguém – conhecido por *burn*, elemento que vem da dança chamada *Rocking*. Esses gestos serão abordados no capítulo seguinte). Muitos *b-boys* acreditam que os gestos obscenos, ou de humilhação, são um total desrespeito à pessoa e deslocam para o lado pessoal, algo desnecessário quando se trata de uma ‘batalha’ de dança. Eles enfatizam que é “coisa de adolescentes” (importante lembrar que a dança *breaking* foi criada por *adolescentes masculinos*). “O homem tem essas besteiras, de querer intimidar um outro homem, de querer humilhar ele”, ressalta Sô. O dançarino de *breaking* que tem em seu corpo “vocabulário adquirido” pelos anos de estudo consegue executar os três de tipos de movimento – construindo sua dança a partir de misturas entre os três. No entanto, os gestos codificados e de humilhação estão presentes, na sua grande maioria, em ‘batalhas’ ou ‘rachas’, quase não sendo vistos em rodas de dança. Kelly ressalta que a ‘batalha’ é como um diálogo, ou uma comunicação, na qual há ação e reação, ou seja, na qual mensagens estão sendo emitidas o tempo todo. Nesse sentido, o *breaking* está repleto de códigos e signos, os quais dependem de interpretantes para decodificá-los.

A linguagem corporal é uma das principais características do *breaking* [...] eu costumo falar pros *b-boys*: olha, toda a linguagem que você utiliza na sua dança tem algum sentido. Ela diz alguma coisa, então procure entender o que você está fazendo [...] Você tem que mostrar [com clareza os movimentos], é uma coisa que não é só pra você entender, quem tá de fora tem que entender [...] É uma linguagem, a dança é uma linguagem, e a partir do momento que eu faço uma coisa

¹¹⁷ DAVIS, 1993.

que é uma linguagem que é pra ser identificada, as outras pessoas têm que ver (Fabrício).

É como se fosse na realidade um diálogo, uma conversa, é ação e reação, que que você vai fazer? Na realidade você ali tem que provar que é o melhor e que a pessoa é inferior a você [se referindo à ‘batalha’]. Mas se você recebe uma provocação, é importante você saber sair de uma maneira legal e não necessariamente, essa saída não precisa necessariamente ser agressiva, ela pode ser engraçada, ela pode ser inusitada, ela pode ser de várias maneiras [...] É um exercício de bate e rebate – vamos conversar aqui: ‘arroz’, a pessoa fala ‘feijão’, ‘carne’, ‘macarrão’ [...] é como se fosse isso pense rápido, jogue rápido (Louise).

A gesticulação, que é aprendida e transmitida, pode ser considerada, como os outros sistemas semióticos, como sendo um fenômeno social. Pensar assim não só revela a diversificação entre as culturas (como as diferentes técnicas de dar um beijo, por exemplo, o beijo esquimó) ou entre os sexos (como o ato de tirar uma camisa feito diferentemente por um homem e uma mulher), como também explicita e postula a existência de uma dimensão semiótica autônoma que dá significação às culturas, sexos e agrupamentos humanos¹¹⁸. Alguns estudiosos (entre eles Franz Boas) consideram a dança como uma atividade mítica, por não ser um espetáculo visando comunicar sentido àqueles que a observam, mas tendo uma intencionalidade a fim de transformar o mundo. O *breaking*, no entanto, como pura dança gestual e comunicativa, utiliza gestos que podem ser vistos como sendo de gestualidade prática, ou seja, tem o intuito de comunicar frases ou palavras a alguém. Esses gestos são transmitidos por meio de um plano não verbal a partir de signos arbitrários, convencionados e pactuados pelos membros dessa “cultura”, como também por sintagmas miméticos que se referem à gestualidade prática (fingir cortar o pênis do adversário).

Sendo um meio de comunicação artística, os signos coreográficos da dança popular não possuem individualidade própria no processo de comunicação. Eles são agrupados em estruturas e formas (com funcionalidade interna bem determinada) de acordo com modelos estabelecidos pela tradição e determinados pela lógica do pensamento coreográfico, constituindo deste modo os elementos expressivos de transmitir uma mensagem (PROCA-CIORTEA, V. e GIURCHESCU. In: BREMOND, C. L., GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al., 1979, p. 127).

¹¹⁸ BREMOND, C. L.; GREIMAS, A.J.; KRISTEVA, J. et al., 1979.

O gesto transmite uma mensagem no quadro de um grupo; nesse sentido é uma linguagem. No entanto, o gesto também é a elaboração da própria mensagem, é “o trabalho que precede a constituição do signo (do sentido) na comunicação” (KRISTEVA In: BREMOND, C. L., GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al. 1979, p.73). É possível dividir os signos pertencentes à linguagem gestual em três categorias: 1. Comunicação sem intenção de comunicar; 2. Comunicação com intenção de comunicar, mas sem troca de ideias; 3. Comunicação com intenção de comunicar e troca de ideias¹¹⁹. O *breaking*, por ser uma dança de ‘bate-rebate’, como ressaltado pelos dançarinos, ou seja, uma dança na qual um deve dar uma resposta àquilo que foi ‘dito’ pelo outro, pode ser considerada como o terceiro tipo – uma comunicação que tem não só a intenção de comunicar, como também a de trocar ideias. Assim, não só pelo ato performativo dos movimentos de dança, que são executados de acordo com aquilo que foi executado anteriormente, como também pelos gestos da ‘fala’ que são ali apresentados, há uma comunicação com intenção de comunicar e com troca de ideias. Ainda, os gestos utilizados no *breaking*, principalmente aqueles executados durante a roda ou ‘batalha’, como conjunto de operações de codificação, implicam o reconhecimento da existência do eixo da comunicação e pressupõem um destinador (codificador) e um destinatário-descodificador¹²⁰.

Os gestos dessa dança são típicos de uma linguagem do sul do Bronx, fato ressaltado por alguns *b-boys*:

Breaking tem muito gestual, inclusive o Ken Swift [um dos pioneiros e fundadores do *breaking*], o último workshop que a gente fez com ele falou que é isso, que o *breaking*, os movimentos que a gente utiliza com os braços, que é uma das partes fundamentais, talvez principais da dança, ela é a comunicação que a gente tem [...] Porque ele fala assim: em NYC, no Bronx, as pessoas falam muito através de gestos, e aí gesticula muito e na dança ela tem essa mesma característica, de quando você tá dançando você gesticula (FabGirl).

Fabricio explica sobre essa linguagem corporal própria do Bronx, que opera como um dialeto próprio daquela comunidade, a partir de uma conversa que teve com uma amiga que morou em NYC:

¹¹⁹ BREMOND, C. L., GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al., 1979.

¹²⁰ Ibid.

Tava falando com uma amiga minha que trabalhou de garçomete em NYC e eu falando da cultura de lá, da peculiaridade do sul do Bronx, que é uma miscigenação de pessoas e essa miscigenação, mistura de pessoas de NYC, gerou um dialeto próprio. O MC, por exemplo, é a linguagem do sul do Bronx [...] de tanto misturar dialetos, a linguagem foi modificando até chegar num ponto que se você ouve alguém do sul do Bronx conversar, você acha que é um MC, por causa da fala “Yoyo man! Know what I’m saying?” Não é algo que eles forcem, a forma de andar, por exemplo, gíngua corporal, [...] é natural [...] então toda essa mistura gerou uma cultura nova. [...] Então essa amiga minha que morou e trabalhou como garçomete ela disse, “nossa, é muito engraçado você falar isso comigo porque eu andava de metrô e eu sabia quem era do Bronx... eu via, eu falava assim, nossa, aquele lá é do Bronx”. Ela ficava vendo quem realmente ia passar da estação dela, porque ela sabia que a estação do Bronx era depois e falou que era raro de errar. Ela não tinha essa sensibilidade auditiva pra diferenciar na fala deles, não percebia essa gíria, mas ela sabia, pela linguagem corporal quem era do Bronx, mulheres, homens, crianças, ela falou que era uma identidade, era como se você visse em um ônibus aqui em BH, por exemplo, um gaúcho, caracterizado, sabe, ‘tipo’, na cara. Então essa linguagem do Bronx é muito particular, tem essas particularidades que diferenciam.

Cada indivíduo tem seu próprio estilo de gesticular, o idioleto, e de certo modo o estilo de uma pessoa revela sua cultura. Nos EUA, os gestos frequentemente revelam a origem étnica de um indivíduo, já que cada cultura tem seus próprios movimentos corporais, distintivos, e o estilo é mais persistente que um sotaque estrangeiro ou dialeto, ou menos consciente. Ainda, da mesma maneira que cada cultura possui seu próprio estilo de movimentos característicos, também tem seu próprio repertório de “emblemas” – um emblema é um movimento corporal que tem um significado preconcebido, como o gesto de fazer o dedo na estrada (pedindo carona) ou o gesto de cortar a garganta¹²¹. A gesticulação, que é aprendida e transmitida, é como os outros sistemas semióticos, um fenômeno social¹²².

Como foi dito anteriormente, o *breaking* tem passos básicos (divididos nas categorias *Toprock*, *Footwork* e *Freeze*). No entanto, a passagem entre um passo e outro oferece uma oportunidade aos dançarinos de realmente ‘conversarem’ entre si, por meio dos gestos codificados. É possível analisar os gestos e signos do *breaking* a partir da qualidade dos movimentos ou de sua existência. No entanto, para o presente trabalho, farei uma breve apresentação dos signos como símbolos (como concebidos por Peirce) ou emblemas (como concebidos por Davis), uma vez que há uma convenção que dita o

¹²¹ DAVIS, 1993.

¹²² BREMOND, C. L., GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al., 1979.

significado de certos movimentos – funcionando como uma linguagem codificada do *breaking* que tem significado, em muitos casos apenas para aqueles que a falam, ou seja, para os *b-boys* e *b-girls*. Vale ressaltar, novamente, que símbolos podem ter elementos indiciários e icônicos. Conforme dito anteriormente, os símbolos apresentados abaixo são usualmente performados dentro das rodas, principalmente nas ‘batalhas’, entre um passo e outro e se destinam a ‘dialogar’ com o adversário – ora dizendo o que será dançado, ora menosprezando o adversário (como pessoa ou como dançarino), ora mostrando respeito ao adversário. Como esclarecido por Sô, uma das razões de isso acontecer é o fato de a música estar alta, então não é possível escutar o que o outro está dizendo, mas é possível sim vê-lo falar com seu corpo.



Foto 1: *Superman*

Ação: Imitar a pose do super-homem colocando as mãos na cintura.

Elemento icônico: Imagem da pose do super-homem.

Significado simbólico: Fique atento, pois farei um movimento sem as mãos ou sou superior a você, sou ‘o’ poderoso.



Foto 2: ‘Vou te queimar/fumar’

Ação: Imitar com as mãos o tragar um cigarro.

Elemento icônico: Imagem do ato de segurar o cigarro entre os dedos, ou seja, o ato de fumar.

Significados simbólicos: Fui melhor que você (no racha/na ‘batalha’) ou vou acabar com você.



Foto 3: ‘Você está longe’

Ação: Colocar a mão na testa como se estivesse procurando por algo ou alguém.

Elemento icônico: Colocar a mão na testa apresenta que se está procurando por alguém.

Significado simbólico: Maneira de menosprezar ou diminuir o adversário. Você está tão longe com sua dança que nem te vejo.



Foto 4: *Biting*

Ação: Dobrar os braços e fazer um movimento de abrir e fechá-los.

Elemento icônico: os braços sobrepostos que se abrem e fecham apresentam a ação de fazer uma cópia, uma duplicata de algo.

Significado simbólico: Você está copiando o movimento de alguém. (Interessante notar que esse gesto é conhecido fora do círculo de quem dança *breaking*, sendo utilizado e entendido por pessoas envolvidas com as outras artes da “cultura” Hip Hop).



Foto 5: *Varrer*

Ação: Fingir o movimento de varrer com uma vassoura.

Elemento icônico: Imagem do ato de varrer.

Significado simbólico: Tirar pedaços do adversário depois que ele sai da roda. Indica que o que o adversário fez foi tão ruim que ele se ‘despedaçou’.



Foto 6: *Crew*

Ação: De costas, apontar para as costas com os dedos.

Significado simbólico: Menção à *crew*, mostrar respeito a sua *crew*, mostrar que pertence àquela *crew*.



Foto 7: *Strong man*

Ação: Fazer pose de halterofilismo, tencionando os braços para mostrar os músculos.

Elemento icônico: Imagem de alguém exibindo os músculos.

Significados simbólicos: Mostrar superioridade ou que irá fazer algo que requer força.



Foto 8: Tênis

Ação: Dobrar a barra da calça para mostrar o tênis (feito apenas em uma perna).

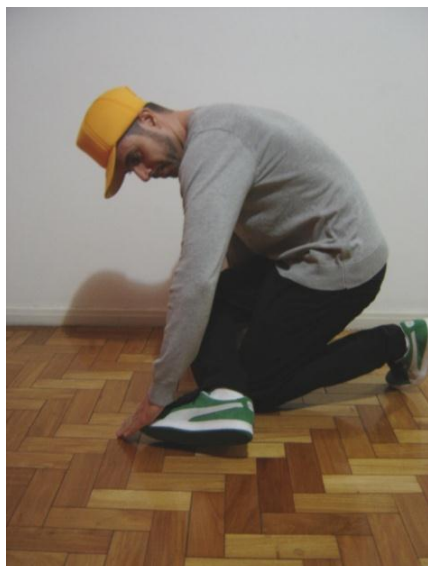
Significados simbólicos: Mostrar o tênis, dar destaque ao tênis, já que o tênis com o *fatlace* é o símbolo do *b-boy*. É uma maneira de dizer “eu sou *b-boy*” e é também uma referência ao *b-boy* Ken Swift, criador do gesto.



Fotos 09 e 10: Sugar

Ação: Esticar o braço com a mão aberta e fazer um movimento de puxar algo, fechando a mão.

Significado simbólico: Você está copiando o movimento de alguém.



Fotos 11 e 12: Mostrar o tênis

Ação: Passar a mão pela lateral do tênis.

Significado simbólico: Mostrar o tênis, dar destaque ao tênis, já que o tênis com o *fatlace* é o símbolo do *b-boy*. É uma maneira de dizer “eu sou *b-boy*”.



Fotos 13 e 14: Você está ‘doidão’

Ação: Tocar a cabeça com as duas mãos e em seguida abrir os braços, imitando uma explosão.

Elemento icônico: Imagem de uma explosão.

Significado simbólico: Você está de cabeça ‘cheia’, está ‘louco’.



Foto 15: Stop

Ação: Fazer o gesto de ‘pare’ com a mão.

Elemento icônico: Imagem de ‘pare’ feita com a mão.

Significado simbólico: pare de dançar, pois agora é minha vez.

