



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Um Jeito Masculino de Dançar
Pensando a produção das MASCULINIDADES de
dançarinos de **HIP-HOP**

Éderson Costa dos Santos

Porto Alegre

2009.

Éderson Costa dos Santos

Um Jeito Masculino de Dançar
Pensando a produção das MASCULINIDADES de
dançarinos de **HIP-HOP**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Seffner

Linha de Pesquisa: Educação, Sexualidade e Relações de Gênero.

Porto Alegre

2009

*Dedico este trabalho aos/às meus/as alunos/as da dança...
eles/as são fonte de inspiração, desejo e fantasia.
Com eles/as aprendo a cada dia que nunca devemos desistir de nossos sonhos...*

AGRADECIMENTOS

À minha querida companheira de lutas e batalhas, ‘*Dona Nice*’! Mãe, obrigado por tudo (as palavras não poderiam traduzir minha gratidão), sem ti eu nunca teria conseguido.

Ao meu orientador, por ter me ajudado a sonhar, arriscar e a dançar muito enquanto escrevia. Obrigado por toda sua colaboração durante o processo de escrita e pelos momentos difíceis na minha vida em que se fez presente estendendo a mão de forma carinhosa a me ajudar. Agradeço pela compreensão, atenção e afeto ao longo dessa caminhada.

Às professoras Guacira Louro e Vera Brauner, que compuseram minha banca de qualificação e, posteriormente, da dissertação. Obrigado pelas inúmeras contribuições. Em especial a ‘*Verinha*’ por fazer parte de minha vida acadêmica desde os tempos de graduação, apostando e colaborando para meu crescimento pessoal e profissional. Da mesma forma, meu agradecimento *ao Professor Alex Fraga* neste momento de defesa.

Aos/às professores/as que forneceram base em minha trajetória acadêmica. Graças a eles/as perdi meu prumo e criei esse olhar curioso e investigativo. Um especial agradecimento ao Professor Ednaldo Pereira Filho, Professora Maura Corcinni Lopes e Professora Dagmar Meyer... Meu desconforto foi instigado, principalmente, por vocês. Sou um pouco de vocês também...

Aos dançarinos entrevistados, meu singelo obrigado.

Aos meus alunos/amigos Elton e Matheus pela parceria e ajuda na transcrição das entrevistas. Em especial ao segundo, pela confecção da capa dessa dissertação.

Aos/às meus/as colegas do grupo de orientação, pelas contribuições feitas ao longo de nossas reuniões. Cada discussão foi ímpar na construção desse estudo.

Esta dissertação, de cunho qualitativo, está situada no campo dos Estudos Culturais e de Gênero em Educação a partir das contribuições teóricas pós-estruturalistas de Michel Foucault. Proponho pensar as pedagogias de masculinidade que se instalam na prática do *hip-hop*, imprimindo no corpo modos hegemônicos de viver o masculino, no cenário das danças contemporâneas. Minhas indagações centrais estão centradas na forma como se estruturam as estratégias e negociações utilizadas pelos garotos dançarinos de *hip-hop* na produção, constituição e manutenção de representações de masculinidades. Quais são as pedagogias que se instalam nesta prática e operam como produtoras de um corpo masculino no contexto da dança? Como questões de gênero e sexualidade se atravessam na produção dessas representações? Este estudo tematiza as questões de corpo, gênero e sexualidade dentro de um campo específico das culturas corporais: a dança *hip-hop*. Entendendo a dança como uma prática corporal produzida pela/na cultura, que marca os corpos e narra diferentes formas de constituição do sujeito, se constitui com as relações de gênero e sexualidade. Em nossa cultura ocidental contemporânea, a dança é marcada pelo universo feminino, ou seja, é significada como uma prática corporal feminina nos contextos sociais. A delicadeza/leveza do gesto e o andar suave e ereto são padrões de movimentos promovidos por discursos trazidos pela primazia da dança clássica e diluída nos diferentes espaços. O *hip-hop*, entendido como um espaço de trocas e aprendizagens múltiplas na produção de identidades juvenis, produz posições de sujeito ‘confortáveis’ e/ou ‘seguras’ para os meninos dançarinos, apresentando-se como um terreno masculino no universo das danças competitivas. Para isso, analisei as narrativas trazidas por dez jovens dançarinos de *hip-hop* que transitam em um terreno comum: o *hip-hop* espetacularizado na cidade de Canoas. As entrevistas foram gravadas e, posteriormente, transcritas, permitindo, assim, a recorrência de determinados relatos no qual procuro analisar ao longo dos capítulos dessa pesquisa.

Palavras-chave: Dança, corpo, masculinidade, sexualidade, pós-estruturalismo.

This piece of work, using a qualitative approach, is situated in the field of Cultural and Gender Studies in Education based on the post-structuralism theoretical contributions of Michel Foucault. I propose to reflect the masculinity pedagogies that are set up within the practice of hip-hop, printing hegemonic ways of living the masculinity on the body, in the scenario of contemporary dances. My central questions are about how to structure the negotiations and strategies used by the male dancers on the production, creation and maintenance of masculinity representations. What are the pedagogies that are set up within this practice operating as a male body producer in the context of dance? How do gender and sexuality issues get through the production of these representations? This study addresses the body, gender and sexuality issues within a particular field of corporal culture: the hip-hop dance. Understanding dance as a body practice produced by/in the culture, which marks the bodies and tells different forms of the subject constitution, it is constituted by gender relations and sexuality. In our western culture, dance is marked by the feminine universe, that is, it is meant as a female body practice in social contexts. The gracefulness/smoothness of gesture, the upright and smooth walking are outline movements promoted by speeches brought from the primacy of classical dance and diluted in different spaces. The hip-hop, understood as an exchange and multiple-learning space in the production of juvenile identities, produces 'comfortable' and 'secure' subject positions for male dancers, being as a male environment in the world of competitive dances. To goal it, I analyzed the narratives brought by ten young dancers of hip-hop living in a common environment: the spectacled hip-hop in the city of Canoas. The interviews were recorded and later transcribed, allowing, thus, the return of certain accounts in which I try to analyze throughout the chapters of this research.

Key-words: dance, body, masculinity, sexuality, post-structuralism.

ABRINDO AS CORTINAS – “O Prólogo”	08
CAPÍTULO 1 – Aquecimento	14
1.1 – 5, 6, 7 e 8: Sobre os primeiros passos	15
1.2 – HIP-HOP: Sobre meu objeto de pesquisa	24
1.3 – MOVIMENTOS METODOLÓGICOS: Sobre os caminhos investigativos	36
CAPÍTULO 2 – Desenho Coreográfico	45
2.1 - ALTA TENSÃO: Sobre os homens que dançam	46
2.2 - HIP-CORPUS: Sobre o corpo na(da) dança	62
2.3 – OU VAI OU RACHA: Sobre as masculinidades e a competição na dança	74
CAPÍTULO 3 – Áreas de Execução	89
3.1 – SEXY BACK: Sobre os atravessamentos entre dança e sexualidade	90
3.2 – OS ‘MANO’ E AS ‘MINA’: Sobre as relações de amizade e masculinidades no hip-hop	102
CAPÍTULO 4 – Uma Improvisação Final	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
ANEXOS	119
Anexo A – Roteiro de Entrevista	120
Anexo B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	123

ABRINDO AS CORTINAS: *O prólogo...*

*Tipo, no início, assim, bem no início, sabe?
Tipo, era ruim porque, tipo todo...
Antes na escola, tipo bem antes de quando eu comecei,
na escola¹ tinha muito preconceito, sabe?
Tipo, eu era eu acho o único guri
da minha turma que escolhi dança.
Mas tipo, no hip-hop não dá nada,
tem muito guri fazendo hip-hop...*

Richard²

É mais um dia de competição no Concurso de Dança! Cortinas fechadas... Luz levemente acesa... Músicas de R&B³ preenchem o ambiente. Muitos homens com calças largas, viseiras, bonés e camisetaões transitam pra lá e pra cá. As meninas, embora sejam poucas, transitam com roupas e acessórios semelhantes. Isso fornece pistas para dizer que hoje é noite de *hip-hop*. *Richard*, em seu pequeno recorte, anuncia que ser o único menino fazendo dança em sua escola é algo ruim, ou seja, passível de preconceito. Porém, ao apontar que no *hip-hop* “*não dá nada*”, mostra certo conforto em poder compartilhar desse lugar com outros garotos. De um lado, dezenas de pessoas procurando por um bom lugar para sentar. Conversas e risos tomam conta dos diálogos entre familiares, amigos/as, namorados/as, filhos/as dos artistas ou, simplesmente, dos/as amantes da dança que ocupam os espaços destinados à platéia. Do outro lado, corpos em ação: exercícios de barra, alongamento, aquecimento, figurino, cabelo, orações, concentrações, superstições, últimos ajustes coreográficos, ensaios de última hora... Enfim, a ansiedade toma conta. O concurso está quase começando. Agora é hora de mostrar o resultado de tanto sacrifício, esforço e dedicação. Momento marcado por euforia e excitação, é preciso apagar (ou não deixar transparecer) as dores, o suor, as brigas, o cansaço, as idéias iniciais, os improvisos, os erros, os ensaios, as idas e vindas, os desencontros.

¹ De forma a preservar o anonimato do informante, substituí pela palavra ‘escola’ nas vezes em que é citado o nome da instituição.

² *Richard* é um de meus informantes, no qual apresentarei com maiores detalhes no capítulo Alongamentos Metodológicos.