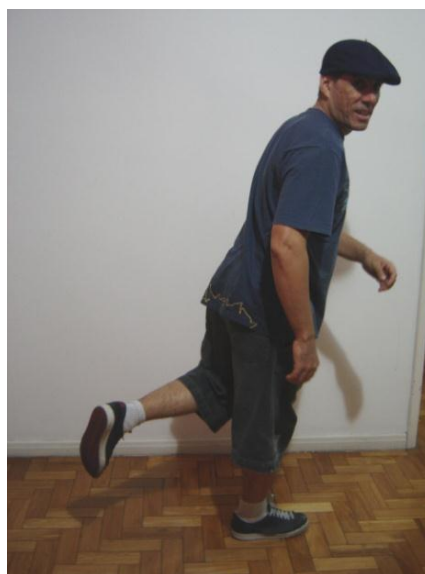
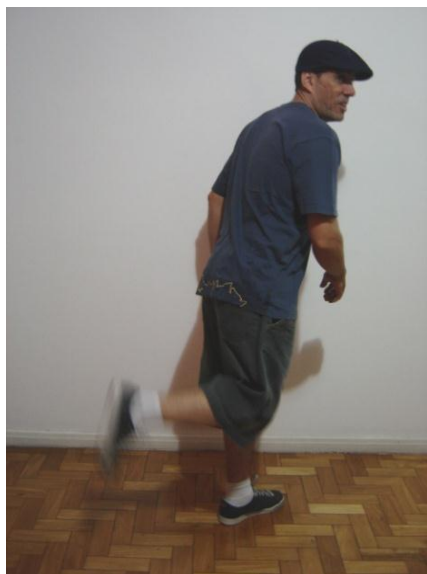


Fotos 16 e 17: Ameaça

Ação: Fazer gesto de cortar a garganta com o dedo.

Elemento icônico: Apresentar movimento de degolação ou decapitação.

Significado simbólico: Vou acabar com você.



Fotos 18 e 19: Ciscando

Ação: Imitar uma galinha ciscando.

Elemento icônico: Imagem de uma galinha ciscando.

Significado simbólico: Retirar o que foi feito pelo adversário, que, de tão ruim, deve ser escondido, tampado.



Fotos 20 e 21: *Represent* (representar)

Ação: Levantar o braço e em seguida fazer um movimento de descida.

Significado simbólico: Mostrar que gostou do que o adversário fez, que representou bem sua dança.

Assim, é através dos gestos, dos passos, da indumentária, ou seja, da performance como um todo do *b-boy*, que o dançarino é capaz não só de expressar o que está sentindo como de se *comunicar* com seu oponente. Não só isso, mas em um embate de ‘bate-rebate’, no qual um dançarino tem de responder ao que o outro diz, por meio dos gestos, ambos conseguem alcançar complexos profundos e *dizer* por atos performáticos o que antes era indizível por palavras. Do mesmo modo, a doutora Sechehaye¹²³ se utiliza de uma linguagem de atos concretos (ou seja, gestos) em seu trabalho com um de seus pacientes esquizofrênicos, por entender que só é possível chegar a complexos profundos (ou seja, o inconsciente) por meio destes.

Pois Sechehaye percebeu que o discurso, tão simbólico quanto possa ser, chocava-se ainda na barreira do consciente, e que ela só por atos podia atingir os complexos mais profundamente enterrados [...] o médico dialoga com seu doente, não pela palavra, mas por meio de operações concretas, verdadeiros ritos que atravessam a tela da consciência sem encontrar obstáculo, para levar sua mensagem diretamente ao consciente (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.219-220).

Desse modo, por meio do ‘fazer-dizer’ e da performance do *breaking*, podemos compreender melhor a eficácia comunicacional e simbólica da linguagem dos gestos e da linguagem não verbal.

No próximo capítulo analisarei o *breaking* e sua linguagem a partir das relações de gênero, resgatando questões abordadas neste capítulo, como a performance e os gestos da dança, e focando no gênero como um ato de performance que ora questiona os papéis sexuais ora os reforça.

¹²³ A Dra. Sechehaye é apresentada em *A Eficácia Simbólica* de Lévi-Strauss (2008) no momento em que o autor compara o shamanismo à psicanálise.

*All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts.*

*O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres são meros atores:
Eles têm suas saídas e suas entradas;
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis (tradução livre).*

(trecho de monólogo da peça *As You Like It* de William Shakespeare)

CAPÍTULO 3 – *A Night at the Opera*: Performances de Gênero

Com o avanço do debate e discussão em torno do tema gênero, alguns estudos parecem ter ultrapassado a estéril dicotomia mulher/homem, submissão/dominação. No entanto, hei de ressaltar que as mulheres entrevistadas apontam ainda para uma resistência por parte de alguns homens (muitas vezes explícita), ora consciente, ora inconsciente, no que tange a sua participação, como também a sua maior presença na “cultura” Hip Hop. Por isso, é importante abordar a questão das relações de gênero no *breaking*. Sendo assim, este capítulo objetiva analisar as relações de gênero no Hip Hop, avaliando a inserção da mulher nessa “cultura”. A intenção não é promover uma discussão de gênero em si, mas sim buscar compreender a noção de gênero a partir da performance, ou seja, a partir de uma perspectiva que ultrapasse a visão ‘naturalista’ do gênero, para um enfoque que o pense como algo construído e aplicado por meio do ato de performar, como discutido no capítulo dois. Ainda, o capítulo explora o dançar ‘masculino’ vs o dançar ‘feminino’, considerando as vestimentas e os gestos empregados na performance dos *b-boys* e das *b-girls* e que, acreditamos, asseguram eficácia no desempenho da dança.

3.1. A questão do gênero na dança

Minha primeira visita ao campo causou-me grande espécie. O estranhamento da dança produzido pelo olhar antropológico da pesquisa me levou a perguntar por qual motivo eu devotei dez anos da minha vida àquela forma de expressão artística. A primeira reação não foi à escuridão da Boate Saga, ou ao odor concentrado e forte de suor devido à má ventilação do local, não; minha primeira reação foi à falta de mulheres naquele espaço. Onde estavam elas? Aos primeiros olhares ‘tortos’ senti-me como que deslocada, como uma estrangeira; lembrei-me, a propósito, de uma frase dita por um dos entrevistados, Fabricio, “as mulheres [nas rodas] se sentem um peixe fora d’água”. Naquele dia, se havia dez mulheres no *Circle Prinzs* era muito – e nenhuma delas era dançarina. Já havia sentido a necessidade de falar sobre essa situação, mas naquele dia – tive certeza – isso faria parte de meu estudo.

Daquele momento em diante, fixou-se em mim a preocupação em localizar a presença feminina, em todos os eventos de dança a que eu comparecia. Não as encontrei, ou pelo menos não com as características que procurava, *b-girls*: mulher e dançarina, de preferência belorizontina. Comecei a pensar quem poderia entrevistar e sequer o nome de uma *b-girl* veio à cabeça. Acudi então aos *b-boys* que conhecia. Fabricio confirmou o que já havia suspeitado: “não há *b-girls* em BH”. Lembrei-me então de uma ‘campanha’¹²⁴ feita por Josimar, *b-boy*, da *Spin Force Crew*, em 2008, a fim de questionar aquelas meninas que se auto-intitulavam *b-girls*, mas que na prática não estudavam sobre o Hip Hop: “BH NÃO TEM B-GIRL !?” Josimar postou essa frase em seu Orkut, criou uma comunidade, fez estampá-la em camisetas, foi seguido por outros. Passaram-se quatro anos, e consigo citar, no mínimo, vinte *b-girls* espalhadas entre São Paulo, Brasília e cidades do Sul, mas nenhuma belorizontina ou mineira que seja de referência. No entanto, no decorrer de meu trabalho de campo, pude perceber que certas dançarinas de Belo Horizonte não eram consideradas *b-girls* pelos rapazes, mesmo que elas dançassem *breaking*; mas que eram, sim, reconhecidas por *b-*

¹²⁴ De acordo com Josimar, ele começou a campanha pelo seguinte motivo: “O lance começou com uma rebeldia minha e de todos a minha volta de ir nos eventos e não ver *b-girls* dançando ou simplesmente ver garotas se ‘contorcendo’ na roda e se dizendo *b-girls*. Outras eram mais abusadas, tinham o nome *b-girl* ‘fulana’ ou *b-girl* ‘ciclana’, mas nunca entravam para dançar. Então pintei uma camisa a mão mesmo e passei a vesti-la em várias festas e eventos, como uma forma de protesto e provocação para que estas ‘quase’ *b-girls* tomassem uma iniciativa e estudassem mesmo o *bgirlism* ou vivessem na prática isso [...] não era uma afirmação que BH não tem *b-girl* e sim um questionamento deste fato”.

girls de outros Estados. Isso se deve aos critérios empregados para o reconhecimento de um dançarino. Não é necessário apenas saber dançar, mas é importante também ‘viver a “cultura”’ (como visto no primeiro capítulo) – é aqui que surge o questionamento de Josimar. Isso significa frequentar os eventos de dança, usar as roupas certas, saber sobre sua história, seus iniciadores, mostrar interesse, pesquisar sobre a dança etc. É possível concluir que as moças não são tidas como *b-girls* porque apenas dançam e não “vivem” o Hip Hop diariamente. De fato, as dançarinas que conheci aos longos de meus dez anos de Hip Hop pareciam optar por envolver-se em outras atividades, fora do mundo do Hip Hop – muitas dançavam balé, jazz, dança de salão, contemporâneo; dedicavam tempo a suas atividades profissionais como fisioterapia, psicologia, publicidade, moda, diferentemente de uma grande parte dos homens que, em geral, se especializam em educação física, uma atividade decididamente afinada com a dança. Além disso, muitas mulheres dedicam grande parte do tempo a cuidar da família, fazendo com que invistam menos nos treinamentos. Esses fatores contribuem para o desconhecimento, desvalorização ou mesmo negação das jovens como *b-girls* pelos rapazes.

A ausência feminina no mundo extra-dança não ocorre somente no *breaking*, mas em outras danças urbanas também. As mulheres são a grande maioria nas academias de dança, fato apontado por Gladstone, professor e *hip hop dancer* do grupo *Cultura do Gueto*, mas notadamente ausentes nos grupos, nas *crews*, nas rodas, nas ‘batalhas’, universos visivelmente masculinos. Louise, professora e *b-girl*, corrobora essas observações, e para ela essa predominância de mulheres dentro das academias é um fato relacionado à um certo preconceito: “se homem dança é ‘homossexual’”, se a menina dança é “normal”. Assim, do ponto de vista do gênero, dançar é ‘feminino’, talvez por isso os homens acrescentem outros critérios, além do dançar o *breaking*, para considerar uma dançarina como sendo *b-girl*. A ausência de dançarinas em rodas e ‘batalhas’ foi justificada, em parte, por Fabricio e Sô, como tendo sua fundamentação no ‘machismo’ mineiro. Ambos afirmaram que as danças urbanas, e especificamente o *breaking*, discriminam as mulheres e não cedem espaço para que elas possam sentir-se à vontade e evoluir. No entanto, não souberam explicar o motivo pelo qual a situação das mulheres é diferente em outras cidades do país. Apesar de os movimentos feministas terem uma longa história de luta, as mulheres dançarinas estão em toda parte em inferioridade numérica frente aos *b-boys*, e não é só nacionalmente, até mesmo nos Estados Unidos da América, berço dessa “cultura”. É sabido que - e a antropologia tem

contribuído muito para a compreensão desse fenômeno - a vida social dos homens e das mulheres é culturalmente padronizada e prefigurada em tudo que diga respeito aos sexos¹²⁵. As atividades cotidianas, no Ocidente, entre elas as artes e especificamente a dança, estão orientadas por uma cultura historicamente dominada por homens¹²⁶.

Lourdes Méndez (1995) denuncia o etnocentrismo e, mais ainda, o androcentrismo presente nos estudos antropológicos sobre a arte. De acordo com a autora, enfatizam enfoques nos quais “primitivos” e mulheres são considerados como seres de outra natureza, às vezes até de uma espécie diferente. “Concebidos como diferentes/inferiores, os ‘primitivos’, suas artes, suas intenções, serão durante séculos o outro rosto da humanidade, a infância da espécie; e as mulheres serão o lado feminino do homem, definida por os ilustrados em *L’Encyclopedie*” (MÉNDEZ, 1995, p.61, *tradução livre*). A visão androcêntrica das relações artísticas das mulheres permanece até hoje – a arte é considerada como um produto do homem e quando fazem referência às mulheres, se considera que elas criam objetos sem significado simbólico especial, sua produção artística é inferior ou simplesmente ‘reprodutora’ daquilo feito pelos homens. Os homens pertencem à cultura, as mulheres à natureza¹²⁷.

Em teoria, uma obra de arte não tem sexo, sendo assim, tampouco o artista. No entanto, na prática, não é isso que ocorre¹²⁸. Ainda, a *ideologia sexual* que impera no terreno artístico é uma das mais difíceis de desmascarar¹²⁹. Para Méndez, “todo o conjunto de crenças que o sustentam são encaminhadas a ocultar os processos reais e as contradições que intervém em seu seio. Assim, se nega que as artistas encontrem maiores dificuldades que os artistas no que concerne a sua projeção pública e se nivela todo esse campo de produção fazendo referência às dificuldades que todo artista – seja homem ou mulher – deve confrontar quando realiza uma obra” (MÉNDEZ, 1995, p.104, *tradução livre*).

As diferenças visíveis (biológicas) entre o corpo feminino e o corpo masculino, que são percebidas e construídas de acordo com uma visão patriarcal ou de “dominação masculina”, fundamentam a criação de significados simbólicos (o homem é ‘viril’,

¹²⁵ Entre os autores que exploram o gênero como construção social podemos destacar: Gayle Rubin, Margaret Mead e Joan Scott.

¹²⁶ HANNA, 1999.

¹²⁷ MÉNDEZ, 1995.

¹²⁸ Essa questão será abordada mais adiante, ao falarmos de um estilo ‘masculino’ e ‘feminino’ de se dançar o *breaking*.

¹²⁹ MÉNDEZ, 1995.

‘agressivo’, ‘forte’, ‘ativo’; a mulher é ‘passiva’, ‘doce’, ‘meiga’ etc.). Essa imposição torna o gênero uma divisão biológica e antagônica, na qual não basta ser mulher ou homem, mas impera ser uma mulher com atributos ‘femininos’ e um homem com qualidades ‘viris’, ou ‘masculinas’¹³⁰. Na relação sexual, por exemplo, o valor simbólico do homem é o do ‘sujeito’, o ‘agente’, o ‘princípio positivo’, já a mulher é o ‘objeto’, o ‘paciente’, o ‘princípio negativo’¹³¹. Existe então uma concepção simbólica de ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’, que “sobre aparências mais ou menos ilusórias, baseia toda a ideologia (a religião, o direito, os usos, os costumes, as artes, etc.) de nossas sociedades patrilineares e paternalistas” (GUIRAUD, 2001 p.50). Assim, quando somos crianças aprendemos que rosa é a cor da mulher, que bonecas são para mulheres e que carros e objetos azuis são para meninos. É possível argumentar então que na dança essas condições são reforçadas, já que como parte integrante e nobre do sistema cultural, tal performance reflete, como a imagem de um espelho, o que a própria sociedade constrói desde cedo. Não é bem visto que o homem, considerado ‘viril’, dance balé ou jazz, tidos como danças ‘femininas’, para mulheres, por serem danças leves e graciosas. Nesse contexto ideológico dos sexos construídos, ele pode sim dançar o *breaking*, por ser feito de movimentos agressivos e fortes. O *breaking* é essencialmente urbano, é moldado nas ruas (no mundo da malandragem e da violência), o balé, entretanto, é produto do estúdio de dança (universos da casa, da elite). Portanto, não é raro que, nas obras de arte feitas pelas mulheres, a visão ocidental busque as evidências da essência da natureza feminina tal e como tem sido definida pela ideologia sexual dominante. Durante séculos, no mundo das artes das sociedades ocidentais, as mulheres desempenharam apenas o papel de modelos e musas inspiradoras de artistas, objetos de desejo erótico para o olhar masculino dominante¹³².

Gênero pode ser visto como o procedimento pelo qual as diferenças sexuais dos corpos de homens e mulheres são levadas para dentro das práticas sociais (e aqui incluo a dança), de maneira a adquirirem significados culturais. Gênero é, então, uma construção cultural de ideias sobre os comportamentos, as características e os gestos de homens e mulheres¹³³. Assim, é possível pensar a cultura e a sociedade como sendo construídas e cruzadas por representações de feminino e masculino, simultaneamente

¹³⁰ BOURDIEU, 2002.

¹³¹ GUIRAUD, 2001.

¹³² MÉNDEZ, 2003.

¹³³ CONNEL, 1995; SCOTT, 1995.

reproduzindo ou dando novos significados a essas representações¹³⁴. A dança, em muitos casos, negocia com os estereótipos tradicionais do homem ‘viril’ e da mulher ‘feminina’ e, assim, reforça o sexismo presente na sociedade Ocidental. A dança moderna, que surgiu durante o século XX, foi, em parte, uma rebelião contra a dominação masculina na sociedade, o que também refletiu no universo da dança em geral¹³⁵. O corpo da mulher era visto como atrelado de sexualidade e governado pela irracionalidade e emoção. A afirmação e o controle feminino do corpo surgiram como consequência das críticas feitas pelas mulheres por não terem acesso aos principais papéis econômicos e políticos já que estavam ‘confinadas’ aos cuidados do lar¹³⁶. Os homens na dança são a minoria, principalmente nas danças reconhecidas como ‘artes’, como o balé e jazz. Assim, uma mulher dançar (danças socialmente aceitas para mulheres como o balé, o jazz, a dança moderna, etc.) é de ser esperado, ou seja, está associado no imaginário social como condicionante do gênero feminino. Nos anos 80, no Brasil, era comum as mães colocarem suas filhas para frequentarem aulas de balé, no entendimento de que isso as faria ganhar postura, flexibilidade, graciosidade [os poucos anos em que permaneci no balé se mostraram infrutuosos, já que graciosidade e leveza são características que não me definem, e não é à toa que ‘me encontrei’ nas danças urbanas do Hip Hop]. Assim, um homem que dança, e principalmente os estilos usualmente associados ao gênero feminino, é algo novo, inusitado. Em uma pesquisa feita por Wendy Perron e Stephanie Woodward (apud HANNA, 1999), ambas coreógrafas e bailarinas, foi ressaltado que os homens na dança se tornam um tipo especial de minoria. Não só isso, mas os próprios estudos de Judith Hanna (1999) averiguam que em outras expressões artísticas, como na literatura, nas quais as mulheres foram pioneiras e/ou dominaram em números, foram elas forçadas para fora de seu próprio terreno pelos homens, uma vez que a devida expressão era associada à alta cultura. Assim:

Quando uma mulher dança, ninguém se importa [...] Todas as mulheres podem dançar. Mas já quando um homem dança, aí é outra coisa [...] Bailarinos e críticos indistintamente estão orgulhosos do número cada vez maior de homens na dança porque sua presença a legitimou. Nenhuma arte é reconhecida como arte até os homens praticarem-na, da

¹³⁴ MEYER, 2004.

¹³⁵ Podemos aqui citar Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham e Mary Wigman.

¹³⁶ HANNA, 1999; MÉNDEZ, 1995.

culinária à medicina e à dança. E então ela se torna honrada, árdua, habilidosa (PERRON; WOODARD apud HANNA, 1999, p.217).

Essa questão também é ressaltada nos estudos de Lourdes Méndez (2003) que mostra como algumas sociedades, inclusive aquelas tidas como “primitivas” por críticos e antropólogos da arte de séculos passados, consideravam que as mulheres não eram vistas como artistas, mas sim, na melhor das hipóteses, como meras artesãs. Franz Boas, por exemplo, um dos precursores dos estudos antropológicos da arte, principalmente ao corrigir vieses etnocêntricos presentes nos enfoques evolucionistas e difusionistas relativos à arte “primitiva”, teria caído em um viés androcêntrico ao conceber em seu núcleo artistas e obras apenas de homens. “Os artistas e as obras que ele situa no centro da cena são as dos homens. Para ele as mulheres criavam Arte, mas só se tratava de uma Arte formal, sem especial significado simbólico e seu interesse pelo simbolismo o afastou dessas obras e de suas criadoras” (MÉNDEZ, 2003, p.15, *tradução livre*).

Quando a dança coloca em xeque os papéis masculinos e femininos aceitos, ou seja, quando as imagens criadas pelos movimentos corporais violam as expectativas sociais relacionadas com os papéis masculino e feminino ou as expressões tradicionais de uma dada sociedade, os novos signos estimulam executantes e observadores a considerarem a possibilidade de estilos de vida modificados¹³⁷. A dança é um convite à reflexão, como toda a arte, cujo poder supremo é “o poder da surpresa perturbadora” (SCHAMA, 2010, p.11). Assim, a arte pode não reproduzir o que há de conhecido no mundo visível, mas sim o substituir por uma realidade que é toda sua¹³⁸. Ainda, as áreas urbanas seriam propícias para as mudanças nas imagens de papel sexual, que se produzem pelo mundo¹³⁹.

Com valores de construção, crenças e comportamento de exame minucioso, a dança, como fazem as outras artes, às vezes afirma, inaugura e desafia, mesmo parodiando e exagerando um comportamento, de modo que as pessoas o repugnem. A dança cria signos e projetos sobre a sexualidade e o papel sexual, relações determinadas e uma dinâmica no mundo no sentido mais amplo (HANNA, 1999, p.359).

¹³⁷ HANNA, 1999.

¹³⁸ SCHAMA, 2010.

¹³⁹ Ibid.

Especificamente no que tange às danças da “cultura” Hip Hop, diretamente ligadas ao ‘fenômeno urbano’, a cidade exerce influência sobre o corpo desses dançarinos:

Sob a classificação de dança contemporânea abrigam-se, na realidade, vários modos distintos de expressão através do movimento que têm a cidade como espaço e tempo no qual se desenvolvem. Sendo um fenômeno urbano, recebe as múltiplas influências que assolam as cidades e se constitui em uma rede de relações culturais. O corpo de um dançarino contemporâneo reflete esses “contágios” culturais através de trejeitos, gestos, posturas (SIQUEIRA, 2006, p.7).

A arte, ou melhor, seu poder, deveria supostamente romper, ou no mínimo questionar, a construção cultural do gênero. No entanto, não é isso o que parece acontecer. Não só no tema da dança em si mas também em quem a estuda, parece haver um reforço dos estereótipos do que um homem e uma mulher devem ser e como devem dançar, reforçando assim a ideologia sexual e o preconceito de um homem que dança balé ou jazz e uma mulher que dança *breaking*. Assim, a androgenia nos estudos antropológicos sobre arte, presentes desde o começo das pesquisas, nos faz ver a importância do estudo de uma dança como o *breaking*, como fenômeno urbano e contemporâneo, o que então se justifica não só pelo seu poder de tornar gestos em atos comunicativos, de dizer o indizível, como também pela sua possibilidade de questionar e romper com os estereótipos masculino e feminino.

3.1.1 Os Manos e As Minas

Em seu estudo sobre o Hip Hop em Belo Horizonte, Júnia Torres (2005) ressalta que no primeiro momento as mulheres não participavam como integrantes de um grupo organizado, que era altamente masculino e masculinizado, uma vez que o Hip Hop era “entendido como cultura de rua, sendo a rua o espaço socialmente masculino, a casa dos homens – *in tha house*” (TORRES, 2005, p.119). No entanto, algumas mulheres e grupos reverteram o sexismo dominante, também sentido no Hip Hop, não somente se integrando à essa “cultura”, como também se apropriando dela¹⁴⁰.

¹⁴⁰ CRUZ, 2008; TORRES, 2005.

Daniel Cruz (2008) também aborda as questões de gênero dentro do Hip Hop em sua pesquisa. De acordo com o autor, apesar de predominar um discurso crítico das desigualdades sociais e raciais, o Hip Hop, justamente por ser uma forma de expressão ligada aos mecanismos de opressão masculinos, não soube lidar com questões internas de desigualdade de gênero e de dominação masculina. Cruz afirma que “o movimento revela em sua elaboração estética um ambiente, principalmente, masculino. A presença das mulheres no hip hop, além de reduzida em termos de quantidade, é marcada pela invisibilidade e desqualificação” (CRUZ, 2008, p.26). É importante ressaltar também a presença das inserções subalternas do Hip Hop, principalmente na questão de gênero – as mulheres ocupam lugares que “atualizam as representações de gênero sobre a especialização ‘natural’ das mulheres para a expressividade, por exemplo, no canto, e não para a criação artística” (SOUSA apud CRUZ, 2008, p.26).

Historicamente, essa resistência às mulheres não é estranha ao Hip Hop, como pode ser verificado nos relatos sobre a própria história desta “cultura”. Jeff Chang (2005) fala sobre a dificuldade de uma das primeiras grafiteiras, a Lady Pink, que teve que superar barreiras e códigos de conduta do Bronx. Muito interessada em aprender, começou a treinar com outros grafiteiros, mas “os garotos de 10, 12 anos eram machistas comigo, dizendo você não pode fazer isso, você é uma mulher [...] eu tinha de provar que eu pintava minhas próprias peças. Porque toda vez que uma mulher entra no clube dos meninos, o mundo do grafite, imediatamente pensa que é namorada de alguém e é o homem que está desenhando” (CHANG, 2005, p.120-121, *tradução livre*).

Do mesmo modo, aqui no Brasil, muitas meninas *rappers* tiveram que enfrentar o machismo em casa e no próprio universo do Hip Hop. O machismo das letras de *rap*, tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil, não é novidade. Referir-se à mulher como ‘puta’, ‘vadia’, ‘cadela’, ‘sexo frágil’ tornou-se comum¹⁴¹. De acordo com José Carlos Gomes Silva, “o poder masculino no Hip Hop tem-se expressado não apenas em termos quantitativos, mas fundamentalmente através de discursos sexistas” (GOMES apud CASSEANO; DOMENICH; ROCHA, 2001, p.82). Aparentemente, os *rappers* defendem a tese de que as garotas não devem fazer certas coisas, como andar sozinhas à noite, ou carregar caixas pesadas de discos, de maneira a afastá-las do *rap*. As mulheres,

¹⁴¹ CASSEANO; DOMENICH; ROCHA, 2001.

como forma de reivindicar seu espaço no Hip Hop, tentam combater esse machismo em suas letras¹⁴².

O que é possível constatar é que apesar da resistência (consciente ou não) ainda presente nos dançarinos de *breaking*, o cenário vem mudando graças à luta de várias *b-girls* pelo seu espaço. Tal resistência pode justificar-se pelo fato de que as mulheres estão ‘contaminando’ um universo propriamente dito, consagrado, como ‘masculino’, ou seja, no qual os homens podem expressar-se artisticamente sem terem sua virilidade e masculinidade questionadas. Tal hipótese teria como causa o fato de ter sido o *breaking* originado entre homens, cujos passos são identificados como ‘agressivos’ e ‘fortes’, categorias essencialmente masculinas. Assim, o Hip Hop tornou-se um lugar também ocupado pelas mulheres (mesmo que elas ainda permaneçam em números inferiores aos homens) para colocar questões do universo feminino e refletir sobre as relações de gênero, desse modo lutando contra a discriminação de gênero dentro e fora do movimento. No entanto, isso parece acontecer de forma mais evidente em outros estados brasileiros e não em Minas Gerais, cuja ocupação do universo Hip Hop pelas mulheres se dá de forma mais efetiva no *rap* do que na dança. Atualmente, o número de *b-girls* no Brasil é significativo, porém, elas ainda estão sujeitas à invisibilidade e discriminação, mesmo que isso seja negado pelos membros dessa “cultura”. Por exemplo, o número de homens que ministram cursos, workshops, palestras, ou seja, que representam oficialmente o Hip Hop, é consideravelmente maior do que o número de mulheres convidadas a falar sobre o movimento. Aquelas que o são acabam entrando em eventos que têm como tema “a mulher no Hip Hop”, assim mantendo-as apenas nessa temática e excluindo-as de representar o Hip Hop de forma geral. O fato de o *breaking* ser uma dança que requer muita força física e que causa danos físicos ao corpo faz com que muitas mulheres sejam pressionadas, tanto por homens quanto por mulheres, a desistirem de dançar. Ainda, as mulheres são incentivadas a manterem sua ‘feminilidade’ tanto na dança quanto na vestimenta – calças largas, bonés, camisetas grandes são consideradas roupas masculinas. Ou seja, há um reforço da estigmatização da mulher, uma vez que os movimentos do *breaking* são associados a certo exercício de masculinidade¹⁴³. Desse modo, através da própria performance do *breaking* (dos gestos executados e da indumentária usada por cada sexo, que serão explorados mais adiante),

¹⁴² CASSEANO; DOMENICH; ROCHA, 2001.

¹⁴³ CRUZ, 2008.

institui-se de maneira ritual e performática, ou seja, comunica e consagra, a diferenciação entre os sexos, mantendo assim, na linguagem da dança, as fronteiras de gênero sob a aparência de uma integração e participação das mulheres e reforçando a discriminação:

Falar em rito de instituição é indicar que qualquer rito tende a consagrar ou a legitimar, isto é, a fazer desconhecer como arbitrário e a reconhecer como legítimo e natural *um limite arbitrário*, ou melhor, a operar solenemente, de maneira lícita e extraordinária, uma transgressão dos limites constitutivos da ordem social e da ordem mental a serem salvaguardadas a qualquer preço [...] O principal efeito do rito é o que passa quase sempre completamente despercebido: ao tratar diferentemente os homens e as mulheres, o rito *consagra* a diferença [neste caso, o rito da circuncisão, no entanto, válido também para uma dança que opera na diferenciação dos sexos], ele a institui, instituindo ao mesmo tempo o homem enquanto homem, isto é, circuncidado, e a mulher enquanto mulher, isto é, não passível desta operação ritual (BOURDIEU, 1998, p.98).

As dificuldades no ingresso a essa dança foram relatadas por todas as *b-girls* que entrevistei. FabGirl, da *BSBGirls (Brasil Style Bgirls – crew* somente de meninas), ressalta que quando começou a dançar não havia referências femininas, somente *b-boys*, e que já ouviu, principalmente no começo, ser chamada de ‘lésbica’ porque dançava *breaking*, da mesma maneira que um dançarino de balé quando é chamado de ‘gay’. FabGirl também ouvia que mulheres não deveriam dançar *breaking*, e sim *locking*. Como explica Louise, a “tendência são meninas dançarem danças que se dançam ‘em cima’ – é mais fácil, não se machucam”. Assim, na dança, há uma *polarização do espaço da representação de acordo com cada gênero*, ou seja, em cima/chão, mulher/homem, desse modo, o espaço de cima está para a mulher como o espaço de baixo está para o homem, da mesma maneira que movimentos podem ser divididos entre movimentos ‘masculinos’ e movimentos ‘femininos’, bem como partes do corpo serem associadas às mulheres e outras aos homens¹⁴⁴. Vanessa, *b-girl* da *Spin Force Crew*, também teve dificuldade ao ingressar no meio e inicialmente foi “zombada” e ouviu que o *breaking* não era para ela. Morgana, apesar de nunca ter sido incentivada a parar, relata que quando começou a dançar foi testada, pois queriam saber se ela realmente tinha a intenção de aprender. De acordo com ela, isso não foi explícito.