³ R&B é a sigla utilizada para o estilo musical denominado *Rhythm and Blues*. Teve suas origens nas décadas de 30 e 40, feitas pela versão original do *blues*. Porém, a partir de músicos como *Ray Charles* e *James Brown*, durante boa parte dos anos 60, a junção entre a música gospel negra americana e outros ritmos formaram esse ritmo que, juntamente com o *rap*, *funk* e *soul*, afirmam a presença de músicos negros no mercado fonográfico. O estilo R&B é um dos estilos musicais mais utilizados nas coreografias de *hip-hop*. (HERSCHMANN, 2005)

Em frente ao auditório, enquanto algumas pessoas entram ansiosas com passos apressados com seus ingressos, outras ostentam de forma orgulhosa suas credenciais em meio ao peito. Esse ‘crachá’ dá direito de transitar em todos os espaços do concurso, graças a uma palavra destacada em negrito: **Dançarino**, posto logo acima do nome que o carrega, pendurado no pescoço com cordas de náilon estendendo-se até a altura do peito. Para estar ali, no concurso, é preciso ter credencial. Ela dá acesso, diz de onde o dançarino vem, o que vai dançar, que escola, entidade ou academia esta representando e, como não bastasse, sua foto 3x4 assegura-lhe possíveis problemas de fraudes. A credencial no concurso de dança dá credibilidade para o dançarino dentro do espaço para apresentações.

Black-out!

O escuro toma conta do ambiente, marcando, assim, o início do espetáculo.

Voz:

- Senhoras e Senhores, sejam todos bem vindos ao Concurso de Dança...

As cortinas se abrem levemente. Elas fazem parte da dança. Elas falam do começo. O foco de iluminação é totalmente direcionado para o palco... ele é composto de brilho e energia. Uma tempestade de cores se move para além dos quatro cantos, fazendo com que o público sintam-se em trânsito, enfim, seja carregado numa viagem emocional para o universo abstrato e apaixonante da dança. Essa abertura simboliza o prólogo. Espaço de apresentação e apropriação. É o “início do início”. É nada além de um pouco do tudo. É geral e ao mesmo tempo específico. É resumidamente resumido. É recorte. É síntese. É parte do todo. O prólogo adianta um pouco do que será posto em foco, enfim, daquilo que vem pela frente, do que será dito ao longo do espetáculo. A temática coreográfica deve ser anunciada neste momento, ou seja, o que se quer dizer nesta dança, precisa estar em destaque. Cada parte deve ser narrada brevemente, sem detalhamentos e especificidades. Esta empreitada é mágica! A rapidez e o encurtamento dado à tamanha complexidade desenvolvida emergem em pequenos blocos de desenhos e formatações. Mas seu propósito está na agilidade de objetivação em operar como mediador entre a temática proposta e o espectador.

Corpos preenchem o espaço, criando idéias e facetas. As diferentes formas de linguagem se misturam: do corpo, da fala, da música, da cor, das coisas... Os movimentos de expressividade corporal da dança manifestam-se através de variadas formas de linguagens estéticas, em que, através da percepção e sensibilidade que permeiam esse processo dinâmico, o ‘EU’ é criado no ato de dançar. Esse tipo de arte

agarra-se nas possibilidades de diálogos em relação ao próprio corpo (e ao corpo do outro), aos movimentos e aos limites, para que, a partir disso, possa falar sobre os sentimentos e as emoções desencadeadas através de imagens e figuras propostas por corpos que dançam. Coreografia é escolha e ação. É um processo de seleção e formação de movimentos mergulhados na dança. Derivada do grego: *choreia* – uma dança coral, e *graphia* – escrita, a dança coreografada, literalmente, expressa a idéia de ‘escrita da dança’, ou seja, desenhos de ação inscrevem idéias, conceitos, atitudes, formas, combinações, divergências, erros, relações, estruturas, comportamentos. Dança é inscrição. Ela emerge da linguagem coreográfica. No processo de criação coreográfica, a exploração de movimentos pode ser considerada como o mais importante passo na aquisição do ‘belo’. O movimento é a experiência mais contínua da vida – a primeira e última expressão da vida. A subjetividade e objetividade proposta pelo movimento vão, de forma deliberada, denotar intenções particulares do coreógrafo em sua percepção criativa – ou seja, falar sobre o (seu) mundo.

Eu, Éderson, homem, pesquisador, professor e coreógrafo, desenho ao longo dessas páginas meus ‘ditos e escritos’ desse lugar em que me constituí: a dança *hip-hop*. Lugar de sonhos e decepções... Lugar de angústias e prazeres... Lugar de afeto e ódio... Lugar dúbio que me fez(faz) viver. O relato inicial de *Richard* mostra o que muitos homens vivenciaram (e vivenciam) em nossa sociedade. Minhas inquietações e curiosidades vão ao encontro do que *Richard* diz. Dança não é lugar de homem. Dança causa desconforto para a masculinidade. Mas em outra via, o *hip-hop* deixa rastros de algumas possibilidades. Ele abre uma porta. Ele oferece caminhos. Nesse sentido, optei por bisbilhotar este lugar. Procurar, entre tantos rastros, as condições que possibilitam aos homens procurarem o *hip-hop* com maior frequência e legitimidade do que a outros estilos de dança. A pertinência desse assunto me deixa curioso e impelido a buscar possíveis problematizações sobre esse tenso lugar. Mais do que uma simples prática corporal, a dança é um dos caminhos de alcance para as emoções supostamente ocultadas na subjetividade do ser humano, como sugere Fahlbush, pesquisadora contemporânea no cenário da dança ao trazer Novèrre⁴, que, ao falar sobre a relação da dança articulada aos sentimentos de amor e paixão, no século XVIII, diz que “a ação, na dança, é a arte de fazer passar as emoções e ações da alma do espectador para a

⁴ Jean-Georges Novèrre (1727-1810) era bailarino e professor de ballet clássico na França. Sua ação mais importante na época foi a busca gestual de sua época. Levou seus discípulos às ruas sem pretensões de copiar movimentações previamente produzidas pela realeza (FAHLBUSH, 1990).

verdadeira experiência de nossos movimentos, nossos gestos, nossos corpos” (FAHLBUSH, 1990). A dança relata modos de vida, permitindo descrever hábitos e atitudes dos lugares por onde passou, movendo-se de acordo com tempo e espaço. Dessa forma, assim como a estruturação e organização das coisas na esfera social, a dança é categorizada, modelada, esquadrinhada e classificada. A nomeação DANÇA passou a ser ramificada, criando, assim, diversos destinos. Essa prática corporal milenar é abastecida de análises e estudos na condição de criar diferentes formas de falar com o corpo, ou melhor, escrever com corpo. Enfim, posso modestamente citar algumas classificações: Dança Clássica, Dança Moderna, Dança Contemporânea, Dança Folclórica, Dança de Salão, Dança Jazz, Dança Clássica de Repertório, Dança de Sapateado Americano, Dança Livre e a Dança de Rua (*Street Dance/hip-hop*). É sobre essa última em que debruço-me nesta dissertação.

Como disse anteriormente, o prólogo marca o início da caminhada. Ele baliza o assunto, a temática, o estilo. O *Street Dance* (ou *hip-hop*) está no palco para análise. O prólogo é o início. Essa noite de ‘espetáculo’⁵ fala sobre *hip-hop*, ou seja, uma das ramificações desse universo das danças que, ao longo dessa empreitada, assumo como meu ‘objeto bruto’. Meu olhar investigativo é lançado sobre ele, traçando metas norteadoras, com o intuito de investimento de ‘lapidação’, ou seja, fazer dele ‘uma outra coisa’. Pensar, questionar e problematizar esse lugar que se inscreve em minhas práticas será o eixo condutor de meu estudo. Ele está sendo posto no palco (a partir desse início – o prólogo) para atividades de análises, releituras e desfiguramentos. O *hip-hop*, juntamente com questões alicerçadas nos estudos culturais e pós-estruturalismo, irá, ao longo dos capítulos, costurar (e produzir) minha dissertação de mestrado.

Nesse sentido, a próxima parte desse estudo chama-se ‘*Aquecimento*’, em que, ao longo de três partes, elaboro minhas análises para discussão. Esse é o objetivo de

⁵ Pretendo, ao longo de minha escrita, em *alguns poucos momentos*, referir-me ao meu estudo como ‘espetáculo’. Isto se justifica pelas metáforas que produzo, referentes ao processo de criação coreográfica e meu compromisso enquanto pesquisador social. Em minha concepção, essas duas produções são facilmente confundidas por mim ao longo de minhas leituras e reflexões, possibilitando, assim, apelar para esse ‘brincar’ com as palavras na criação de processos imaginários e subjetivos do lugar que ocupo. Gostaria de ressaltar que não pretendo usar o termo espetáculo com o intuito de atribuir juízo de valor à minha pesquisa, ou seja, apoiar meu estudo sob postulados de qualidade e merecimento de qualquer possibilidade de espetacularização. O que pretendo com esse caminho metafórico, é poder ‘jogar’ com as palavras, estabelecendo conexões entre as práticas que me constituem enquanto sujeito. E, ao mesmo tempo, perceber os caminhos que divergem entre a produção de um espetáculo de *hip-hop* e a própria produção de minha dissertação, em que essas nuances cruzam-se e afastam-se ao longo desse estudo.

todo aquecimento, “preparar-se para algo”. Neste caso, fazer com que o/a leitor/a apóie-se em alguns conceitos e idéias iniciais para, logo depois, deixar emergir as discussões acerca de minha dissertação. Neste capítulo, falo sobre minha aproximação com a temática estudada, realizando um pequeno traçado referente à história desse estudo. Além disso, são apontadas as questões de pesquisa e seus possíveis desdobramentos. Dedico-me, também, à apresentação de meu objeto de pesquisa, ou seja, o *hip-hop* em suas dimensões artísticas, sociais e culturais. Na seção em que chamei de ‘*Alongamentos Metodológicos*’, estão narradas as metodologias que utilizei em meu caminho investigativo, ou seja, localizo a perspectiva teórica, método e instrumento utilizados como ferramentas analíticas. Encerro este capítulo com alguns conceitos que considero importantes para o exercício analítico, apresentando, então, um rascunho de meu suporte conceitual. Porém, gostaria de alertar a/o leitor/a que minha preferência metodológica é de realizar análises durante **todo** o processo de escrita, ou seja, opto por não apresentar um capítulo específico de fundamentação teórica, trazendo, assim, ao longo da dissertação, os recortes investigativos articulados com os conceitos que considero importantes nas problematizações em que proponho neste estudo.