¹⁴⁴ BOURDIEU, 2002.

Porém ela percebeu que alguns *b-boys* não acreditavam em sua capacidade ou achavam que ela ia engravidar e parar, que era o que acontecia com as dançarinas na época. Ainda, Louise ressalta que muitas são taxadas de ‘maria-*b.boys*’, aquelas que se relacionam com vários *b-boys* (não havendo um ‘joão-*b.girls*’ equivalente), operando assim a dança como um rótulo, uma identidade, uma forma de classificação social a serviço da ‘dominação masculina’¹⁴⁵. Louise relata a dificuldade enfrentada por elas:

Para ser uma *b-girl*, se você não tiver espírito de guerreira, se você não tiver uma força de batalha que te mova internamente, você jamais vai ser uma *b-girl*. Porque a *b-girl*, ela enfrenta vários obstáculos, vários problemas e se ela não tiver esse espírito de vencer, de força de vontade, você vai parar [...] principalmente colocando a dança como prioridade.

Como ressalta FabGirl, o *breaking* não é muito bem visto pelas próprias mulheres, que na sua grande maioria dançam outras danças urbanas. Possivelmente essa é uma visão masculina incorporada (reforçando aqui a dominação). Para elas, o *breaking* não deve ser dançado por mulheres por demandar, fisicamente, muito do corpo, exigir muita força física e por ser feito primordialmente no chão, que é tido como local simbólico da masculinidade. Não só isso, mas dançar o *breaking* significa sujar-se, suar, quebrar a unha, rasgar a roupa, assim, não ser vista como uma mulher ‘feminina’. Ainda, Fabricio destaca que ser uma *b-girl* “é um preconceito”, ou seja, ela sofrerá preconceito e será discriminada, justamente pelo fato de o *breaking* ter começado em um contexto masculino (ou predominantemente masculino), embarcado por uma ideologia machista. Do mesmo modo, Sô compreende que as mulheres são discriminadas na sociedade de forma geral, e que há também muito machismo na arte e especificamente na dança. Sô já ouviu de mulheres: “quero dançar, mas eles [os homens] não deixam”, fato também ressaltado na fala de Bispo:

Dançar *breaking* é uma coisa vista como masculina, então a mulher que dança *breaking*, por mais que a gente, os *b-boys*, apoiem, teu pai não vai te apoiar, teu amigo não vai te apoiar, teu namorado não vai te apoiar, a sociedade não vai te incentivar.

De acordo com Louise, muitas mulheres têm medo de dançar *breaking* “porque masculiniza o corpo, há um preconceito de que a mulher que dança *breaking* é mulher-

¹⁴⁵ BOURDIEU, 2002.

macho”. Ainda, é verdade que o esforço e a dedicação requeridos na aprendizagem dessa dança é maior para as *b-girls* do que para os *b-boys*, por isso, muitas meninas desistem, como acontece nas artes marciais. O fato de não haver muitas *b-girls* que possam servir de referência também desencoraja as mais novas. Morgana acha incentivador quando há mulher que dança *breaking*, pois é diferente ver uma mulher que tem o mesmo corpo que você, tem a “sensibilidade feminina”, dançando ou dando aula¹⁴⁶.

Dentro do país, o número de *b-girls* em relação ao número de *b-boys* é significativamente menor, como relatado anteriormente, e as *b-girls* de maior destaque parecem estar concentradas em São Paulo e Brasília. Para Sô é um problema cultural e educacional. Ele ressalta que muitas mulheres começam, mas depois param, por não conseguirem conciliar a vida doméstica e profissional com o *breaking*. No entanto, as meninas da *BSBGirls* reforçam que as dançarinas têm conseguido mais espaço, mais respeito e mais valorização ao passar dos anos, com cada país tendo sua *b-girl* de destaque. Segundo Sô, as mulheres não dançam porque sentem vergonha na hora de entrar em uma roda; isso é explicado pelos *b-boys* pelo fato de as rodas serem uma “briga de egos”. Nessa briga, como na briga de galos da sociedade balinesa, analisada por Clifford Geertz (1989), está em jogo o saber, a estima, a honra, a dignidade, o respeito, ou seja, o status (aqui inclui também a virilidade), e são justamente estes elementos que fazem parte da própria performance dessa dança. Assim, esse ‘ego’ ao qual os entrevistados se referem pode ser interpretado como o ‘status’, que está em jogo simbolicamente presente nas batalhas. A briga de galos em Bali também é uma atividade pública de apenas um sexo (inteiramente dos, por e para homens), sendo assim considerada como algo incomum, já que Bali é uma sociedade bastante “unissex”. O sexo feminino é excluído total e expressamente, o que nos permite ainda mais fazer um paralelismo entre a briga de galos e uma batalha de *breaking* como *guerras de status do sexo masculino*¹⁴⁷.

Apesar das dificuldades encontradas pelas mulheres para se inserirem no Hip Hop, supostamente seria mais fácil ser uma *b-girl* do que uma *rapper*, uma vez que para dançar é comum as meninas vestirem roupas que ressaltam a forma física e assim são

¹⁴⁶ A partir da fala de Morgana é possível perceber uma aparente contradição entre reivindicação de igualdade e diferença, já que ela consagra que *há* uma diferença no corpo de uma mulher que dança *breaking*.

¹⁴⁷ GEERTZ, 1989.

incentivadas pelos homens ao entrarem na roda, independentemente de sua performance¹⁴⁸. Isso condiz com os relatos que explicam que no começo as mulheres eram realmente incentivadas e aplaudidas numa roda, só por serem mulheres, sem receberem uma avaliação crítica, como era de se esperar, dos homens. De acordo com Fabricio: “só da mulher entrar na roda já eram aplaudidas [...] no começo, qualquer coisa que elas faziam, só porque ela era mulher: ‘oba, b-girl’”. “A primeira vez que entrei na roda, foi tipo: é menina, palmas” (FabGirl). Assim, as mulheres não treinavam, não cresciam, não evoluíam dentro da dança. Os entrevistados acreditam que ao ‘incentivar’ as mulheres na roda por meio de palmas e gritos seu desenvolvimento estaria prejudicado, pois elas achavam que não precisavam treinar. Conscientemente ou não, isso pode ser considerado uma ‘estratégia’ para manter o controle do *breaking* sob o domínio dos homens, pois as mulheres rapidamente aceitas eram encorajadas a não treinarem e se mantinham em um nível amador, jamais conseguindo enfrentar um *b-boy* em uma roda por status. Não é preciso mencionar que, até hoje em dia, um homem que ‘perde para uma mulher’, seja em um jogo, em uma ‘batalha’, ou em uma atividade profissional, é ainda visto como uma grande humilhação. No entanto, por meio dos próprios esforços das *b-girls*, não só físicos como reivindicatórios, a cena mudou, e a performance feminina é avaliada e criticada como feita para o *b-boys* ao entrarem numa roda. Desse modo, hoje é comum acontecerem ‘batalhas’ unissex.

Parece haver, também, uma certa rivalidade entre as *b-girls*, que não é só criada, como também supostamente reforçada pelos próprios *b-boys*. FabGirl explica:

Enquanto grupo de *b-girls*, as outras que vieram surgindo, que já receberam convite para entrar no *BSBGirl* por mim, não queriam porque os caras diziam que elas tinham que treinar para rachar com a gente. ‘Tipo’, ser melhores que a gente. Então elas eram condicionadas a ser melhor que as *BSBGirls*: “temos que rachar e ganhar das *BSBGirls*, porque se a gente não ganhar delas”[...] Então é quase uma disputa por espaço, por território, quem manda mais, quem ganha mais [...] as meninas nem sorriam quando a gente tava no mesmo evento.

A questão do *território* parece ganhar foco mais uma vez aqui, com a capital do país tornando-se um espaço de disputa de *crews* de garotas que vão surgindo, uma vez que querem ser reconhecidas como as ‘*b-girls* de Brasília’. A *SBCrew* afirma que quando há *b-girls* nos grupos, elas são tidas como rivais, ou seja, se cada grupo conta

¹⁴⁸ CASSEANO; DOMENICH; ROCHA, 2001.

com uma *b-girl*, automaticamente elas são rivais. Isso também foi abordado por Morgana, ao contar uma história da Rockafella, da *crew Full Circle*, dos Estados Unidos. O famoso Crazy Legs, da *Rock Steady Crew*, aparentemente convidou a Rockafella para ingressar na *Rock Steady*. Ela recusou o convite, porque Crazy Legs quis impor restrições, uma vez que ela teria de esquecer todos seus amigos e tornar-se uma rival da sua própria *crew*. Como ela não quis entrar, ele tentou cortar o vínculo que ela mantinha com uma *b-girl* da *Rock Steady*, pois já que elas eram de *crews* diferentes não poderiam ser amigas mais.

Quanto às ‘batalhas’ só de mulheres, que vêm surgindo no país todo e que vêm fortalecendo a presença feminina no Hip Hop, os entrevistados, em seus comentários, parecem discordar se elas deveriam existir ou não. Alguns informantes são contra a separação de confrontos femininos, pois acham que acabam ‘menosprezando’ a mulher, uma vez que insinua inferioridade, que a mulher não é boa o suficiente para competir com um homem. Eles, ambos homens e mulheres, acreditam que ‘batalhas’ exclusivas para *b-girls* são degradantes e limitam o crescimento das mulheres. Alguns assinalam a importância de eventos que trabalhem só com mulheres, já outros acham importante haver batalhas mistas e também exclusivamente de *b-girls*. No entanto, Bispo ressalta que em todo campeonato de *b-boy* a mulher pode participar, mas nos campeonatos só de *b-girl* um homem não pode participar, havendo aí um tipo de exclusão inversa.

3.2. Sexo vs Gênero

Todos os entrevistados parecem fazer uma diferenciação entre o sexo biológico mulher/homem e o gênero feminino/masculino, considerado este como uma construção da sociedade. Ou seja, se o sexo se refere aos fenômenos biológicos, o papel sexual (ou gênero) denota seus correspondentes cultural, psicológico ou social, assim, “as normas, expectativas e o comportamento adequado a ser homem ou mulher dentro de uma determinada sociedade” (HANNA, 1999, p.32). Muitos consideram que não haveria diferenças marcantes na constituição muscular entre homens e mulheres, podendo ambos os sexos trabalharem o corpo e fortalecerem esses músculos da mesma maneira. Eles usam como exemplo as fisiculturistas, que alcançam uma grande quantidade de massa muscular por meio de grande esforço e treino físico. Bispo acredita que “a dança

é uma coisa só”, ou seja, que não há porque haver distinção de dança por gênero, mas reconhece que as mulheres têm mais aptidão para criar passos e os homens maior inclinação para usar a força. Assim, a elas é atribuído o dom da criatividade, mas, em compensação, simultaneamente lhes é negada a força, carência essa de um traço essencial à coreografia do *breaking* que impede as mulheres de se tornarem artistas-dançarinas completas. Do mesmo modo, Méndez (2003) assinala que se a arte não tem sexo, ela tem gênio, atributo natural negado, culturalmente, no Ocidente, ao sexo feminino. Em outras palavras, de qualquer forma, à mulher sempre faltará algo. Ainda, para alguns dançarinos, há, sim, características biológicas que auxiliam o homem a evoluir mais rapidamente dentro dos movimentos exigidos por essa particular forma de dançar. Fabricio explica que o hormônio masculino pode cumprir esse papel, contribuindo para o desenvolvimento físico mais rápido do que a mulher, mas que a mulher, potencialmente, seria tão capaz quanto o homem. Um modo nativo de explicar, à observadora mulher, a insuperável desigualdade natural entre *b-girls* e *b-boys*, minimizando cuidadosamente as diferenças que os distanciam.

Louise ressalta que o corpo da mulher não foi feito para a quantidade de movimentos, para o impacto e a força que o *breaking* requer. Ainda, Fabricio diz que a forma de agir da mulher é diferente da do homem, uma vez que a natureza do homem é ‘ativa’ e da mulher é mais ‘passiva’, produzindo diferenças formais nas evoluções da dança. Do mesmo modo, Andrezinho aponta que há uma disparidade entre os corpos: para ele, o homem é mais ‘rústico’, mais ‘brusco’, e a mulher sempre será mais ‘delicada’, o que certamente afeta o teor dos movimentos respectivos. Morgana, por sua vez, lembra que por mais que uma mulher se esforce, ela nunca terá a ‘agilidade’, a ‘explosão’ de um homem, nunca será tão rápida quanto ele, e que isso é uma questão física, hormonal, mas que nem por isso ela cai em desvantagem, pois pode trabalhar outros atributos. Todo este conjunto de explicações sobre as diferenças entre homens e mulheres, segundo Pierre Guiraud (2001), tem a sua origem na teologia e psicologia antigas que distinguem faculdades masculinas e femininas que se contrapõem em uma dupla ‘antropomórfica’ e ‘sexuada’, que correspondem, de modo geral, à inteligência e à sensibilidade. Isso está embasado na ideia de que a razão é uma faculdade ativa (masculina), é um princípio de ordem e poder, já a sensibilidade é fêmea e passiva. “Hoje em dia, essa imagem já não é mais expressa explicitamente, mas aparece indiretamente por intermédio da linguagem; assim, a *inteligência* é sujeito e agente de

um verbo ativo: *compreende, capta, persegue, penetra* etc., é *ativa, viva, pronta, penetrante* etc.; em contraposição, a *sensibilidade* tem um status de paciente: ela se *submete, sofre, suporta*; ela se *comove, se abala, se perturba* etc.; os sentidos são *afagados, acariciados* ou *ofendidos, feridos* etc.” (GUIRAUD, 2001, p.52). Assim, por ser relacionada à atividade, ao poder e à ordem, a inteligência é vinculada ao homem; já, inversamente, a sensibilidade é associada à mulher. Desse modo, é formada uma grande estrutura conceitual que tem sua origem em uma imagem, que é enganosa e superficial, a da sexualidade: o ato sexual masculino é o símbolo da atividade, o homem é ‘ativo’, a mulher, ‘passiva’. Portanto, a psique masculina seria ‘ativa’, a psique feminina seria ‘passiva’, a inteligência é ativa, e portanto ‘masculina’, e a sensibilidade, ‘passiva’, portanto ‘feminina’¹⁴⁹. Assim, no mundo do *breaking*, apesar de afirmar-se que os corpos masculino e feminino seriam potencialmente idênticos, entra-se em contradição ao se reforçar a diferença posta pela ideologia de gêneros (socialmente criada) ao se afirmar que a mulher é mais ‘criativa’, ‘delicada’, ‘passiva’, em oposição ao homem ‘brusco’, ‘rústico’ e ‘ativo’.

Sô também adverte para o que seria uma ‘essência’ feminina, e para ele existem poucas *b-girls* que realmente dançam ‘como mulheres’, ou seja, de uma maneira mais ‘delicada’ e ‘sensual’. Fabricio cita como exemplo a Asia One, que trabalha com o *bgirlism* (que será explorado mais adiante), que é “a forma feminina do *breaking*”, ou seja, “o *breaking*, só que as mulheres têm características que mudam, como por exemplo, a postura, no desenho no pé, na mão, é algo bem sutil”. No entanto, para o *b-boy* é “a sociedade que prega essa questão da mulher como sexo frágil”. Do mesmo modo, a *SBCrew* assinala que é importante manter a ‘natureza’ feminina – ou seja, a “leveza, brincar com o que se tem, como o cabelo, o andar mais leve”. Sobre a questão das *b-girls* que dançam ‘como homem’ (será tratada mais adiante em detalhe), ouvi dos entrevistados serem eles contra isso, pois como afirma Sô: “você tem que ser feminina”. “Você dançando, mulher, tem que ser uma mulher dançando” (Morgana). Para eles, isso está relacionado com o fato de que muitas *b-girls* ainda treinam com, majoritariamente, *b-boys*.

A dança tem a capacidade de persuadir sobre o que é ser homem e mulher, já que “as sociedades têm meios específicos – inclusive a dança – de emitir as mensagens de identidade sexual e mostrar-nos meios de nos classificar como homem ou mulher”

¹⁴⁹ GUIRAUD, 2001.

(HANNA, 1999, p.33). Os sexos são educados a se considerarem um ao outro antagonicamente, na suposição de que o homem é superior à mulher. Ainda, “a dança, que requer o corpo como para sua realização, frequentemente atrai a atenção para o bailarino como pessoa, porém mais frequentemente chama a atenção para um dos dois tipos de corpo humano – homem ou mulher” (HANNA, 1999, p.14). Além disso, os conceitos e ideias sobre o gênero, ou os papéis sexuais, tomam forma na dança. Esses modelos visuais conforme os quais o dançarino, seja homem ou mulher, executa o quê, quando, como e por que, refletem e também desafiam as perspectivas da sociedade para as atividades particulares de cada sexo. Siqueira (2006) também ressalta a maneira como a dança pode refletir relações de gênero presentes em dada sociedade:

A análise da dança como reflexo da organização social de uma dada sociedade pode demonstrar como essa sociedade, ou parte dela, estrutura-se e como seus valores, hierarquias e posições de gênero são ocupados (SIQUEIRA, 2006, p.5).

É através então da performance do *breaking* feito por ambos *b-boys* e *b-girls* que a diferença entre sexo e gênero é questionada, por uns, e reforçada, por outros. Muitos dançarinos que questionam as ideias sobre o gênero, cuja origem atribuem à ‘dominação masculina’, a qual gera representações sobre a mulher como ‘sexo frágil’, ‘inferior’; argumentam, no entanto, que, biologicamente, não há diferenças significativas. Mesmo que fisicamente não seja tão forte quanto o homem, ela pode utilizar-se de outras capacidades do seu corpo que podem fazer com que ela se sobressaia na dança e traga algo de ‘original’ e ‘criativo’. A dança, então, funciona como uma ferramenta, podemos até considerar política, para não só contestar, como também lutar contra o que é considerado ser uma mulher. Porém, a grande maioria dos entrevistados que se esforça por minimizar a questão cai em contradição quando indagada sobre os atributos dos gêneros, reforçando os estereótipos mais comuns da mulher ‘feminina’ ou ‘passiva’. Além disso, os informantes manifestam também sua expectativa de que uma mulher deve ser feminina ao dançar, divulgando inclusive formas exclusivas de se dançar o *breaking*, como o *bgirlism*.

3.3. *Bgirlism* e a *Batom Battle* – espaços de apropriação

Bgirlism é uma forma de se dançar o *breaking* criada por Asia One, dos EUA, certamente uma tentativa de criar uma performance mais ‘feminina’ (com leveza, delicadeza e sensualidade), seja na dança, seja nas vestimentas, o que é oposto a um estilo mais ‘masculino’, mais ‘agressivo’, mais ‘pesado’. De acordo com a própria dançarina que cunhou o termo, o *bgirlism* “reflete o empoderamento feminino por meio do *breaking*. Eu inventei isso em 2001 quando uma nova geração de *b-girls* estava entrando em cena, para nos proporcionar um sentimento de orgulho e estima elevada naquilo que estávamos fazendo e naquilo que personificamos como mulheres no Hip Hop” (tradução livre). “*Bgirling* nada mais é que a expressão da dança, mas pelo gênero feminino [...] envolve toda uma maneira de ser e viver o Hip Hop e não somente a execução dos passos” (Morgana). Ainda, segundo FabGirl:

Pra mim, além da forma de se dançar *bgirling*, sem aquela característica masculina, né, porque a gente sabe que existem muitas *b-girls* que se vestem [como um ‘homem’]... e até no começo mesmo, você pode começar como *b-girl*, mas você não representa o *bgirlism*, como? Aconteceu isso comigo, eu tinha todas as referências masculinas, eu vestia como *b-boy*, eu era um menininho cara, né, e quando o *bgirlism* começa a acontecer, quando você começa a ter essa identidade, como mulher mesmo, não só nas roupas, mas como atitude também e ele é quase como se fosse uma religião mesmo. Uma forma de se dançar o *breaking*, uma forma não feminina, ‘tipo’, que é ‘mulherzinha’, é a mesma forma como os homens também dançam, é a forma, assim, correta de se dançar o *breaking*, mas com essas características femininas mesmo, de um jeito mulher de se dançar o *breaking*, sem essa interferência masculina que a gente percebe. Eu já fui muito *b-boy*, eu no meu começo eu era *b-boy*, não era *b-girl*, eu só comecei a ser *b-girl* quando comecei a entender essa classificação do que é o *bgirlism*, do que é ser *b-girl* de verdade.

Para Louise, o *bgirlism* é a menina que dança *breaking*. Inicialmente teve dificuldade em aceitar a mudança entre ser um *b-boy* e ser uma *b-girl*, uma vez que essa nova maneira de se dançar o *breaking* exige que as mulheres se vistam de uma maneira mais ‘feminina’, ou seja, usem calças mais justas, blusas mais justas, maquiagem, etc. (sobre o vestuário, veja mais adiante):

Bgirlism é você dançar essa dança [o *breaking*], sem abrir mão de sua feminilidade, do seu lado feminino de ser, não é porque é uma dança agressiva, porque é uma dança que os cara inventaram e você tem que ser um homem. Eu tinha um preconceito inicial porque, assim, [...] no Brasil a cultura das mulheres que dançam, pense, geralmente no samba elas estão nuas, axé é seminuas, e todos os estilos de dança a mulher tá nua, e o culto não é muitas vezes à dança, é ao corpo da dançarina. E eu não queria isso pra minha dança, queria que eles elogiassem meu trabalho pelo o que eu sou capaz de fazer e expressar enquanto dança. Então durante muito tempo, dentro do movimento Hip Hop, não só do *breaking*, eu me sentia a vontade com blusão, eu me sentia a vontade com uma calça folgada e de certa maneira era até para esconder o meu corpo, mas não para me assemelhar a um homem ou qualquer coisa assim, porque eu sempre gostei de brinco, sempre gostei de maquiagem [...] E meu grande questionamento era esse – enquanto você não aprender a me respeitar como dançarina, bailarina, eu não vou me expor de uma maneira diferente, porque se não, você não vai observar a minha dança, vai observar o meu sexo.

FabGirl acredita que o *bgirlism* surgiu no mundo inteiro ao mesmo tempo, e que as *b-girls*, de repente, começaram a mudar sua ‘forma’. Para ela um dos momentos mais difíceis foi quando quase foi revistada por um policial durante uma batida, pois eles acreditaram que ela era homem ao estar usando uma touca: “a gente é um grupo de meninas, então tem que agir como meninas, aí então começou, ah, vamos colocar uma maquiagem, uma roupa mais justa” (FabGirl). Assim, para a *b-girl*, a transição entre o deixar de ser *b-boy* e se tornar uma *b-girl*, trouxe alguns incômodos, por exemplo, a roupa muito justa não era apropriada para certos movimentos típicos do *breaking*. Transição essa que se desenha como um verdadeiro rito de passagem, ou talvez melhor, de um rito de passagem com consequências de um rito de instituição, como ensina Bourdieu (1998), das novas relações que se impõem entre os gêneros no mundo do *breaking*. Ou seja, a nova maneira de ser do *bgirlism* serve para *notificar* que há diferenças entre *b-girls* e *b-boys* – o estilo próprio, exclusivo, consagra o modo de ser mulher, dançarina do *breaking* e, como rito de passagem a transição institui, reforça a oposição e a diferença entre masculino e feminino¹⁵⁰. As mulheres só passarão a sentir-se ‘*b-girls* de verdade’ e com a sensação de total pertencimento a essa “cultura” após essa transição, essa mudança nas formas que institui novas relações entre as categorias homem-mulher¹⁵¹. Ainda, foi através da nova ‘forma’ e indumentária feminina, reforçadas, principalmente, pelos próprios rapazes, que as orientam a dançar de uma

¹⁵⁰ BOURDIEU, 1998.

¹⁵¹ VAN GENNEP, 1978.

maneira “mais mulher”, que elas passam a se ver e ser vistas como *b-girls*. Assim, é possível pensar que a feminilidade é esperada e demandada pela “dominação masculina”, que exige que elas estejam em permanente estado de *dependência simbólica*: existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Devem ser ‘sorridentes’, ‘simpáticas’, ‘atenciosas’, ‘submissas’, ‘discretas’, ‘contidas’, isso é o ser ‘feminino’. Aquelas que vão contra isso, se reapropriando de seus corpos, são vistas como ‘não femininas’¹⁵².

De maneira mais geral, o acesso ao poder, seja ele qual for, coloca as mulheres em situação de *double blind*: se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da ‘feminilidade’ e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação (BOURDIEU, 2002, p.84).

No mundo do *breaking* a questão se coloca nos seguintes termos: ou a mulher que dança é vista como um homem dançarino, e assim, pode batalhar contra os homens, treinar com os homens; ou dança como mulher e tem sua própria categoria de batalha; ou, então, são vistas como ‘coitadas’ e merecedoras de aplausos simplesmente por entrarem na roda.

O mundo social funciona [...] como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é, como vimos, ser-percebido, e per-cebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas – as que entram em ação, mesmo sem conseguir enunciá-las explicitamente, quando se elogia uma obra de mulher por ser ‘feminina’. Ser ‘feminina’ é essencialmente evitar todas as propriedades e práticas que podem funcionar como sinais de virilidade (BOURDIEU, 2002, p.118, grifo nosso).

As meninas do *BSBGirls* exigem respeito não só como mulheres, mas como dançarinas também, demandam que sejam reconhecidas pelo que fazem. Acreditam que o desrespeito é uma questão cultural e geral, que perpassa fronteiras, uma vez que a mulher não é valorizada, não é tratada como igual, e é vista apenas como “objeto sexual para satisfação masculina e progenitora” (Louise). Com todas essas questões em pauta, elas se unem para viabilizar espaços e atividades na dança que possam reforçar a presença feminina no *breaking*. Foi assim que surgiu o *Batom Battle*.

¹⁵² BOURDIEU, 2002.

O evento *Batom Battle*, que aconteceu no Centro Cultural Renato Russo (Brasília) nos dias 09 e 10 de julho de 2011, foi a culminação de um projeto maior que oferecia oficinas de saúde e bem-estar, emancipação e autonomia das mulheres, intitulado de *Resiliência para Mulheres*. FabGirl, idealizadora do projeto, explica que ‘resiliência’ significa ter o “poder de superação”, ou seja, o poder de superar dificuldades. As oficinas deste projeto previam oficinas de *breaking* para meninas, no entanto, não conseguiram alcançar um número significativo de participantes e no final os organizadores tiveram que mudar as oficinas de *breaking* para oficinas de *dancehall*, dança jamaicana que trabalha a sensualidade e a sexualidade, pois imaginaram que chamaria mais a atenção das mulheres. Certamente uma relativa concessão ao preconceito, já que se pressupõe que as mulheres se interessariam mais por uma dança sensual do que por uma outra conhecida pela coreografia mais ‘masculina’. De fato, com a mudança conseguiu-se dar prosseguimento ao projeto.

FabGirl, segundo relata, estava cansada de dançar gratuitamente nos intervalos dos eventos, momento secundário comumente reservado às *b-girls*, enquanto os rapazes eram a atração principal e ganhavam cachê (salário de uma performance) para participar. Ela cita como exemplo o *WeBgirls*, um dos maiores encontros de *b-girls* do mundo, mas que, infelizmente, acontece dentro do *B-boy Summit*, um evento de *b-boys* que admite que as mulheres dance, porém restritas às ‘baladas’, enquanto os homens se apresentam no palco. Ela se indagava por que cada vez mais homens entravam na roda, por que só havia homens dançando. Quis fazer algo para mudar esse cenário, nascendo assim o *Batom Battle*. *Batom Battle*, ou Batalha de Batom, é o primeiro evento nacional feminino de *breaking* do Brasil e reuniu *b-girls* que são referências em suas regiões, oriundas de vários estados do país. O evento visou a emancipação das mulheres no Hip Hop através de atividades nas quais elas se encontram no papel de protagonistas e à frente de ações, dentre elas: *workshops*, palestras, performances e produção cultural (FabGirl). Além das dificuldades atreladas comumente à organização de um evento, quando FabGirl divulgou seu evento, ouviu de homens do meio ironias e preconceitos: “mas porque, se as mulheres não dançam? Só são namoradas dos *b-boys*”; “quando você fizer um evento de *b-boys*, aí eu boto fé”.

O evento em si contou com ‘batalhas’ de *b-girls* e premiação de R\$ 1.000, valor alto para encontros de dança que não costumam premiar o primeiro colocado com mais do que 300 a 500 reais. Ainda, o evento todo foi gratuito, ofereceu alojamento, e contou

com oficinas de *breaking* e *dancehall* para os interessados. Além disso, só teve mulheres em destaque, em quase todas as categorias do mundo Hip Hop: *b-girls*, MCs e Djs. Como antiga frequentadora desses acontecimentos, o que mais me chamou atenção foi que o público foi menor do que de costume: no primeiro dia, dedicado somente aos *workshops*, deveria haver entre vinte e trinta pessoas, com uma menor quantidade de homens; no segundo dia, o público já foi maior, e o número de *b-boys* superou o número de *b-girls*.



Batom Battle, 2011, Brasília. Foto: Joana Brauer



Workshop de *breaking*, *Batom Battle*, 2011, Brasília. Foto: Joana Brauer

De acordo com as organizadoras, o número pequeno de participantes pode ser explicado a partir de alguns fatores: 1. Havia acontecido recentemente uma série de encontros de *breaking* no Rio de Janeiro e em São Paulo; 2. Brasília é uma cidade cara, muito fora da realidade financeira da maioria que dança *breaking*; 3. O evento, por não ter ‘batalha’ e premiação para *b-boys*, não chamou a atenção dos mesmos; 4. O evento foi logo após as férias escolares de julho; 5. Por último, esse foi o primeiro evento do tipo e isso significa que as pessoas ainda não sabiam se poderiam confiar no sucesso do mesmo. De modo a amenizar a falta de *b-boys*, no segundo dia, entre as ‘batalhas’ de *b-girls*, a organização ofereceu uma ‘batalha’ só para homens, com prêmio de uma tatuagem; com isso, o público de homens cresceu no segundo dia. É realmente muito raro ver as *b-girls* entrando em rodas em eventos, no entanto, no *Batom Battle* isso foi diferente. É comum que entre os intervalos das ‘batalhas’ principais, rodas menores sejam criadas, desfeitas e refeitas, como um caleidoscópio. Porém, nesse evento, se bem as rodas de homens e mulheres começaram obedecendo à habitual segregação, com mulheres de um lado e homens de outro, à medida que o dia foi correndo isso foi se dissipando, a distância se encurtando, e as rodas se tornaram mistas.