O segundo capítulo analítico de minha dissertação denomina-se ‘*Desenho Coreográfico*’, sendo dividido em três partes. A primeira chama-se ‘*Alta Tensão*’, em que minhas discussões referem-se às dificuldades dos meninos em apropriar-se da dança ao longo de suas trajetórias. Logo depois, a temática da produção cultural do corpo entra em análise através do capítulo ‘*Hip-Corpus*’, quando trago os conceitos sobre corpo e seus atravessamentos com os conceitos de masculinidade no universo da dança. Por fim, esse capítulo apresenta a seção chamada ‘*Ou vai ou Racha*’, que tematiza as questões de corpo e masculinidade no universo das competições da dança.

O terceiro capítulo apresentado é chamado de ‘*Áreas de Execução*’. O nome atribuído a essa parte do texto serve de referencia as relações estabelecidas entre dançarinos (e dançarinas) nos espaços em que circulam. No universo das danças, chamamos de áreas de execução, todos os lugares em que os dançarinos interagem e articulam-se uns com os outros durante a montagem coreográfica. Minhas intenções estão calcadas, principalmente, sobre a temática da sexualidade sendo atravessada pelas relações de gênero em diferentes lugares em que a dança aparece nas narrativas de meu estudo. Na primeira seção intitulada ‘*Sexy Back*’, busco problematizar o contexto competitivo do *hip-hop* (e da dança em modo geral) articulado as pedagogias da

sexualidade que circulam neste espaço. Posteriormente, trabalho com o tema da amizade e suas articulações na produção de masculinidades dos dançarinos de *hip-hop* no capítulo que denominei '*Os Mano e as Mina*'. Minha principal intenção neste trecho é discutir os atravessamentos entre as relações dos garotos que dançam nos diferentes lugares em que transita, como, escola, grupo de amigos, família, bairro etc... No quarto capítulo 'encerro' minhas análises através de '*Uma Improvisação Final*'. Nesta parte, dedico um momento especial na busca de algumas considerações pertinentes no momento de finalizar a escrita. Busco, mesmo que provisoriamente, um final para esse estudo, realizando um apanhado das idéias principais e traçando novos (outros) problemas que instigo em minha curiosidade.

1 – AQUECIMENTO

*Bah, eu ensaio direto em casa...
todos os dias praticamente sabe, tipo, eu fico dançando
na frente do espelho, e as vezes eu já ensaio antes de
chegar na aula da *, porque dae
eu já to tri aquecido e consigo render mais tipo...*

Diego

Assim como *Diego*, muitos outros dançarinos percebem a importância do aquecimento. Na dança, o ato de aquecimento diz respeito a preparar-se, ou seja, estar minimamente disposto para as cobranças que surgirão ao longo da aula. O aquecimento é o passo inicial de toda aula de Educação Física⁶. Esse momento é especialmente dedicado ao ato de apropriação de elementos específicos que, necessariamente, precisaremos utilizar posteriormente. Tanto na aula de Educação Física como na de Dança, o/a professor/a precisa aquecer os grupamentos musculares que ele/ela pretende focar em seu trabalho posterior. Aquilo que será ‘cobrado’ precisa ser previamente ‘aprontado’. *Diego* diz que o aquecimento ajuda durante a aula, isso porque ele começa a aquecer-se em casa - antes do ensaio propriamente dito - fazendo com que ele consiga ‘render mais’.

Esse primeiro capítulo é dedicado a isso: ‘aquecer’. Pretendo, ao longo de meu texto, fazer um breve ‘aquecimento’ do/a leitor/a, preparando-o/a para o restante da leitura. O ‘aquecimento’ fornece pistas. Estimula a curiosidade. Produz dúvidas iniciais. Meus escritos aqui apontam para uma sustentação – uma base – daquilo que pretendo discutir ao longo de minha redação. Enfim, convido a aquecermos juntos nesta empreitada...

]

⁶ Os estudos de didática da Educação Física apontam com soberania a estrutura das aulas em três partes distintas e fundamentadas, são elas: aquecimento, parte principal e volta à calma (ou relaxamento).

1.1 - 5, 6, 7 e 8: Sobre os primeiros passos...

Se eu pudesse dizer o que as coisas significam não teria necessidade de dançá-las.

Isadora Duncam

Início meu texto parafraseando Isadora Duncan⁷, porque começar um trabalho é uma tarefa sempre difícil, principalmente quando optamos por tramar acerca de nossas memórias, sensações e subjetividades. Os caminhos de um coreógrafo e de um pesquisador aproximam-se em diversos momentos. A escolha pela música perfeita para a produção coreográfica transita próxima à escolha do tema de pesquisa. Ambas são o primeiro passo para a construção de uma caminhada. Dessa forma, precisam ser significativas, tanto para o criador (escritor) quanto para o apreciador (leitor). Assim, na contramão do que argumenta Duncan, eu, enquanto coreógrafo e pesquisador, quero arriscar-me com as palavras.

As sensações misturam-se. Comparo a folha branca – nua e crua – na tela do computador com a música que espera ganhar vida através de movimentos do corpo. A primeira aguarda para ser estampada com um emaranhado de palavras e, conseqüentemente, por uma gama de idéias. Na segunda o exercício é semelhante, está no aguardo de uma seqüência de frases musicais repletas de variações, sons, altos, baixos, agudos, batidas, tempos e contratempos produzindo uma ordem (ou não) de movimentos que irão transpassar no espaço uma mensagem, em que o corpo aparece como interlocutor entre realidade e emoção. O início de uma dissertação de mestrado se confunde com o primeiro passo de uma coreografia de dança. Precisa ser forte e impactante. O público/leitor espera por isso. O início necessita prender a atenção. Despertar a curiosidade. Afinal, o que irá acontecer na próxima página? Ou, ainda, qual será o próximo movimento do dançarino que se move para além da coxia? A produção toma forma e estrutura. Coreógrafo e pesquisador se alinham nesta empreitada. Preencher o palco com introversões e extroversões irradiadas pelos movimentos da

⁷ Isadora Duncan é considerada a idealizadora no cenário da Dança Contemporânea. Ela preconizava que a dança não devia ser a repetição de passos já instituídos. Devia ser livre e expressar os sentimentos mais íntimos do bailarino. Isadora defendeu com as suas danças a legítima existência de uma dança onde tudo poderia ser dançado. Foi pioneira em não se submeter às regras do Ballet Clássico, trabalhando com a idéia de que a dança é uma rebelião, um ato de protesto contra toda forma convencional da dança de seu tempo. A frase citada é um clássico pensamento de Isadora, transformado em *slogans* e apresentações de suas idéias e pensamentos (FAHLBUSCH, 1990).

dança se confundem com a escrita de uma dissertação de mestrado. O cuidado com ambos deve estar sempre presente. A atenção para a montagem coreográfica aponta para a perfeição: alinhamento constante, posicionamento bem distribuído, troca de desenhos adequados, figurino pactuado com o tema, dinamismo entre as figuras, vocabulário de movimentos apurados, variação de composição, enfim, movimentações ‘limpas’⁸.

Trabalhar com investigação e criação é algo que exige muito esforço e concentração. Agrupar inúmeras palavras para produzir idéias coerentes, construir conceitos, levantar dúvidas e questionar fixidez nas estruturas teóricas passam a ser ações minuciosamente esculpidas da mesma forma como acertar um braço num movimento de giro seguido de queda no solo. Palavra e movimento aliam-se e espalham-se por todo canto. Girar, pular, saltar... e a frase começa novamente: 5, 6, 7 e 8. É como começar um novo parágrafo, ou seja, dar rumo a outros argumentos dizendo outras (novas) coisas. Depois disso? Terminou! Então, começa-se outra frase. A frase musical tem oito tempos. A frase gramatical se confunde entre sujeito e predicado, mas em ambas existe a ação. Verbos e saltos constroem ações e estão sempre dizendo alguma coisa. Transcorrer mensagens e apelos pode estar amarrado em diversos lugares: escritórios, palcos, bibliotecas, salas de espelhos, enfim, múltiplos olhares e possibilidades para refletir e criar. Criação é uma das palavras mais importantes para o coreógrafo, pois, sem isso, ele está engessado, e dança não combina com estática. Mas escrita e estática não combinam também. Tanto as criações quanto a escrita são fruto de mobilidades e oscilações. A palavra não somente fala do movimento, mas também o produz. Em ambos desafios temos a chance de correção, ou seja, apagar e começar de novo. Voltar à música e tentar novamente. Buscar o acerto. Buscar a estética. Rabiscar, sublinhar, corrigir, ensaiar e repetir até acertar.

Assim como no espetáculo, na pesquisa o reconhecimento do trabalho e as mudanças sociais que ocorrem a partir dos resultados, mesmo que provisórios, possibilitam olhar para diversos níveis da sociedade e perceber as modificações ocorridas ao longo dessa caminhada. A montagem coreográfica traduz e (simplifica) meses de trabalho árduo, repleto de ensaios, alongamentos e exercícios de flexibilidade: repetir, repetir e repetir. A pesquisa mostra análises de fenômenos sócio-culturais surgidas de exaustivas horas de estudos e leituras. Em ambos os casos, a satisfação é

⁸ O termo “limpo” é utilizado no meio artístico da dança para designar as coreografias que se vestem com movimentações bem ensaiadas e feitas corretamente. Ao contrário é utilizado o termo “sujo” para designar as montagens que não se enquadram.

trazida ao final da obra pronta, da possibilidade de compreender, questionar, problematizar, romper, (des)construir e intervir em diversos lugares e espaços do social, a partir do conhecimento gerado. Práticas coreográficas e de pesquisa combinam-se.