Segregação: roda de *b-boys* à esquerda e roda de *b-girls* ao centro, *Batom Battle*, 2011, Brasília.

Foto: Joana Brauer



Roda mista de *b-boys* e *b-girls*, *Batom Battle*, 2011, Brasília. Foto: Joana Brauer

Durante as ‘batalhas’ das mulheres, alguns *b-boys* pareciam mais interessados em dançar em rodas do que prestar atenção ao desafio em curso, um modo de manifestar, consciente ou inconscientemente, a pouca importância dada para as mulheres que estavam ali, como explica Louise: as pessoas não costumam ir para prestigiar as *b-girls*, porque ver ‘batalha’ de mulher é “como ver o espetáculo do filho no teatro, quem vai é pai, mãe, as pessoas próximas”.



Etapa eliminatória, *Batom Battle*, 2011, Brasília. Foto: Joana Brauer

O público também parecia muito mais contido, fato estranho aos eventos de *breaking*, caracterizados por uma efervescência, pela emanção de uma visível energia comum, quando uma certa atmosfera mágica toma conta, e nos quais um sentido de *communitas* pode ser experimentado. O tempo inteiro a MC teve de pedir ao público para “fazer barulho”, a fim de incentivar as meninas que estavam dançando.



Batalha de *b-girls*, *Batom Battle*, 2011, Brasília. Foto: Joana Brauer

Interessante que FabGirl, quando fala da história de sua *crew*, diz que inicialmente o intuito do grupo era de ser uma companhia que fazia apresentações, mas “como eu nasci muito no meio dos *b-boys*, então eu tinha muito ranço de ‘batalha’, competir”. Isso fez com que a *BSBGirls* se tornasse um grupo de competição, sem ter sequer criado um espetáculo. Aparentemente, então, o ‘instinto’ da ‘batalha’, a ‘vontade’ de ‘batalhar’, portanto a competição e a própria ‘batalha’ em si é tida como naturalmente atrelada ao sexo masculino. O nome do evento, *Batom Battle*, aqui faz sentido, ao convidar as mulheres (e *femininas*), iconizadas por um batom, para participarem das ‘batalhas’, um espaço até então, estritamente masculino. As juradas, antes mesmo de entrarem na roda para exibirem suas habilidades (como mostrei no capítulo 2, isso faz parte do ritual de uma batalha de *breaking*), passaram um batom vermelho em seus lábios, desafiando abertamente os homens. São comuns os estudos etnográficos, em sociedades diversas, que relatam modos ritualizados similares para a aquisição da identidade masculina, por meio de competições e provas. Não é de se estranhar que a identidade, portanto, deve ser regularmente ou constantemente posta a prova, segundo a cultura, o que pode incluir exibições de violência ou força física, personalidade competitiva ou status social, pela

filiação do indivíduo à determinados valores e à várias condutas consideradas como ‘masculinas’¹⁵³.

3.4. Perfomando Gênero

A performance do *breaking* não se limita somente à dança, compreendendo também a música, o público, a indumentária e os acessórios dos dançarinos. Como vimos, alguns entrevistados concordam que para a dança não há diferenças de sexo, que tudo que um homem faz a mulher pode fazer, pois os corpos são potencialmente idênticos. Curiosamente, no entanto, quando são as mulheres que dançam, é feita uma distinção entre o modo ‘masculino’ de dançar e o ‘feminino’, também observações são feitas sobre a maneira ‘certa’ de ela dançar: como uma ‘mulher’. Isso não ocorre ao avaliar a dança de um homem. Apesar de não existir qualquer tipo de avaliação semelhante para os homens, pode acontecer de um homem dançar com movimentos mais ‘delicados’, mais ‘sensuais’, ou considerados como típicos de uma mulher, até mesmo mandar um beijinho ou fazer ‘coração’ com as mãos. O homem que assim o faz intenciona caçoar de seu oponente e se torna engraçado, falso, cômico e caricatural. Portanto, o dançar ‘feminino’ por um homem é uma representação teatral engraçada e não é objeto de qualquer avaliação; porém, quando uma mulher dança de maneira ‘masculina’ é severamente criticada por isso. De fato, essa construção binária dos sexos, essa forte oposição masculino/feminino foi assunto constante nas entrevistas mantidas como também experimentado ao longo da minha vivência como dançarina. Durante as entrevistas, ouvi as seguintes frases: “A Lola dança Hip Hop como homem” (Gladstone); “Mulher tem distinção na forma de agir, é mais ‘passiva’, deve manter a feminilidade na hora de dançar” (Fabricio); “A mulher tem de manter a ‘essência feminina’ [na hora de dançar]” (Sô); “Já falei para a FabGirl – você está muito ‘masculinizada’ quando dança” (Sô); “*B-girls* que dançam ‘como mulher’ são poucas” (Sô); “Eu gosto da atitude da Aní quando dança, mas a acho muito ‘máscula’” (Sô). Assim a mulher, ao invadir esse espaço, se submete à regra do dançar ‘feminino’, curiosamente, imposta, ou expressa pelos próprios *homens* daquele espaço. Algumas dançarinas que conheço não se queixam de dançar ‘como homem’, já os homens, uma

¹⁵³ CECCHETO, 2004.

grande maioria, queixam que elas dançam como homem. Assim, postula-se que na arte exista um estilo ‘feminino’ reconhecido como tal, criado a partir das especificidades das experiências vividas pelas mulheres, tais como a opressão, a submissão, a vida doméstica. Desse modo, é solicitado que as mulheres expressem sua ‘diferença’ nas artes¹⁵⁴.

Ambas as performances, a ‘masculina’ ou a ‘feminina’, estão presentes não somente na forma da coreografia das mulheres, como também na indumentária que utilizam, conforme abordado por inúmeras *b-girls* ao falarem sobre o *bgirlism*, como ressalta Morgana: “ser feminino se traduz nas roupas também, houve uma grande mudança, começar a usar roupas que são confortáveis, as calças não são tão largas, nem as camisetas”. Pesquisar o gênero por meio de uma perspectiva performática (não somente biológica ou cultural) é ir além da discussão de gênero como sendo biológico ou produto de uma construção social, e indagar: “o que constitui identidade individual e realidade social? Esses são construídos ou dados? Se construídos, do que?” (SCHECHNER, 2006, p.151, *tradução livre*). Pensar gênero como resultado de ações performativas permite abordar o fenômeno menos como um produto de operações naturalmente determinadas, mas como algo construído e aplicado por meio da dramatização performativa. Podemos pensar que até a natureza não é ‘natural’, ou anterior, mas sim um conceito humanamente construído, seja consciente ou inconscientemente, desenhado para conquistar fins humanos. Cada indivíduo, desde a infância aprende a performar “inflexões vocais, expressões faciais, gestos, modo de andar, e comportamento erótico que são específicos para cada gênero, bem como a selecionar, modificar e usar perfumes, formatos do corpo e adornos, roupas, e todas as outras marcações de gênero de dada sociedade” (SCHECHNER, 2006, p.151, *tradução livre*). Esses variam de época a época e de cultura para cultura, ressaltando que gênero é construído. Performar esses comportamentos de maneira certa significa pertencer a um dado mundo, se recusar a representá-los significa se rebelar contra o que é ‘natural’¹⁵⁵. Isso nos leva a refletir que as *b-girls* que dançam nos moldes ‘femininos’ performam o gênero de maneira certa, e aquelas que o fazem de maneira ‘masculina’ estariam se ‘rebelando’ contra o que é tido como ‘natural’.

¹⁵⁴ MÉNDEZ, 2003.

¹⁵⁵ SCHECHNER, 2006.

Uma das teóricas que aborda a questão de gênero como ação performativa é Judith Butler, por isso, creio ser importante para este trabalho apresentar sua discussão em torno desta questão. Butler (2010) pretende dar um novo significado às categorias corporais, e com isso propõe uma série de práticas baseadas em uma teoria performativa de gênero, que rompe com as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade e da estrutura binária homem/mulher. Ela parte da constatação de Simone de Beauvoir no qual “a gente não nasce mulher, torna-se mulher” (apud BUTLER, 2010, p.17) para acabar com a ideia de que há uma identidade definida dentro da categoria ‘mulher’. Para a autora, o conceito de ‘mulher’ não deve ser considerado em termos estáveis ou permanentes. Butler argumenta que interpretar o gênero como sendo culturalmente construído sugere:

um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a ‘cultura’ relevante que ‘constrói’ o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (BUTLER, 2010, p.26).

Simone de Beauvoir pensa o gênero como construído em sua constatação, mas há um agente nesta formulação, um ‘cogito’ que se apropria desse gênero, podendo, em tese, assumir algum outro, ou seja, não há nada que garanta que aquele que se torna mulher seja necessariamente do sexo feminino¹⁵⁶. Ou seja, o sexo biológico (feminino ou masculino) é ‘matéria bruta’ moldada pela prática na performance socialmente construída que conhecemos por gênero. Se Beauvoir afirma que o corpo é uma “situação” (apud BUTLER, 2010, p.27), então é possível pensar que não há como pensar em um corpo que já não tenha sido interpretado por meio de significados culturais. Para Butler, a controvérsia do significado de construção [do gênero] apresenta o corpo como um meio passivo sobre o qual se inserem significados culturais, ou como um instrumento pelo qual uma vontade de interpretação determina o significado cultural por si mesmo. Como mero instrumento ou meio, ele se relaciona externamente com um conjunto de significados culturais. Mas o corpo em si mesmo é uma construção. Assim, não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero, essa identidade é

¹⁵⁶ BUTLER, 2010.

performativamente constituída, por meio de expressões consideradas como seus resultados. Com isso, podemos pensar a mulher como um termo em processo, um construir que não pode dizer-se ao certo que tenha uma origem ou fim. Assim, o termo está aberto a intervenções e re-significações¹⁵⁷. “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (BUTLER, 2010, p.59). Do mesmo modo, o corpo produz movimentos permeados de valores e preconceitos que demonstram o contexto histórico, econômico, cultural e educativo de uma dada sociedade. Nosso corpo não é neutro, é portador de signos¹⁵⁸. *Dessa maneira, a dança, arte corporal, acima de tudo, pode ser um meio eficaz de incorporar expressões corporais que fazem a construção do gênero e que assim trabalham com a eficácia simbólica do que significa ser mulher e homem.*

O gênero é um projeto que tem como fim sua ‘sobrevivência cultural’, sendo ele uma estratégia do sexo, uma vez que se encontra em uma situação obrigatória em que ocorrem sempre e variadamente as performances do gênero. Assim, como estratégia de sobrevivência em ‘sistemas compulsórios’, o gênero é uma performance com consequências ‘punitivas’¹⁵⁹: “os gêneros distintos são parte do que ‘humaniza’ os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, normalmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero” (BUTLER, 2010, p.199). O gênero, no entanto, é uma construção que esconde sua gênese, pois os vários atos de gênero criam a ideia de gênero e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há uma ‘essência’ que o gênero expresse, nem um ideal objetivo ao qual aspire, justamente porque o gênero não é um dado de realidade. O gênero, então, funciona assim por meio do poder simbólico, ou seja, o poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. As ideologias se apresentam como universais, como produto coletivo e coletivamente apropriado, mas na verdade são construção de poucos e servem interesses particulares da cultura dominante, ou, podemos até argumentar, do sexo dominante¹⁶⁰. Assim sendo, a ação do gênero requer uma performance repetida, como nos dramas sociais rituais, uma vez que os rituais são os meio ideais de diferenças sociais. Essa repetição é ao

¹⁵⁷ BUTLER, 2010.

¹⁵⁸ MAUSS, 2005.

¹⁵⁹ BUTLER, 2010.

¹⁶⁰ BOURDIEU, 2002.

mesmo tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente, como no *twice restored behavior* de Schechner (2006). É também a forma ritualizada de sua legitimação. Essa ação, apesar de ser feita por corpos individuais, é uma ação pública, ela tem dimensões temporais e coletiva, cuja performance tem como objetivo estratégico o de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que é fundador e consolidador do sujeito¹⁶¹. “O gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2010, p.200). Portanto, “o ato que um faz, o ato que um performa, é, em certo sentido, um ato que tem ocorrido antes mesmo de qualquer um chegar à cena. Assim, gênero é um ato que tem sido ensaiado” (SCHECHNER, 2006, p.151, *tradução livre*). Se os atributos de gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos (e não expressivos), então esses atributos *instituem* efetivamente a identidade que pretendem ser expressada ou revelada. Assim não há identidade pré-existente, não há então atos reais, uma vez que não há identidade pré-existente pela qual um ato ou atributo possa ser medido. Isso acaba com a noção de uma verdadeira identidade de gênero.

O fato de a realidade de gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2010, p.201).

No caso do *breaking*, podemos considerá-lo duplamente performativo, tanto na sua performance, como dança, como também no gênero, ou seja, no próprio corpo do(a) dançarino(a). Importante ressaltar que Butler (2010), apesar de considerar gênero como performance, não o considera como sendo automático ou mecânico, pelo contrário, é uma prática de improvisação dentro de uma cena de restrições. Se o gênero é performativo, e sua realidade produzida como efeito da performance, então podemos entender as citações do ‘dançar como homem’ daqueles entrevistados. A mulher, cujo gênero feminino é regulado, como o do homem, tem o ‘dever’ de não só executar passos

¹⁶¹ BUTLER, 2010.

‘leves’, ‘sensuais’, ‘graciosos’, como também de usar roupas que trabalham para a realidade dessa performance. No entanto, quando em sua performance estão embutidos passos ‘agressivos’ e ‘fortes’, ela está indo contra o que é esperado. Aqui surge outra contradição, já que os passos do *breaking* são essencialmente ‘fortes’, ‘agressivos’, ‘explosivos’, passos ‘masculinos’. No entanto, é de se esperar que as mulheres sejam justamente o oposto disso. Com isso, a seguir apresento uma análise de dois momentos da performance dos *b-boys* e *b-girls* que fazem uma distinção de gênero dicotômica, o das vestimentas e o dos gestos obscenos.

3.4.1. Vestimentas e Gestos

Foi Marshall Sahlins (2003) que sugeriu que o sistema americano de vestuário corresponde a um esquema bastante complexo de categorias culturais e de relações entre elas. Ao analisar a explicação cultural da produção, Sahlins reitera que “como as pessoas se vestem é um problema semiótico muito mais complicado do que pode ser demonstrado aqui” (SAHLINS, 2003, p.180). Assim, um item do vestuário, por várias características objetivas, torna-se apropriado para o homem ou para a mulher, para a noite ou para o dia, para adultos ou jovens, e assim por diante.

O que é produzido é, portanto, em primeiro lugar, tipos de tempo e de espaço que classificam situações ou atividades; e em segundo lugar, tipos de status aos quais todas as pessoas pertencem. Essas poderiam ser chamadas de “coordenadas nocionais” do vestuário, na medida em que demarcam noções básicas de tempo, lugar e pessoa como constituídos na ordem cultural. Daí ser esse esquema classificatório, o que é produzido no vestuário. No entanto, não é só isso [...] o que é produzido são as diferenças significativas entre essas categorias. Ao manufaturar peças de vestuário de cortes, modelos ou cores diferentes para mulheres e homens, reproduzimos a distinção entre feminilidade e masculinidade tal como é *conhecida* nessa sociedade (SAHLINS, 2003, p.180-181).

Podemos considerar que ao portar uma roupa específica (que foi produzido por meio de ‘coordenadas nocionais’ do vestuário a fim de exercer a distinção entre homem e mulher) para uma batalha específica, isso se torna em um *ato duplamente performático*, um *ato de gênero dançado*, e reforça a distinção mulher/homem. Os dançarinos de *breaking*, de ambos os sexos, utilizam roupas em comum para dançar,

como jaquetas, calças (de moletom, tadel ou jeans), camisetas, bonés e tênis. No entanto, é possível fazer uma diferenciação entre as vestimentas que são tidas como mais apropriadas para as mulheres e aquelas que são tidas como mais apropriadas para os homens. Veremos a seguir como o repertório de roupas e acessórios utilizados pelos dançarinos de *breaking* pode ser distinguido entre itens para homens e itens para mulheres, reforçando assim, a dicotomia masculino/feminino.

FEMININO	MASCULINO
Calça jeans justa	Calça jeans larga
Calça legging	Calça de moletom ou tadel larga
Camiseta ‘babylook’ ou regata (mais justas) ou camiseta de cores fortes (principalmente rosa, roxo, vermelha, e brilhantes), brilhantes, estampadas ou ‘cavadas’ (mais largas)/ ‘caídas (deixando o ombro à mostra)	Camiseta larga
Brincos grandes	Brincos pequenos
Tênis nas cores roxo, lilás, laranja, rosa, vermelho	Tênis nas cores preto, verde, azul, marrom
Levemente maquiada	Sem maquiagem
Jaquetas de moletom ou nylon justas ou curtas	Jaquetas de moletom ou nylon largas



Roupa típica de *b-boy*: calça e camiseta largas e boné. *Foto: Ricardo Lobato*



Roupa típica de *b-boy*: calça e bermuda largas e gorro. *Foto: Ricardo Lobato*



Roupa típica de *b-boy*: colete, calça, bermuda, jaqueta largos e boné. Foto: Ricardo Lobato



Roupa típica de *b-girl*: calça justa, camiseta ‘babylook’ ou ‘caída’ (deixando o ombro à mostra).

Foto: Patrícia Meschick



Roupa típica de *b-girl*: calça legging, regata justa de estampa. Foto: Guilherme Rosenthal



Roupa típica de *b-girl*: jeans justo, jaqueta ajustada, boné. Foto: Felipe Barreira

As mulheres, ou os homens, que *não* se vestem de acordo com as indumentárias adequadas aos gêneros são considerados ou como homens ‘femininos’ ou como mulheres ‘masculinas’, por romperem com aquilo que a norma dita.

No segundo capítulo fiz uma diferenciação de gestos padronizados no *breaking*: entre eles estavam os gestos de *burn*, da dança *Rocking*, que são gestos com o intuito de humilhar o oponente. O dançar como ‘homem’ e dançar como ‘mulher’, tanto comentado pelos entrevistados, em parte tem a ver com os gestos, diferentes para cada sexo e que são, na sua maioria, empregados nas ‘batalhas’, principalmente naquelas em que o confronto é entre homens e mulheres. É importante lembrar que para alguns autores é errôneo assumir que o comportamento observado em seres humanos está relacionado à fisiologia. Os estudos de cultura mostram que raramente esse é o caso; o que ocorre, de fato – só lembrando os clássicos trabalhos de Margaret Mead - é que o comportamento exibido pelo homem em uma cultura pode ser classificado como um comportamento ‘feminino’ em outra¹⁶². “Todas as culturas diferenciam os homens das mulheres, e, normalmente quando um determinado padrão de comportamento se torna associado a um sexo, será descartado/desconsiderado pelo outro” (HALL, 1959, p.66). Um inventário descritivo dos costumes corporais permite diferenciar não só microdetalhes de uma cultura, como também conjuntos complexos sobre o agrupamento humano da mesma. Descrever posições e movimentos tradicionais dos membros do corpo de uma comunidade pode ser considerado como intervindo em todos os setores da atividade humana. Por exemplo, o despir de uma camisa se realiza de maneira diferente de acordo com os sexos. A mulher cruza os braços à frente, segura na barra da camisa, levanta os braços, até tirar pela cabeça e depois, segurando nas mangas, volta-a do lado certo. Já o homem põe as mãos por cima das costas, segura pelas costas a gola da camisa e puxa até retirar pela cabeça¹⁶³.

Quase todos os entrevistados concordam que acham muito estranho uma mulher fazer gestos obscenos (considerados por eles como gestos relacionados à genitália) e principalmente aqueles que têm a ver com a genitália masculina. Por exemplo, algumas mulheres fazem um gesto de fingir segurar o escroto ou fingir expor o pênis, e quem assiste a essa cena pensa: “mas você é mulher, não tem pênis!”. Ainda, as mulheres que

¹⁶²HALL, 1959.

¹⁶³BREMOND, C. L., GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al, 1979.

fazem isso, de acordo com os entrevistados, perdem a “essência do ser mulher”, o que se torna algo feio e estranho. Outro gesto muito rejeitado é a mulher que faz um gesto com as mãos em triângulo (iconizando a forma da vulva), considerado como um gesto ‘vulgar’. Alguns entrevistados, no entanto, acham que os gestos obscenos, feitos tanto por mulheres ou homens, são ‘apelativos’ e próprios de pessoas imaturas. A seguir, uma apresentação dos gestos que reforçam a oposição masculina/feminina na linguagem corporal do *breaking*.

HOMENS

GESTO	EXEMPLO
Gestos que remetem à virilidade ou genital masculina e que podem ser utilizados para tentar humilhar o oponente masculino ou feminino	Fazer uma letra C com a mão, remetendo ao pegar no pênis ou à grossura do pênis; pegar no escroto; gestos que imitam o ato sexual; fingir expor o pênis; fingir se masturbar e ejacular no oponente; fingir que o pênis é grande
Gestos que remetem à violência com os outros	Imitar uma arma com as mãos; fingir atirar; fingir decepar a cabeça
Gestos que imitam movimentos de artes marciais	Voadoras; chutes; golpes; socos
Gestos cômicos	Puxar a blusa a fim de mostrar barriga e ficar rebolando; fingir ser ‘afeminado’; fingir jogar ‘basquete’ com a cabeça do oponente

MULHERES

GESTO	EXEMPLO
Gestos considerados como sendo da ‘natureza’ feminina	Fingir passar um batom; fingir tirar o absorvente e colocar no rosto do oponente; fingir que está brincando com o cabelo; fingir que está passando maquiagem; mandar beijos; mandar ‘coração’; fazer coisas ‘meigas’ em geral; fingir jogar amarelinha; fingir pular corda; fingir que machucou a mão; fingir que

	quebrou a unha
Gestos que remetem à sensualidade ou sexualidade	Rebolar; sambar
Gestos que remetem ao corpo ou genitália feminina	Fingir que tem muito peito; fazer um triângulo com as mãos a fim de iconizar a genitália feminina
Gestos para tentar humilhar o oponente masculino	Insinuar que o pênis é pequeno; fingir cortar o pênis do homem e colocar no próprio rosto dele; fingir cortar o pênis do homem e pular corda; fingir cortar o pênis e jogar fora; fingir cortar o pênis e colocar na própria bunda do oponente; fingir tirar uma lupa para ver se o pênis é pequeno

Esses gestos fazem parte da performance do *breaking*, justamente pelo *breaking* ser uma dança ‘gestual’, como explorado no capítulo anterior. Novos gestos são criados a cada instante. Interessante notar que *b-girl* Nitro ressaltou que muitos desses gestos, inclusive os que são feitos para tentar humilhar o homem por parte das mulheres, giram em torno da genitália masculina e que não há um gesto que uma mulher possa fazer que realmente humilhe o homem, não da mesma maneira que os gestos masculinos o fazem. Assim, é possível ver como toda a prática do *breaking*, não só os movimentos dançados, como também os gestos e a indumentária fazem parte de sua performance e reforçam, não somente a categorização binária de gênero masculino/feminino, como favorecem a criação de gestos performáticos que distinguem uma *b-girl* de um *b-boy*. Ao final de tudo isso, a arte faz distinção de gênero, sim, e não importa se aqueles que dançam *breaking* percebem e distinguem o sexo como biológico e o gênero como construção social, já que um ‘dançar como mulher’ se opondo a um ‘dançar como homem’ parece resistir a todos os esforços de encurtamento das distâncias entre moças e rapazes, o que é reforçado e imposto por eles mesmos e que faz parte da simbólica da performance desses dançarinos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



“Você tem de amar a dança para entregar-se a ela. Ela não dá nada em retorno, nenhum manuscrito para guardar, nenhum quadro para colocar na parede ou talvez exibir em museus, nenhum poema para ser impresso e vendido, nada mais do que um momento fugaz único, durante o qual você se sente vivo” (Merce Cunningham, *tradução livre*).

Anna Pessuti. Foto: Sérgio Borelli

Em 2006, logo após ter terminado minha graduação, meu antigo orientador (sabendo que eu estudava o Hip Hop) me sugeriu ler um livro de Richard Shusterman, intitulado de *Performing Live*¹⁶⁴, sem nem mesmo (nem eu e nem ele) imaginar que algum dia eu tomaria esse caminho. Clarividências à parte, neste livro, que é uma coletânea de pequenos artigos que exploram a performance em eventos não considerados como estéticos (por exemplo, o *rap*), o autor atesta que “em suma, o hip hop [a música hip hop] começou explicitamente como *dance music* para ser apreciada por meio do movimento, não somente pelo ato de escutar. Foi originalmente criado somente para performances ao vivo (em bailes feitos em casas, escolas, centros comunitários e parques), onde alguém poderia admirar a destreza do DJ e a

¹⁶⁴ SHUSTERMAN, Richard. 2000. *Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Ithaca: Cornell University Press.

personalidade e as habilidades de improvisação do *rapper*” (SHUSTERMAN, 2000, p.63, *tradução livre*). Podemos imaginar que tal admiração poderia ser aplicada ao *b-boy* (membro desse universo) também, já que, como o *rapper* e como o DJ, ele também explora sua personalidade, sua improvisação e sua destreza em suas performances. Ainda, se o hip hop (a música) surgiu dessa maneira, a ser apreciada pelo corpo, então explorar o *breaking* faz todo o sentido, não somente para essa dissertação, como também para outras pesquisa sobre o Hip Hop que virão a seguir. De fato, o que parece ocorrer é uma certa resistência ao focar no *breaking*, ou em qualquer outra dança urbana, por parte daqueles que pesquisam o universo Hip Hop. Durante meu levantamento bibliográfico, encontrei uma lista de mais de 250 títulos de dissertações e teses, de variadas disciplinas, sobre essa “cultura”. No entanto, a grande maioria tinha como foco o *rap* e o grafite e apenas mencionava o *breaking*. Ainda, parece-me que quem opta por explorar a dança em seus estudos são, em vários casos, os próprios dançarinos. Isso me faz indagar o porquê de tamanha timidez frente a essa arte. Seria a dança difícil de ser analisada, compreendida? Ou será que seu ‘poder’ ainda não foi reconhecido? Acredito que o ‘poder da dança’ não só se encontra naquilo que Simon Schama define como pertencente à arte: “o poder da surpresa perturbadora [...] a arte não reproduz o que há de conhecido no mundo visível, mas o substitui por uma realidade que é toda dela [...] seu método operacional envolve o processamento da informação pela retina, mas em seguida ela aciona um comando e gera um tipo alternativo de visão: um modo dramatizado de ver” (SCHAMA, 2010, p.11); o poder da dança encontra-se também no próprio processo de criação do dançarino, no qual ele, duplamente agente (ou artista) e objeto de arte, por meio de *atos performáticos*, vai além de meramente executar movimentos e cria o ‘fazer-dizer’ ao validar e consagrar sua mensagem. Ainda, esse processo de criação pode ser considerado como um de co-produção, já que o dançarino é influenciado e influencia o público (o que, por hora, influencia sua dança). Ou seja, ver uma dança ao vivo, e principalmente naquelas em que há improviso, não significa somente ver o processo de criação do dançarino, como também significa participar desse processo, o qual elimina a separação artista/público. Se não teremos um manuscrito ou um poema para levar para casa (como afirmado por Merce Cunningham no início dessa seção), teremos a memória e a experiência daquele momento vivido e partilhado.

O *breaking*, junto com as outras expressões artísticas do Hip Hop, surgiu como um movimento *underground* na época em que o Bronx estava passando por um processo de fragmentação e depredação. Funcionando como um rito de passagem, no qual os adolescentes aprendiam com os ‘mais velhos’ e experimentavam a transição entre a fase adolescente e a fase adulta, a dança ‘preparava’ os dançarinos para a guerra diária do Bronx e os tornava membros da “cultura” Hip Hop. Cerca de uma década após seu surgimento, por meio dos meios de comunicação de massa, em especial a TV, a dança conduziu a difusão cultural do Hip Hop fora do Bronx, uma vez que causou grande impacto entre os espectadores, que para reproduzi-la somente necessitavam do próprio corpo.

De maneira a alimentar a veia artística, de se divertirem e de unirem àqueles que ‘curtiem’ as artes urbanas, o *breaking*, uma dança ‘gestual’, feita primordialmente no chão, surgiu entre adolescentes do sexo masculino. Assim, desde o início da dança, o sexo feminino estava ausente ou em quantidade inferior comparada ao número de *b-boys* que existiam, algo que perdura até hoje. Por ser uma dança ‘explosiva’, ‘agressiva’ e que requer muita força física (ou seja, com atributos considerados ‘masculinos’), é aceito pela sociedade que um homem dance *breaking*, do mesmo modo que é aceito que uma mulher (e não um homem) dance balé, tida como uma dança ‘leve’ e ‘graciosa’, características femininas. Ainda, para a mulher, parece haver uma imposição feita, em grande parte, pelos próprios homens, sobre a maneira como ela deve dançar o *breaking*: como uma ‘mulher’, o que significa trajar roupas femininas e executar passos ‘leves’, ‘graciosos’, algo que vai completamente contra os passos essenciais do *breaking*, que são ‘agressivos’ e ‘fortes’.

O *breaking* tem embutido em sua performance um linguajar que compreende toda uma complexidade do que significa ser um *b-boy*: faz parte dessa performance a indumentária, os gestos codificados, a ‘atitude’, e é por meio destes que o dançarino não somente se expressa, como também se comunica com aqueles que partilham dessa mesma identidade. É uma dança altamente competitiva, que tem em sua essência o explorar recursos que incentivam a competição. Essa dança tem certo cunho agonístico, à medida em que visa, primordialmente, humilhar o oponente. Podemos considerar o *breaking* como duplamente performática: por um lado temos a performance propriamente dita, o ‘aqui-agora’, a arte ao vivo, e por outro temos a performance de gênero, do próprio corpo do dançarino, construído pelos membros da própria “cultura”,

ou seja, um ato de gênero dançado, que vai além de uma mera diferenciação entre sexo (biológico) e gênero (cultural) e pensa o gênero como algo construído e aplicado pelo próprio ato de performar. É a própria performance dessa dança que não só reforça a categorização binária de gênero masculino/feminino, como também favorece a criação de gestos performáticos que distinguem uma *b-girl* de um *b-boy*, fazendo com que haja uma distinção de gênero, o que contradiz com os discursos de alguns entrevistados que veem o sexo como biológico e o gênero como culturalmente construído, uma vez que um ‘dançar como mulher’ se opondo a um ‘dançar como homem’ parece resistir a todos os esforços de encurtamento das distâncias entre moças e rapazes. É justamente essa performance dupla que confere a eficácia simbólica e performática não só do que significa ser um dançarino de *breaking*, como também do que significa ser mulher e homem. Assim, não basta ser mulher ou homem, mas os dançarinos têm de ser uma mulher ‘feminina’, ‘criativa’, ‘delicada’, ‘passiva’ ou um homem ‘masculino’, ‘viril’, ‘brusco’, ‘rústico’, ‘ativo’ ao dançar, reforçando assim os estereótipos ideológicos construídos culturalmente. Isso, de fato, parece ser uma constituição e exigência de ambos os sexos, tanto que hoje foi criada uma forma de se dançar o *breaking* estritamente para mulheres, o *bgirlism*, que é incentivada não só pelas *b-girls*, como também pelos *b-boys*. Essa nova dança notifica, ainda mais, a diferença entre os *b-boys* e as *b-girls* e opera como rito de passagem para muitas dançarinas que iniciam dançando de um ‘modo masculino’ e só se sentem efetivamente como dançarinas de *breaking* ao completarem a transição para o *bgirlism*.