Assim como a escolha da música e estilo coreográfico fazem parte dos caminhos trilhados por quem ocupa o lugar de criador, a escolha pelo tema de pesquisa converge nessa margem. Nesse sentido, os contornos assumidos por um trabalho de investigação, desde a escolha do objeto de pesquisa e a perspectiva teórica adotada, devem ser compreendidos como sendo resultado de um processo histórico dotado de construção de conhecimento, ligado às condições de existência do sujeito/pesquisador, às suas crenças, valores e compromissos com determinados diálogos desenvolvidos com determinadas teorias. Desta forma, a escolha do tema, a indagação central do estudo e os modos de buscar problematizações trazem as marcas de uma trajetória já vivenciada por mim. Minha inserção no universo da dança começou tardiamente, ao contrário de grande parte dos profissionais que atuam, pois, para buscar um melhor desenvolvimento de suas *performances*, iniciam durante a primeira infância. Ao contrário disso, minha trajetória nessa prática foi repleta de situações de conflitos e preconceitos. O espaço da dança em minha vida se mantinha como um lugar proibido, uma fronteira que não poderia ser ultrapassada ou acessada. Inserido em uma família de estrutura patriarcal católica, diversos discursos eram narrados para a constituição desse afastamento, ou seja, a tensão em torno da produção da masculinidade aliada às nebulosas formas de pensar a dança em tempos contemporâneos começaram a surgir, afastando-me dessa prática. Porém, o desejo não cessou. Meu primeiro passo foi adiado, mas não esquecido.

Existem músicas com batidas de contratempos seguidos, fazendo a frase musical⁹ possuir 16 tempos corridos, o que significa para o coreógrafo trabalho dobrado. Mas, se a música é boa e as idéias também, o que resta agora é fixidez ao olhar para o espelho na criação de cada movimento. O ‘difícil’ seduz e traz recompensas que o ‘fácil’ não consegue proporcionar. Nesse caminho, busquei estratégias para dançar e encontrei no Movimento Tradicionalista Gaúcho uma maneira, mesmo que incipiente, de me aproximar da dança. As músicas tradicionais, as indumentárias folclóricas, as comidas típicas e a contextualização histórica do Rio Grande do Sul permeavam minha

⁹ No processo de criação coreográfica, utilizamos o termo frase musical para descrever a contagem de oito tempos conforme a música. Todas as frases musicas possuem oito tempos coreográficos e, algumas em especial, possuem o que chamamos de contratempos, fazendo com que a frase duplique sua velocidade e, conseqüentemente, sua dificuldade.

adolescência, e de uma maneira muito eficaz me mantinham afastado dos estilos de dança nos quais eu tinha real interesse. Foram seis anos muito marcantes. Rodeios e viagens por todo o Estado foram me constituindo como um adolescente organizado, metódico e disciplinado. Os elementos rítmicos trazidos pelas fortes batidas das botas, através do sapateio e do tilintar das esporas durante os movimentos nas danças gaúchas, ajudavam a traçar um perfil particular de masculinidade aceita em nossa esfera cultural sul brasileira.

A partir dessa vivência com a dança (mesmo que incipiente), tive algumas ‘certezas’ em relação ao meu caminho profissional. Trabalhar com corpo, ritmo e expressão mobilizou-me a buscar o curso de Educação Física, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Embora o curso tenha uma forte tendência à esportivização das práticas corporais, consegui perceber espaços possibilitadores de olhares para além de uma Educação Física voltada para o treinamento e alto rendimento, ou seja, encontrei fendas durante o percurso acadêmico para aproximar-me daquilo que tanto buscava: a dança. Meu interesse foi centrado em disciplinas aplicadas nas áreas de corporeidade e expressão corporal, nas quais consegui mergulhar em um mundo que fazia parte de minha vida, mas que, até então, permanecia pouco claro. A dança começou, assim, a infiltrar-se em minha caminhada profissional. Minha constituição enquanto professor de dança se dá a partir de minha aproximação com o estilo *Hip-Hop*, um estilo único proporcionado ao grupo de dança da universidade, do qual fiz parte durante toda minha caminhada acadêmica. O *hip-hop* passou a ser objeto de investimento em meu percurso universitário. Congressos, seminários, cursos, oficinas, *workshops*, enfim, uma infinidade de lugares especializados, que davam suporte neste espaço que tanto me fascinava. Os movimentos fortes, rápidos, compassados, complexos e com um grau de dificuldade elevado transformavam as coreografias sedutoras. O *hip-hop* me seduziu. Ele começou a fazer parte de minha constituição enquanto sujeito – profissional e acadêmico. Saltos, giros, mortais e corridas entre coxias fundiam-se em uma fórmula repleta de energia e vibração. O interesse em saber cada vez mais me mobilizou a apostar nesta prática em que permaneço até os dias de hoje. O *hip-hop* abriu brechas neste campo nebuloso e conflituoso da masculinidade. O homem dentro desse espaço não somente era permitido, mas também era reforçado como uma necessidade. Os grupos são constituídos por um número expressivo de homens e possuem dentro de suas narrativas vozes masculinas com o intuito de traçar o perfil do movimento. O homem

não somente constitui esse lugar como também é significado por ele. A partir disso, aliado a minha caminhada escolar (e de vida, em um modo geral), passei a me questionar sobre as relações de gênero e sexualidade dentro do espaço da educação física.

Timidamente, comecei meu ‘aquecimento’ sobre os estudos de gênero, corpo e sexualidade no final de minha graduação, através do Trabalho de Conclusão de Curso, no qual tomei como ponto de partida meu passado escolar e inquietações que surgiram ao longo do curso. Intitulado “*Isto é coisa de menino: A produção do gênero masculino na Educação Física escolar*”, o trabalho tinha como foco de análise questões de gênero e sexualidade na proposta escolar da Educação Física contemporânea. Minhas curiosidades acerca dessa temática tomaram conta de minhas interrogações profissionais e acadêmicas. Nesse sentido, busquei dar continuidade a essa caminhada através do curso de Pós-graduação em Pedagogias do Corpo e da Saúde na Escola de Educação Física (UFRGS), em que pude ter maior aprofundamento de determinados conceitos e abrir percepções investigativas para campos que permaneciam instigantes em minhas análises.

Continuando com minhas interrogativas, busco, hoje, amarrar minha inserção no campo de atuação da Dança e seus atravessamentos com as relações de gênero e sexualidade. Inicialmente, trago a autora Eliana Caminada, que, ao escrever sobre a história da dança, explica que diversas manifestações vêm se apresentando ao longo do tempo, e que esses estilos eram (e são) sempre marcados por espaços distintos para ambos os gêneros. Segundo a autora, embora exista a participação de homens e mulheres na dança no decorrer da história, é interessante perceber que se encontra um número significativo de registros de danças praticadas pelos homens, e foi somente na Idade Média que as danças femininas começaram a ter destaque e ganhar força (CAMINADA, 1999). Neste caminho, o estilo *hip-hop* se constitui como sendo uma prática corporal hegemonicamente praticada por homens no espaço artístico da dança, no qual as mulheres começaram a conquistar espaço recentemente, provocando, assim, problematizações em torno das relações de gênero na contemporaneidade. Falar sobre gênero na perspectiva pós-estruturalista¹⁰ é referir-se a uma construção histórico-cultural dos sujeitos femininos e masculinos. As técnicas corporais de ser homem e

¹⁰ As descrições referentes aos estudos pós-estruturalistas estão narradas com detalhes no capítulo Alongamentos Metodológicos desta dissertação.

mulher variam conforme tempo e lugar. Certos gestos e movimentos regulam os padrões de masculinidade e feminilidade. É ‘natural’ e ‘comum’ para o homem e para a mulher andar, gesticular, correr, jogar e falar de um modo particular. Isto invisibiliza outras possíveis formas de ser homem e de ser mulher. Guacira Lopes Louro, sem romper com a complexidade do conceito, diz que gênero é uma “construção social e histórica dos sexos” (1992:54). Para a autora, o gênero pode ser entendido como uma produção elaborada através das relações existentes entre homens e mulheres. Os conceitos que representam e contextualizam as significações de ser homem ou mulher variam histórico-socialmente de acordo com cada cultura, sendo ela um campo de luta em torno do direito da significação.

Nesse sentido, a dança se constitui intimamente com as relações de gênero e sexualidade, ou seja, a dança é marcada pelo gênero. É marcada pela sexualidade. É marcada pela história. Isto vem sendo significado até nossos tempos. Em nossa cultura ocidental, a dança é marcada pelo universo feminino, ou seja, é significada como uma prática corporal eminentemente feminina nos contextos sociais. Isto porque corpo e gênero articulam-se de forma a produzir as representações de masculino e feminino. Para muitos, o movimento de rebolar, por exemplo, é ‘essencialmente’¹¹ feminino. A delicadeza do gesto, andar suave e ereto são padrões de movimentos promovidos por discursos que definem o que vem a ser um corpo feminilizado. Daí surge a importância de entender as relações entre corpo, gênero e dança. O Ballet Clássico, por exemplo, é marcado por características como leveza, músicas suaves, delicadeza, roupas justas à pele, etc... Essas inscrições anunciam padrões femininos concebidos no nosso tempo, o que vem de encontro às representações que conformam o sujeito masculino de hoje. Penso, então, nos discursos que posicionam a dança na atualidade como sendo uma atividade voltada ao feminino.