É possível constatar que esse desempenho dos dançarinos encontra seu apogeu quando na ‘batalha’, momento criado especialmente para ser experimentado e apreciado por um público. A ‘batalha’, como vimos, é um ritual urbano liminóide, único e excepcional, fora do cotidiano, instaurado em um tempo e espaço determinados, e que gera *communitas*, ao unificar todos aqueles envolvidos, inclusive o público. Essa atividade serve para legitimar e consagrar não só o *ser b-boy*, já que é considerado somente um *b-boy* quem batalha bem, como também reforça a diferença binária entre os sexos. Tal consagração mantém as fronteiras de gênero sob a aparência de uma integração e participação das mulheres e reforça a discriminação perante o sexo feminino.

É durante o ‘bate-rebate’ da ‘batalha’, repleto de códigos e signos, os quais dependem de interpretantes para decodificá-los (o que implica o reconhecimento da

existência do eixo da comunicação), que ideias são trocadas e complexos profundos são alcançados; o que era então indizível se torna dizível por meio de atos performáticos, pois como afirma Edward Sapir, símbolos (rituais) “deitam raízes mais e mais profundas no inconsciente” (apud TURNER, 2005, p.64). Não só isso, mas se pensarmos esse momento como um ritual e entendermos que nele estão embutidos símbolos rituais, é possível verificar que uma ‘batalha’ também produz ação, ou seja, *faz*. Os símbolos rituais não apenas representam coisas conhecidas, eles são considerados como tendo eficácia ritual, carregados de poder e de fontes desconhecidas, e capazes de agir sobre pessoas e grupos a fim de mudá-los para melhor ou em uma direção desejada. Os símbolos têm uma função orética (*oretic*) e uma função cognitiva, ou seja, eles produzem emoções e expressam e movimentam desejos. Durante seus estudos sobre os Ndembu, Victor Turner (2005) identificou o que seria uma das propriedades importantes dos símbolos rituais, a “polarização do significado”. Os símbolos dominantes dos Ndembu possuem dois polos distinguíveis de significados – o polo ideológico, que é agregado de *significatas* que se referem aos elementos da ordem moral e social Ndembu, como por exemplo, princípios da organização social e normas e valores inerentes às relações estruturais; e o polo sensorial, no qual os *significatas* se referem a fenômenos e processos naturais e fisiológicos. O polo sensorial está estreitamente relacionado com a forma externa do símbolo, bem como nele podemos encontrar também *significatas* dos quais se pode esperar que suscitem desejos e sentimentos. Já no polo ideológico encontramos uma disposição de normas e valores que guiam e controlam pessoas, enquanto membros de grupos e categorias sociais. O que acontece durante a ação ritual é que

com sua excitação social e estímulos diretamente fisiológicos, tais como a música, o canto, a dança, o álcool, o incenso e modos bizarros de trajar-se, o símbolo ritual, poderíamos talvez dizer, efetua um intercâmbio de qualidades entre os seus polos de significação. Normas e valores, de um lado, saturam-se de emoção, ao passo que as emoções básicas e grosseiras se enobrecem pelo contato com os valores sociais. O fastio da repressão moral transforma-se no “amor da virtude” (TURNER, 2005, p.61).

Lembremos os gestos codificados utilizados no *breaking*, principalmente os de *burn*, que servem como maneira a caçoar e humilhar seu oponente. O que ocorre então durante o ritual da ‘batalha’ é que as emoções de raiva, paixão, desgosto, agressão não

só são enaltecidas, como também instigadas. É somente naquele momento específico e único que os dançarinos podem e *devem* expressar isso tudo sem medir as consequências. Não só isso, mas as ‘normas’ do *breaking*, os ‘valores’ não só dessa dança, como também desses dançarinos (valores de respeito ao gênero feminino, de espaço, de territorialidade, da unificação tão pregada por aqueles do Hip Hop, tudo que um ‘bom *b-boy*’ deve ser – uma pessoa íntegra) são estimulados pelas emoções e desejos despertados e experimentados na dança, operando aí uma troca, como afirmado por Turner.

Além disso, podemos argumentar que a ‘batalha’ opera de modo similar à briga de galos balinês¹⁶⁵ (que, vale reforçar, é uma atividade inteiramente de um sexo, o masculino, e exclui o sexo feminino), colocando em jogo (simbolicamente) o saber, a estima, a honra, a virilidade, em suma, o *status masculino*. Na ‘batalha’ a rivalidade e a hostilidade são estimuladas. Parafraseando Clifford Geertz, podemos dizer que “chegando perigosa e maravilhosamente próximo à expressão de uma agressão aberta e direta, interpessoal e intergrupar (algo que geralmente não acontece, também, no curso normal da vida), mas só próximo porque, afinal de contas, trata-se apenas de uma ‘briga de galos’” (GEERTZ, 1989, p.308). É através desse drama, dessa briga dançada de *b-boys* e *b-girls*, dessa representação bailada de temáticas como masculinidade, virilidade, paixão, raiva, orgulho, perda, que a ‘batalha’ funciona como meio de dar significado aos mesmos e tornar palpável, tangível, ou melhor, *dizível*, as ideias e representações associadas a esses temas. Assim, a função da ‘batalha’ na “cultura” Hip Hop, do mesmo modo que a briga de galos, é interpretativa – é uma leitura da experiência desse universo urbano feita pelos próprios dançarinos. É uma forma de arte que “torna possível a experiência comum, cotidiana, apresentando-a em termos de atos e objetos do quais foram removidas e reduzidas (ou aumentadas, se preferirem) as consequências práticas [o confronto de uma batalha] ao nível da simples aparência, onde seu significado pode ser articulado de forma mais poderosa e percebido com mais exatidão” (GEERTZ, 1989, p.310-311). Assim, a ‘batalha’ torna compreensível a experiência comum da competição, da agressividade, e até (como mostramos ao longo do nosso estudo) das relações de gênero no contexto urbano das grandes cidades.

Desse modo, a comunicação não verbal, e especificamente a dança como linguagem em ação, consegue *dizer* e *fazer* (e não só expressar), por meio da utilização

¹⁶⁵ GEERTZ, 1989.

do corpo como um todo (e por meio de sua indumentária, específica para homens e mulheres), isto é, por meio de gestos, códigos, símbolos padronizados culturalmente entre aqueles que a dançam, em outras palavras, por meio de sua performance. Pensar desse modo é assumir que a comunicação não verbal não age simplesmente como um apoio da comunicação verbal, mas tem recursos próprios para operar, de maneira eficaz, como uma forma autônoma de comunicação no qual há troca de ideias, um debate, um diálogo, e não somente mera execução de movimentos ou expressão de sentimentos.

Comecei a construção dessa dissertação imaginando que essa seria uma maneira de me ‘despedir’ do universo Hip Hop, e, especificamente das danças, já que, após mais de uma década inserida nesse mundo, quase não frequentava mais os eventos, não fazia mais aulas e não tinha mais o brilho nos olhos que sempre via nos meus entrevistados. No entanto, a convivência quase que diária com o tema, a relação que (re)estabeleci com meus entrevistados e com os lugares, e especialmente e fundamentalmente as descobertas (completamente inesperadas) que fiz sobre o Hip Hop, e principalmente sobre o *breaking*, bem como os caminhos diversos que trilhei para lidar com essas questões, me fez não só ver aquele universo de maneira completamente diferente, como também me fez apaixonar novamente por ele. Sim, parece tudo muito romântico, mas a questão é (e que me desculpem a ousadia de uma comunicóloga que mal molhou os pés no vasto oceano que é Antropologia): não é isso que a Antropologia faz? Pois, de modo como afirma Roberto da Matta, à prática dessa disciplina cabem duas tarefas: “(a) transformar o exótico no familiar e/ou (b) transformar o familiar no exótico” (DA MATTA, 1984, p.157¹⁶⁶). E se for esse o caso, como gostaria de acreditar que sim, creio que posso afirmar que meu caminho na Antropologia foi aberto, não percorrido, mas já foi dado um primeiro passo.

¹⁶⁶ DA MATTA, Roberto. 1984. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Rita de C.** “Cidade em Festa: o povo-de-santo (e outros povos) comemora em São Paulo”. In: MAGNANI, José Guilherme C., TORRES, Lilian de L. (org.). 2000. *Na Metrópole*. São Paulo: Fapesp.
- AUSTIN, J.L.** 1990. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- BECKER, Howard.** 1963. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BOAS, Franz.** 1947. *El Arte Primitivo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre.** “Gosto de classe e estilo de vida”. In: ORTIZ, R. 1983. *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática.
- _____. 1998. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. 2ª Ed. São Paulo: EdUSP.
- _____. 2002. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil.
- BREMOND, C. L., GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al.** 1979. *Práticas e linguagens gestuais*. Lisboa: Editorial Vega.
- BUTLER, Judith.** 2010. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CANCLINI, Néstor García.** 1983. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela.** 2009. *Cultura entre aspas*. São Paulo: Cosac Naify.
- CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella; ROCHA, Janaina.** 2001. *Hip Hop: A Periferia Grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- CECCHETTO, Fátima R.** 2004. *Violência e estilos de masculinidade: violência, cultura e poder*. Rio de Janeiro: FGV.
- CHANG, Jeff.** 2005. *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop generation*. New York: St. Martin's Press.
- CHIPPENDALE, Ivy; van POMEREN, Esther.** 2010. *I Gesti delle mani: um aspetto essenziale della comunicazione tra gli italiani*. Disponível em:

<http://oriundi.net/site/oriundi.php?menu=categdet&id=13480>. Acesso em fevereiro de 2011.

GEERTZ, Clifford. “Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa” In: GEERTZ, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

CLIFFORD, James. 2001. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva moderna*. Barcelona: Gedisa.

COHEN, Renato. 2009. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

CONNELL, Robert W. 1995. “Políticas de masculinidade”. In: Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, UFRGS/Faculdade de Educação, v. 20, n. 2.

CÔRREA, Joana R.O. 2011. *Entre valsados e batidos: a dança do Fandango Caiçara nos sítios e palcos*. Artigo apresentado no Encontro Internacional de Antropologia e Performance (25 de setembro a 01 de outubro de 2011, USP, São Paulo). Disponível em: <http://eiap2011.files.wordpress.com/2011/05/joana-correa-gt-6.pdf>. Acesso em março de 2011.

CRUZ, Daniel Antônio Gomes. 2008. *Os Usos Políticos da Cultura hip hop: A experiência do coletivo Hip Hop Chama*. Monografia. (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

DA MATTA, Roberto. 1997. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.

DAVIS, Flora. 1993. *El lenguaje de los gestos*. Buenos Aires: Emece Editores.

DURAND, Gilbert. 1988. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Ed. Cultrix.

EHRENREICH, Barbara. 2010. *Dançando nas Ruas: uma história do êxtase coletivo*. Rio de Janeiro: Record.

FRANCH, José Alcina. 2004. *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza.

GEERTZ, Clifford. “El arte como sistema cultural” In: GEERTZ, Clifford. 1994. *Conocimiento Local*. Buenos Aires: Paidós.

GOFFMAN, Erving. 1967. *Interaction ritual*. New York: Anchor Books.

GUIRAUD, Pierre. 2001. *A linguagem do corpo*. São Paulo: Ed. Ática.

HAIDAR, Julieta. “Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas”. In: GONZÁLEZ, JORGE A.; GALINDO, JESÚS (org.). 1994. *Metodología y cultura*, México: Conaculta.

- HALL, Edward T.** 1959. *The Silent Language*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- _____. 2005. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes.
- HANNA, Judith Lynne.** 1987. *To Dance is Human: A Theory of Non-verbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 1999. *Dança, Sexo e Gênero: Signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- HOLSTON, James.** 1993. *A Cidade Modernista: Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.** 1988. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. “A eficácia simbólica”. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. 2008. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- MACHADO, Daniel Arthur Diniz.** 2003. *A reconstrução da promessa: as narrativas do hip hop e as identidades em contextos pós-tradicionais*. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- MAUSS, Marcel.** “As técnicas corporais”. In: MAUSS, Marcel. 2005. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- MÉNDEZ, Lourdes.** 1995. *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.
- _____. 2003. *La Antropología ante las artes plásticas: Aportaciones, omisiones, controversias*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- MENDONÇA, Carla Maria Campos.** 2004. *Moda e estilo de vida no videoclipe de rap*. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- PEIRANO, Mariza (org.).** 2001. *O dito e o feito: ensaios de antropologia do ritual*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- _____. 2003. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 2006. *Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance*. Curitiba: Campos.
- PRICE, Sally.** 2000. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- ROYCE, Anya Peterson.** 2002. *The Anthropoloy of Dance*. Hampshire: Dance Books.
- SAHLINS, Marshall.** 2003. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SANTAELLA, Lúcia.** 2002. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thompson.

- _____. 2003. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.
- SCHECHNER, Richard.** 2006. *Performance Studies: An introduction*. New York: Routledge.
- SCOTT, Joan.** 1995. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: Revista Educação e Realidade, Porto Alegre: UFRGS, v. 20, n. 2.
- SEGALEN, Martine.** 2002. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: FGV
- SETENTA, Jussara Sobreira.** 2008. *O fazer-dizer do corpo: Dança e Performatividade*. Salvador: EDUFBA.
- SCHAMA, Simon.** 2010. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira.** 2006. *Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena*. São Paulo: Autores Associados.
- TORRES, Júnia.** 2005. *Movimento Hip Hop como Cultura Política Expressiva: fluxos simbólicos e re-significações locais*. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- TURNER, Victor.** 1974. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes.
- _____. 1982. *From Ritual to Theatre: The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- _____. 2008. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF.
- _____. 2005. *Floresta de símbolos*. Niterói: EdUFF.
- VAN GENNEP, Arnold.** 1979. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- WILLIAM, Drid.** 2004. *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*. Champaign: University of Illinois Press.
- Documentários:**
- Style Wars*. 1984. Direção: Tony Silver. New York: Public Art Films. Documentário. 70 min.
- The Freshest Kids*. 2002. Direção: Israel. New York: QD3 Entertainment. Documentário. 94 min.
- From Mambo to Hip Hop: A South Bronx Tale*. 2006. Direção: Henry Chalfant. New York: City Lore. Documentário. 60 min.
- Nos Tempos da São Bento: memória coletiva do hip hop em São Paulo*. 2010. Direção: Guilherme Botelho, São Paulo. Documentário. 90 min.