A partir disso, proponho-me a pensar como a dança, em nosso tempo, marca os corpos e significa formas de se pensar o gênero e a sexualidade como um fio condutor na produção de diferenças. A dança, articulada com o gênero e a sexualidade, estabelece

¹¹ O essencialismo é o ponto de vista que tenta explicar as propriedades de um todo complexo por referência a uma suposta verdade ou essência interior. Essa abordagem reduz a complexidade do mundo à suposta simplicidade imaginada de suas partes constituintes e procura explicar os indivíduos como produtos automáticos de impulsos internos. No essencialismo, o sujeito não seria capturado pelas questões culturais que o cercam, ou seja, o sujeito estaria reduzido à presença de uma ‘essência interior’ que o produziria ao longo da vida (WEEKS, 2001).

diferentes relações que posicionam o sujeito em lugares específicos, em que certas vozes são trazidas à luz e, outras, por sua vez, permanecem em silêncio. Dessa forma, percebendo a tamanha complexidade que a dança apresenta, reparo que seria ‘impossível’ tematizar todas as formas de dança articuladas às questões de masculinidade. Nesse trilho, optei por problematizar **a categoria de masculinidade em apenas um contexto específico da dança: o *hip-hop* estilizado para competições de dança**, ou seja, o *hip-hop* espetacular. Isso porque, Robert W. Connell, pesquisador dos estudos de masculinidade, propõe a análise dessa categoria a partir de suas especificidades em lugares e espaços contextualizados. Segundo ele, “diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social” (CONNELL, 1995:189). Para Connell, a masculinidade é produzida em formas plurais nos mais diferentes lugares, através de relações de dominação, marginalização e cumplicidade.

A partir dessas considerações, problematizo, aqui, como a dança, de maneira particular o *hip-hop*, inscreve nos corpos de jovens dançarinos formas de ser homem no enredo da dança. Ou, ainda, pensar sobre a produção e manutenção dessas formas de viver o masculino, suas tensões, lutas, resistências e investimentos para apropriação desse lugar. Quais são as estratégias e negociações utilizadas pelos garotos dançarinos de *hip-hop* na produção, constituição e manutenção de representações de masculinidades? Quais são as pedagogias que se instalam nesta prática operando como produtoras de um corpo masculino no contexto da dança? Como as relações de gênero e sexualidade se atravessam na produção dessas representações? Como o *hip-hop* apresentado em concursos de dança opera na produção dessas masculinidades no cenário juvenil contemporâneo? Com que efeitos? Para quem?

Meu olhar investigativo aponta para as questões de corpo, gênero (masculinidades) e sexualidade dentro de um campo específico da dança: o *hip-hop*. Lugar de conflitos, marcado por resistências e divergências nas mais diversas direções. Proponho-me a pensar nas pedagogias de gênero e masculinidade que se instalam nessa prática, imprimindo no corpo modos hegemônicos de viver o masculino, no cenário da dança na contemporaneidade. Enfim, entender o *hip-hop* enquanto um espaço de trocas e aprendizagens múltiplas na produção de identidades juvenis em nosso tempo e perceber como essas pedagogias produzem e mantêm as representações de gênero masculino no *hip-hop*. Dessa forma, percebo o *hip-hop* como um terreno masculino no cenário da dança: músicas, roupas, acessórios, movimentos e cores utilizadas pelos

dançarinos de *hip-hop* apontam para um lugar ocupado/produzido pelo homem. A mulher, neste espaço, ocupa uma posição coadjuvante e auxiliar. Os diferentes estilos de dança narram formas distintas de viver o masculino e o feminino, mobilizando-me a pensar em como se dão as relações de gênero e masculinidade dentro dessa prática corporal, que marca os corpos e produz uma representação do masculino em tempos contemporâneos.

Minhas indagações pertencem a níveis distintos; um deles diz respeito a investigar como os meninos dançarinos de *hip-hop* constroem sua masculinidade em relação aos meninos de um modo geral, ou seja, aqueles que não fazem parte da dança (jogadores de futebol, grupo de jovens ou participantes de escoteiros, por exemplo). Neste grau, minha curiosidade está por trás de sua relação com outros meninos/as, seus/suas colegas de aula, seus/suas professores/as, sua família; enfim, seus outros círculos de amizade para além das amizades e relações produzidas na dança. Além disso, tenho interesse em saber como estão/são estabelecidas as relações desses meninos dançarinos com os demais meninos que dançam. Interessa-me saber sobre as roupas da dança, os gestos, as coreografias, as maquiagens, os espetáculos, as platéias, os cursos/oficinas e *workshops*, os festivais e concursos (onde circula todos os estilos de dança), os ensaios, o convívio na divisão de quartos de hotéis, as viagens... Afinal, olhar para os elementos que inserem esses meninos no universo da dança e, a partir disso, pensar no *hip-hop* como um lugar que fornece certa medida de ‘segurança’ para a produção das masculinidades dos meninos que o praticam.

A dança, em nossa sociedade, é vista como algo pertencente ao feminino, o que me leva a pensar sobre os esforços, acordos e negociações feitas pelos meninos que o praticam para serem significados como masculinos e, também, manterem-se neste lugar. Ou, ainda, perceber quais são os jogos de verdades que são postos em um determinado momento, em um determinado lugar para a produção de quem é representado como ‘diferente’? Pensar nisso implica saber que é através do jogo do verdadeiro que nos fixam a determinadas identidades e que, por sua vez, produzem o sujeito. Para Michel Foucault (1998), a verdade está centrada nos discursos científicos e nas instituições que o produzem, sendo largamente difundida, tanto por meio das instâncias educativas, quanto pela informação. Os jogos de verdade são onipresentes nas discussões de Foucault, em análises das condições de possibilidade da constituição dos objetos de conhecimento e modos de subjetivação, na medida em que essas categorias são

indissociáveis e dependentes umas das outras. Segundo o autor, os jogos de verdade “não são as descobertas do que é verdadeiro, mas as regras segundo as quais aquilo que um sujeito diz a respeito de um certo objeto decorre da questão do verdadeiro e do falso” (FOUCAULT, 1998:87). Dessa forma, o menino que pratica o *hip-hop* é subjetivado por diversos discursos ‘masculinizantes’ que, por sua vez, através de seus jogos de verdade, exerce controle/manutenção/produção da masculinidade ‘verdadeiramente hegemônica’ em contextos específicos – neste caso, o *hip-hop*.

Quando a música inicia, a luz reflete após o *black-out* e o palco é o destino principal, não existe possibilidade de regresso. O início é sempre difícil. O corpo ainda não está totalmente preparado e aquecido. A ansiedade habita a primeira parte da dança, juntamente com o medo de errar, escorregar, esquecer, sair do ritmo, perder o tempo, repetir o que já foi feito (escrito). Mas agora, a ‘dança’ já começou. Os primeiros passos estão completos. É preciso aquecer um pouco mais. O próximo momento é dedicado ao *hip-hop*.

1.2 – HIP-HOP: Sobre meu objeto de pesquisa...

*Não têm... o hip-hop é a minha vida...
tem tudo a vê comigo sabe, tipo, é da gurizada e tal...
tem gente que olha meio atravessado e pá,
mas eu nunca vi assim,
o hip-hop é do caralho,
não dá vontade de pára de dançar, eu quero ainda
aprender a fazê os esquema de grafite, tipo, não sei grafitá ainda
mas sei fazê todos outros esquema.*

Alex

As últimas três décadas do século XX são marcadas por inúmeras articulações intrínsecas entre as estratégias mercadológicas do capitalismo e a expansão da pobreza e exclusão social. A crise dos anos 70 desestruturou alguns alicerces sociais e colocou o desafio da sua reconstrução nos mais diferentes lugares. A esfera social e econômica passou a espelhar alguns países repletos de desigualdades e dificuldades. Nessa mesma década, dá-se o surgimento do Movimento *Hip-Hop* nos guetos de Nova Iorque. *Alex* demonstra com entusiasmo sua admiração por essa cultura, dizendo que “*o hip-hop é a minha vida*”, e acrescentando, ainda, que seu estilo de vida está encaixado nesta prática – “*tem tudo a vê comigo sabe* – e é com essa intensidade que o *hip-hop* assume suas primeiras manifestações artísticas. O *hip-hop* está relacionado aos desdobramentos mais imediatos do capitalismo: preconceito e desigualdade, ou seja, ele surge para apresentar o descontentamento com a realidade vivenciada nos guetos, que eram carregados de miséria, de fome, de desemprego, de violência, de álcool, de drogas e de carências (de oportunidades, de educação, de saúde, de respeito, de direitos, de futuro). Isso está posto por *Alex* ao comentar que “*tem gente que olha meio atravessado e pá*”, ou seja, o *hip-hop* surge epistemologicamente com a intenção de capturar os sujeitos em situações de risco social, de modo a criar estratégias artísticas e culturais como forma de expressão e protesto, o que pode, efetivamente, ser mal interpretado por não-adeptos e/ou leigos a essa prática.

A partir de diversos códigos culturais, o *hip-hop* passou a emergir dentro das cenas urbanas e a criar diversas formas de expressão. *DJ's*, *MC's*, *RAPPERS*, *B.BOYS*, *BREAK*, *GRAFFITI* e *STREET DANCE* são alguns dos elementos que compõem o

cenário do *hip-hop* e que, ao se instalar nesta prática, produzem marcas nas representações da juventude contemporânea. Acredito ser interessante observar, no caso desse estudo, a presença (quase) unânime de homens neste universo. Os *DJ's*, *MC's* e grafiteiros, por exemplo, são postos ocupados por um número representativo de homens, sendo que a mulher ocupa um lugar marginal e coadjuvante. Embora exista a presença feminina, os homens permanecem ativamente como gerenciadores, fazendo com que a mulher seja inexpressiva neste contexto. *Alex* adianta que quer “*aprender a fazê os esquema de grafite, tipo, não sei grafitá ainda, mas sei fazê todos outros esquema*”, ou seja, o jovem aponta que já domina todas as práticas do *hip-hop* e que a única (neste caso o *Graffiti*) passa a ser uma de suas prioridades no momento.

Pensar sobre *hip-hop* é ir além da tradução literal do termo (*to hip*, movimentar os quadris e *to hop*, saltar), ou seja, é perceber as expressões do *hip-hop* como possíveis formas de significação das culturas juvenis em diferentes espaços urbanos em nosso tempo. Hoje, mercado e mídia se articulam para produzir significativas intervenções nesta cultura, multiplicando e ampliando seu alcance, com a finalidade de atingir as mais variadas camadas do social. A definição conceitual desse lugar chamado de *hip-hop* permanece nebulosa desde suas primeiras intervenções. Segundo Patrícia D. Lima de Oliveira, pesquisadora social do movimento *hip-hop*, muitos estudiosos questionam e desconfiam dessa prática como sendo um movimento social com diversos alicerces políticos. Enquanto isso, outros discutem o *hip-hop* como sendo uma cultura de rua, passando por várias categorias (OLIVEIRA, 2006). Esses atravessamentos abrem espaços para o uso aleatório de ambas as explicações. Pretendo, ao longo de minha dissertação, não me apoiar nesse tipo de problematização, já que meu recorte de análise se dá a partir de como os discursos da cultura/movimento *hip-hop* interpelam os sujeitos, de forma a produzir modos de ser homem jovem na contemporaneidade. Nesse caminho, as questões acerca das explicações conceituais não entrariam em minhas análises, pois, entendendo que elas são narradas por múltiplas vozes ao longo da história, passo a direcionar meu olhar para o *hip-hop* manifestado em nossa cultura urbana nos dias de hoje, ou seja, o *hip-hop* que me constitui enquanto professor, dançarino e pesquisador. Mas, afinal, que tipo de dança é essa?

Os estilos de dança se multiplicaram a partir do início do Século XX através de diversas e importantes manifestações culturais. O Ballet Clássico, único tipo de dança efetivamente aceito pelas escolas de Artes na época e praticado somente pela alta

burguesia, não atingia as mais variadas camadas do social. Nesse sentido, Martha Graham¹², impulsionada pela sua inconformidade com as técnicas centenárias propostas pela dança clássica, criou algo que se denominou como dança moderna. Esse estilo foi inovador, porém mantinha alguns traços deixados pelo clássico que, por sua vez, era cristalizado como o estilo nobre e enraizado nos mais diferentes cenários artísticos (FAHLBUSCH, 1990). Essa transformação histórico-cultural propiciou condições para que outras formas de linguagem artística no cenário da dança emergissem nos últimos cem anos. As suaves e delicadas músicas propostas pelo Ballet Clássico não davam conta da movimentação da sociedade em tempos de industrialização. Dança e cultura caminham abraçadas. O ritmo acelerado imposto pelas fábricas e indústrias não era refletido nos espelhos das salas de ensaio de ballet. Um forte movimento contra as técnicas engessadas dessa dança surgia nos mais diferentes lugares, ou seja, inúmeros artistas mobilizaram-se para a produção de danças que respondessem melhor às necessidades dos indivíduos. O aceleração contínuo das grandes metrópoles sugeria que a dança contextualizasse essa movimentação e o transformasse em arte – que, por sua vez, não era retratado pela dança clássica. O que o moderno propunha era que a dança seria uma interlocução entre corpo e fala, ou melhor, segundo FAHLBUSCH (1990:13) seria “uma forma de expressão corporal criada na formação pessoal de um fato, uma idéia, uma sensação ou sentimento, o qual é transmitido pelo dançarino através do movimento”. A partir disso, surgem então diversas outras manifestações coreográficas, como o *Jazz Dance* e a Dança Contemporânea. Mais recentemente, abrem-se as possibilidades para a dança pós-moderna, *Street-Jazz* e o *Street Dance* (ou *hip-hop*).

O *Street Dance* caracteriza-se pela dança vinculada ao movimento *hip-hop*, que, por sua vez, é realizada em academias e escolas de dança - espaços especializados na produção, sistematização e consumo dessa dança. O *Street Dance* possui marcas rítmicas fortes e energéticas executadas pelos braços, pernas, movimentos acrobáticos coreografados, saltos e saltos mortais. Um dos elementos do *Street Dance* anunciado no *hip-hop* é a improvisação, ou seja, algo momentâneo, acontecendo com a mistura de linguagens entre encenação teatral, mímica e dança. A partir de brigas de gangues,

¹² Martha Graham é norte-americana e foi reconhecida por estabelecer um método e criando uma técnica orientada em pesquisa sobre as leis naturais do movimento, ela traduziu, em termos de dança, as emoções experimentadas tanto no plano sensitivo quanto no psicológico. Segundo ela: “na dança moderna o movimento não é produto da invenção, mas a descoberta de que ele pode expressar a emoção” (FAHLBUSCH, 1990:43-44)

principalmente na disputa de territórios, com agressões e mortes, a cultura *hip-hop* possibilitou que esses conflitos fossem ‘resolvidos’ através da dança nas chamadas ‘batalhas’ ou ‘rachas’, enfim, disputas dançantes em que um dançarino de rua ‘quebra’ o outro, dificultando a movimentação dentro das *Block Parties*¹³ (VIANNA 1997). O *hip-hop* começou a se destacar nos anos 70, em meio à era disco, transitando nas mais diferentes direções de Nova Iorque – como *Bronx, Harlen e Brooklin* – e, futuramente, difundindo-se para o mundo (ROCHA 2001). Mas foi em 1974 que o *hip-hop* criou, efetivamente, seus principais alicerces a partir da fundação da *Zulu Nation*¹⁴, onde os quatro elementos¹⁵ do *hip-hop* passaram a ser consolidados por seus ‘artistas de rua’.

A partir de movimentos diferenciados e variações das músicas, o *Street Dance* passa a ser dividido em categorizações diferenciadas. Segundo EJARA (2004), embora não haja distinção dos estilos do *Street Dance* durante os concursos de dança, essa linguagem se ramifica e narra formas distintas de anunciar o *hip-hop* a partir do alicerce da dança. O primeiro arranjo dessa dança é chamado de *Locking*, carregando marcas do *funk* tradicional trazido por *James Brown*. Os movimentos do *Locking* são geralmente ‘largos’ e ‘exagerados’ e sua principal característica está no ‘congelamento’ do corpo em determinadas posições, onde o *locker* (nome dado ao *hip-hoper* dançarino de *locking*) precisa dar continuidade aos seus movimentos com a mesma intensidade e velocidade que haviam sido feitos antes da pausa. Os grupos de *hip-hop* que utilizam o *locking* com linguagem utilizam, em sua maioria, figurinos com suspensórios e roupas baseadas em listras nas mais diferentes direções (EJARA 2004).

O segundo estilo do *Street Dance* tem o nome de *Popping*. Seus movimentos são baseados na técnica de rápida e constante contração e relaxação muscular. O *popping* possui alguns elementos de inspiração no *locking*, porém sua principal atribuição está na constante paralisação seguida de retorno dos movimentos do corpo – como se os *hip-hopers* estivessem imitando movimentos robóticos, por exemplo. *House* apresenta-se como sendo o terceiro estilo, inspirado nas danças coletivas feitas em discotecas, boates

¹³ *Block Parties* são chamadas as festas feitas nos guetos nova-iorquinos. Encontro uma boa tradução para o português no que chamamos de ‘bailes de periferias’, por exemplo.

¹⁴ *Zulu Nation* – maior organização de *hip-hop* do mundo, fundada por Afrikaa Bambaataa (ALVES 2004).

¹⁵ Os quatro elementos do *hip-hop* são: o **RAP** (Ritmo e Poesia), constituindo-se por uma fala ritmada e rimada, contendo expressões que refletem temáticas de descontentamento social; os **DJ's e MC'S** (disco jôqueis e mestres de cerimônia) que consistem em manejar aparelhos eletrônicos de mixagem durante as festas; os **GRAFITES** que, inicialmente, eram demarcações de territórios entre gangues rivais anunciadas através de *tags* (assinaturas) e que, aos poucos, transformaram-se em forma de expressão artística e cultural, e por fim o **STREET DANCE**, ou seja, a dança do *hip-hop* subdividida em múltiplas facetas e estilos. [grifos meus] (ROCHA 2001)

e clubes em meados dos anos 80. Seus movimentos são de improvisação e enfatizam, principalmente, o *footwork*¹⁶. E, por fim, o *Breaking*, caracterizado por movimentos intrincados, acrobáticos, altamente plásticos e harmoniosos. Os *B-Boys*, como são conhecidos os dançarinos de *break*, precisam mostrar agilidade, força e segurança na execução dos movimentos do corpo de acordo com o '*break da música*', ou seja, conforme a imensidão de batidas que são oferecidas em cada compasso. O nome veio do termo conhecido como *break/B*, ou seja, trecho da música, na maioria das vezes instrumental, que valoriza o atenuar da batida e as linhas baixas da melodia.

O *hip-hop*, assim como todas as práticas corporais, é produzido pela/na cultura. Ele inscreve modos de ser (e de não ser) nos diferentes cantos em que se manifesta. Nesse sentido, acredito que o conceito de cultura seja fundamental numa pesquisa como essa. A cultura está situada em uma dimensão central nas diversas discussões teóricas feitas por psicólogos, educadores, filósofos e sociólogos na modernidade. O autor Stuart Hall (1997) nos diz que a cultura pode ser entendida como um conjunto de sistemas ou códigos de significação que conferem sentido às nossas vidas, à nossa história, às nossas lutas, enfim, a todas as nossas práticas. Desta forma, a cultura estaria constantemente produzindo diferentes representações (de dança e masculinidade – no caso desta pesquisa). Corpo e movimento se articulam para compor as marcas de uma masculinidade representada no *hip-hop*, pois, dialogando com outras práticas de dança, ele alia-se e distancia-se de outros estilos em diversos momentos. Isto porque cada modalidade de dança carrega códigos históricos e culturais que traçam suas variadas facetas no cenário artístico. A dança narra diferentes falas, de diferentes sujeitos, em diferentes lugares. O conceito de cultura perpassa um conjunto de saberes e práticas que estão implicados na produção de determinadas representações de sujeito (MEYER 2002), que está apresentado como um campo de lutas e disputas constantes pelos processos de significação dos sujeitos que dela fazem parte. Para Stuart Hall, cultura pode ser interpretada como os

muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. (HALL 1997: 23)

¹⁶ *Footwork* são movimentos acrobáticos coreografados e ritmados, utilizando-se, apenas, as pernas e os pés durante a execução.

Assim tomado, o conceito de cultura pretende “que os significados são subjetivamente válidos e, ao mesmo tempo, estão *objetivamente* presentes no mundo contemporâneo — em nossas ações, instituições, rituais e práticas” (HALL 1997:28), o que supõe o borramento, entre o dentro (a interioridade dos indivíduos) e o fora (o social, o cultural em que esses indivíduos estão imersos). Isso cria pistas para percebermos o *hip-hop* como uma palavra muito complexa. Embora sua tradução seja simples e singular, sua aproximação com as categorias políticas, étnicas, ‘raciais’, sexuais e de gênero são impactantes. A pesquisadora Patrícia Oliveira diz que esse termo foi criado pelo DJ Afrika Mambaataa, em 1968, que teria se inspirado em dois movimentos cíclicos: um deles estava amarrado na forma como a cultura era narrada nos espaços urbanos estadunidenses, e a outra estava centrada no formato de como a dança popular da época era manifestada. O movimento nasceu a partir dos primeiros encontros dos dançarinos de *break*, *DJ’s* e *MC’s* nas ruas do bairro *Bronx*, em Nova Iorque (OLIVEIRA, 2006). O movimento cultural passou a assumir um caráter de manifestação, devido às problemáticas ocorridas na época. Janaína Rocha, outra pesquisadora do movimento, diz que

Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas das gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência. Já em sua origem, portanto, a manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva. (ROCHA, 2001:17)

Outro fator que ocorreu paralelamente ao surgimento do movimento foi a Guerra do Vietnã, ocorrida de 1965 a 1975, em que os soldados recrutados eram, em sua maioria, negros de origem latina. Isso mobilizou os ‘dançarinos de rua’ a reproduzirem movimentos que representavam os soldados mutilados na guerra (OLIVEIRA, 2006). Os movimentos iniciais de *hip-hop* eram feitos nas ruas (daí surge o termo *Street Dance*, no caso da língua portuguesa, Dança de Rua) onde, a partir do descontentamento com as questões de ordem política envolvendo essa guerra em específico, os homens dançavam nos guetos nova-iorquinos, representando os movimentos dos tiros de metralhadoras e rastejos em meio ao chão. Junto a isso, algumas acrobacias, muito utilizadas em coreografias de *hip-hop* até os tempos atuais, surgem neste período com o intuito de simbolizar os movimentos de fuga, corridas e hélices dos helicópteros

utilizados na guerra (OLIVEIRA, 2006). A guerra pode ser entendida como um cenário hegemonicamente habitado pelo masculino e, a partir deste momento, sendo (re)transformada em manifestação artística, criando, assim, novas formas de leitura e interpretação da dança. Portanto, acredito ser pertinente pensar no *hip-hop* como uma dança que surge na rua, espaço público e de ocupação masculina, com margens inspiradas na guerra, lugar produzido pelo/para o homem na disputa de poder e glória.

Nesse cenário, o movimento *hip-hop* tem seu berço. Nesse lugar habitam sujeitos que demonstram descontentamento com o modelo hegemônico e com as condições sócio-econômicas que lhes estavam determinadas. Recentemente, o *hip-hop* tem assumido um trânsito nas culturas juvenis que, munidos da inconformidade de sua própria identidade – multicultural, histórica e social - tomando consciência do mundo em que vivem, da força e da capacidade que possuem de modificá-lo. Dessa forma, o *hip-hop* produz arte, interfere na linguagem e na metodologia educacional, reivindicando políticas públicas e propondo resistência, independência e atitude. Recorro novamente à epígrafe dessa seção, em que, ao comentar sobre o *hip-hop*, Alex diz que “o *hip-hop* é do caralho, não dá vontade de pára de dançar”, sugere o quanto essa expressão artística encontra-se amarrada ao cenário juvenil contemporâneo juvenil, e reforça dizendo que o *hip-hop* “é da gurizada”. A partir disso, o *hip-hop* passou a ser pauta de discussão em diversas instâncias no nosso tempo. O pesquisador e jornalista Micael Herschmann discute sobre os desdobramentos feitos entre violência, juventude e *hip-hop* no Brasil na década de 90 e afirma que, para ele, entender o *hip-hop* como sendo uma forma de produção e significação das culturas juvenis, em nossa esfera do social, é de extrema importância, pois o *hip-hop* mistura a linguagem urbana com os diferentes modelos artísticos modernos, em que as identidades juvenis passam a ser narradas de forma criativa e inovadora (HERSCHMANN, 2005). Ele ainda problematiza as noções de violência, dizendo que “é preciso repensar hoje o fenômeno da violência, especialmente a urbana, em suas mais variadas formas e expressão, é de fundamental importância para o entendimento da dinâmica sócio-cultural brasileira” (HERSCHMANN, 2005:13).

Essa força fez com que os elementos do *hip-hop* assumissem outros lugares. Ele ‘deslocou-se’ das ruas para os palcos. O *hip-hop* ‘abandonou’ os guetos marginalizados e assumiu uma importante ferramenta na constituição da identidade juvenil veiculada pelos meios midiáticos. A cultura *hip-hop* multiplicou-se, e hoje, além de ocupar os

espaços de seu surgimento nato – guetos e periferias – passou a atingir os mais diversos locais do social. Essa mobilidade permitiu que diferentes classes sociais experimentassem e se apropriassem dessa cultura, que, embora seja narrada por homens, negros e estadunidenses de classe baixa, assume novos contornos nas diferentes esferas contemporâneas. O consumo dessa dança passou a emergir nos dias de hoje, tanto pelos apelos da mídia feitos em programas televisivos (*Hip-hop Sul* e *Yo! MTV*, por exemplo), quanto pelos discursos promovidos pela estética (aulas especializadas em academias de ginástica, como o *Body Jam*, por exemplo), fazendo com que esse trânsito fosse efetivamente facilitado a públicos variados. Dessa forma, o *hip-hop* circula com muita intensidade e passa a ocupar múltiplas instâncias da cultura contemporânea, habitando (e marcando) os corpos dos jovens e, inclusive, diferenciando, através de eficientes arranjos, as formas de ser masculino e feminino.

Diversos locais do social – mídia, festivais, competições, academias, escolas públicas e privadas – consomem a atual imagem do *hip-hop*. Os palcos de festivais de dança têm percebido um número muito expressivo de grupos (sejam eles de escolas de dança profissionais ou amadores) dedicados a este estilo, garantindo, inclusive, o maior número de público nas noites dedicadas a este tipo de dança. Os festivais de cunho importante para o cenário artístico¹⁷ possuem maior número de inscritos nas modalidades de *hip-hop*, mantendo os finais de semana para essa modalidade e alteração no valor do ingresso, pois a garantia de público esperada é sempre mais significativa do que nos dias reservados para os outros estilos. O *hip-hop* virou espetáculo. A movimentação corporal feita pela prática da dança de rua, através dos *B.Boys*¹⁸, se aproxima da tentativa da constituição da técnica, ou seja, da frenética busca pela perfeição. A exaustiva procura pela harmonia. O *hip-hop* não pode ser simplificado apenas pela sua origem, ele ultrapassou as margens do popular, alcançando as mais diferentes classes do social. Nesse sentido, gostaria de direcionar meu olhar para esse lugar: **o palco**, recortando meu objeto para as **práticas do hip-hop nos espaços de dança espetacular**. Pretendo, em minhas análises, investigar os jovens praticantes de *hip-hop* que se inserem na realização de coreografias para apreciação pública. O foco de

¹⁷ Em meu próximo capítulo intitulado ‘Ou vai ou racha’, trarei específicas questões sobre os concursos de dança e seus atravessamentos com a produção das masculinidades no *hip-hop*.

¹⁸ *B.Boys* é a expressão utilizada para designar os meninos que realizam as práticas de dança do *hip-hop*. O termo surgiu a partir do *Break* – estilo de dança que é resultado da junção de vários ritmos e estilos surgidos na década de 70 – que sugere a idéia de *breaking boy*.

luz está direcionado para uma mesma direção: **o jovem dançarino de *hip-hop* em grupos de competições.**

A iluminação é algo imprescindível para um espetáculo de dança. Ela cria a atmosfera do enredo, constrói climas e sensações. O corpo precisa de luz. Ele fala sob a luz. Cores e holofotes envergam-se para o dançarino, afinal de contas, as estrelas apenas brilham sob o efeito da luz. Mas o cuidado deve ser constante: a luz em excesso (des)constrói o artista – apaga a estrela. Algumas coisas podem ser reveladas, ditas ou escritas. Aquilo que poderia estar escondido sob a luz baixa, pode ser clareado com o grande foco. A platéia se mistura no escuro; não precisa de luz. O brilho pertence a quem está no palco. No *hip-hop*, as cores são muito importantes: um show de vermelho, azul, amarelo – raramente rosa, pois esta cor não combina com o *hip-hop*. O rastro de clareza corre os quatro cantos do retângulo, abrindo fendas para que aqueles rapazes possam definir através das expressões corporais uma gama de idéias, levando o espectador para um lugar diferente: a imaginação.

O foco de análise aponta para esse autor social: o menino praticante de *hip-hop* espetacular. Opto em olhar para o *hip-hop* que está no palco, ou seja, aquele que se transformou em ‘show’. As competições de dança estão espalhadas nos mais diferentes espaços do social; os competidores são preparados durante meses para representarem suas escolas e academias. Premiações, concentrações, jurados, notas, comentários, rivalidade, horários, passagens de luz e som e testes de palco habitam esse lugar que codifica a dança como algo a ser exaustivamente treinado e mecanizado em busca da perfeição. Isso é espetáculo. A compreensão do belo materializado em um plano mais alto do que o público possa ocupar. Guy Debord, filósofo e diretor de cinema, diz que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997:14). Ele opera com uma aguda crítica à sociedade que, segundo ele, se organiza em torno dessa falsificação geral da vida comum. A dança espetacular penetrou no terreno artístico contemporâneo. Assistir a um espetáculo de dança passou a ser encarado como *hobbie* ou lazer. Mas o outro lado está ocupado por uma contínua preocupação na busca pelo ‘correto’ e ‘eficaz’. Coreógrafo/a e dançarinos/as se envolvem numa jornada arriscada e extenuante em torno da qualidade, beleza, estética, emoção, força, sincronia, interpretação, ritmo, originalidade,

harmonia e criatividade¹⁹. Penso em como palco e sociedade podem confundir-se na significação dos modos de ser. Opto, neste estudo, por olhar/pensar para/nas formas como as masculinidades são postas neste palco e, este, em certa medida, apresenta/produz formas de masculinidade em contexto hegemônico contemporâneo. Ainda com o mesmo autor que, ao argumentar sobre as articulações entre sociedade e espetáculo, diz que...

não é possível fazer uma oposição abstrata entre espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: *a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real*. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 1997:15) [grifos meus]

Debord imprime modos de pensar a respeito da ‘realidade’ social e formas espetacularizadas de representações da vida. O espetáculo unifica e explica enormidades de fenômenos aparentes. Modos de constituição de si e posições de sujeito apelam para a visibilidade posta na espetacularização social, ou seja, apresenta-se como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Categoria atuante de força prática sob a sociedade moderna, o espetáculo exerce poder interpelativo nos modos de vida, ou seja, segundo o autor, “a mais velha especialização social, a especialização do poder, encontra-se na raiz do espetáculo”(DEBORD, 1997:20). Na visão foucaultiana, o poder²⁰ não pode ser tratado como uma entidade coerente, estável e única, mas sim olhar para as relações de poder efetivamente sublinhadas nos territórios sociais. Essas relações supõem condições históricas de emergência complexas e que operam com implicações múltiplas, ou seja, “os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos de que nada ou ninguém escapa” (FOUCAULT, 1998:14). Nesse sentido, a relação entre gênero, dança e sexualidade opera na formação de contínuas *performances* para a produção das representações emergidas nas relações de poder.

¹⁹ Esses são alguns dos elementos avaliados pelos jurados durante as competições de dança. Os critérios de avaliação variam conforme o estilo de dança, porém, alguns se mantêm recorrente em todas as formas. Os que citei são constantemente postos/cobrados nas competições de *hip-hop*.

²⁰ As discussões sobre o conceito de poder estarão tramadas com maior especificidade no capítulo dois dessa dissertação.

O conceito de *performance*, ancorado na teoria cultural e estudos das *performances*, compactua com os estudos culturais na colocação da linguagem e da cultura como centrais nas discussões teórico-analíticas. Dwight Conquergood (2004), em seu texto *Performance Studies: interventions and radical research*, discute sobre a dinamicidade posta pelos estudos performativos, em que cultura e *performance* atuam de forma contextualizada, dinâmica e histórica na significação dos fatos e expressões humanas. Neste caso, a cultura é posta como ferramenta central dessas discussões, de maneira que os traçados demarcatórios impostos pelas fronteiras dos mapas geográficos são rompidos e cruzados pelos *Performance Studies*, através de sua condição móvel e fluída. Nesse trilho, a “teoria cultural distingue-se pela celebração apolítica de mobilidade, fluxo e fácil cruzamento de fronteiras” (CONQUERGOOD, 2004:34) [tradução minha].

Performance, aqui, passa a ser anunciada com caráter social e cultural, ultrapassando a versão singular proposta pelo senso comum. Palavra, gestualidade, voz e imagem posam na produção dos sentidos e expressas no *hip-hop* de maneira a produzir significados e imprimir modos de subjetivação aos jovens contemporâneos. Conquergood tenta romper com a idéia engessada dos *Performance Studies*, dizendo que “os estudos performáticos lutam para abrir o espaço entre análises e ação, e romper com o binarismo proposto entre teoria e prática”(CONQUERGOOD, 2004:34) [tradução minha]. Portanto, a *performance* carrega marcas contextualizadas apeladas pelo conhecimento e experiência, representando, assim, formas ‘reais’ de vida nos diferentes espaços. A dança, como forma de comunicação e expressão, carrega, em sua oscilação permanente, a criação de *performances* culturais. Isso é mostrado no *hip-hop* reiteradas vezes, quando os ‘artistas de rua’ expressam de maneira freqüente seus descontentamentos sociais como forma de arte, espalhando uma linguagem universal. Considero o *hip-hop* como um lugar ativo em suas dimensões artísticas, culturais e sociais na promoção de uma forma de viver o masculino que, inscrita nos corpos desses jovens, narra formas pedagógicas na constituição de si. As *performances* de *hip-hop* levam aos palcos sujeitos que engendram táticas e estratégias de significar-se no gênero ‘certo’. Metaforicamente, o *hip-hop* possibilita, através da musicalidade e da teatralidade, que as *performances* masculinas sejam o reflexo dos contextos ‘reais’ de nossa sociedade. Portanto, o *hip-hop*, em caráter espetacular, cria posições de sujeito,

fornece limites, estabelece fronteiras, reitera normas, regula a sexualidade, sustenta a naturalidade e possibilita hierarquias do universo masculino.

De forma a balizar os caminhos investigativos, encaminho as discussões acerca do campo metodológico que assumo nesta dissertação...

1.3 - ALONGAMENTOS METODOLÓGICOS – *Sobre os caminhos investigativos...*

Estender, flexionar, alongar, empurrar, circundar, rotar, girar, encaixar, hiperestender, abduzir, contrair, relaxar e aduzir são alguns (poucos) termos postos pelos campos anatômicos e cinesiológicos utilizados pela Educação Física (e, atualmente, pela Dança). Todos eles falam sobre mobilidade e resistência de um corpo que precisa produzir e resistir a uma séria de exigências músculo-articulares para o desenvolvimento da *performance*. Meu caminho analítico confunde-se nesse emaranhado de movimentos e torções que dão forma a esse universo. Neste sentido, pretendo estender e flexionar questionamentos. Alongar discussões. Empurrar e encaixar problemáticas. Circundar, girar e rotar conceitos enraizados em nosso social. Enfim, possibilitar que pensemos sobre as múltiplas formas de produzir perguntas em torno de assuntos emergidos em meu contexto de pesquisador. No entanto, admito que realizar esse recorte se caracterizou como uma inquietude em meu olhar investigativo, porque ser pesquisador, a partir dos estudos culturais e pós-estruturalistas, “supõe revolucionar o modo consagrado de fazer ciência; aceitar o desconforto de ter certezas provisórias; e inscrever no próprio processo de investigação a autocrítica constante” (LOURO, 1997:145-146).

Neste sentido, busco através do método de pesquisa qualitativa, poder pensar sobre as questões de corpo, masculinidade e sexualidade anunciados nas práticas de jovens dançarinos de *hip-hop*. Essa opção investigativa está tramada a partir do olhar qualitativo na interpretação dos dados, porque procuro pensar, conhecer e questionar as possíveis compreensões de fenômenos sociais. Miriam Goldenberg (2004) diz que um dos interesses desse caminho metodológico é acerca do comportamento significativo dos sujeitos engajados em ações sociais, ou seja, a forma como os sujeitos agregam significados atrelados aos comportamentos de outros sujeitos (GOLDENBERG, 2004). A pesquisa social é datada pela história, em que cada pesquisador/a traça seu próprio caminho. Nesse trilho, não há a busca por uma verdade única, pois as verdades são produzidas em diferentes épocas, em diferentes lugares e de diferentes modos, através dos quais fazemos e atribuímos significados para as ‘coisas’ que pensamos, fazemos e falamos. COSTA (2004) afirma que não há apenas uma trajetória possível nos caminhos investigativos. Segundo a autora, à medida que novos tipos de conhecimentos são

produzidos nas diferentes instâncias sociais, novas metodologias são possibilitadas. No entanto, esses percursos são produzidos a partir de uma base teórica. Nesta pesquisa, o apoio teórico-metodológico pelo qual optei diz que:

ao contrário de outras formas de análise – que buscam, no passado, personagens destacados e a origem de eventos e processos atuais, vendo-os em uma continuidade que permite reuni-los em uma história unitária e coesa -, as que são conduzidas sobre a produção do conhecimento a partir dos *Estudos Culturais*, atentam para rupturas nas ações e movimentos processados ao longo do tempo, evitando-se restringir-se ao exame de embates acadêmicos e epistemológicos. (WORTMANN, 2001:100-101)

Este campo analítico envolve tensões, fronteiras, limites e múltiplas impossibilidades. A ciência descrita por esse campo narra o pluralismo dos processos de significação, ou seja, não propõe um campo unificado ou imparcial. Este caminho metodológico permite experimentar e (re)construir minhas práticas, instrumentos e fazeres pedagógicos enquanto professor de Educação Física, pois possibilita fabricar e engendrar novas formas de olhar para o mundo social. Os estudos qualitativos são carregados de multiplicidades/pluralidades e cercados de incertezas e desconfianças daquilo que é tomado como verdade absoluta. Ao romper com o caráter do conhecimento universalizado, busco apoio em desejos locais e parciais. Essas leituras configuram uma forma de produzir pesquisa na vertente pós-estruturalista, na qual o parcial e o provisório operam como agentes importantes na produção de significados. Isto significa que esse estudo será problematizado a partir de um olhar específico, carregado de bagagens e leituras de vida que transitam nas transformações sociais que manejo em busca de posições teóricas e políticas.

Assumo que esta pesquisa possui um caráter de interesse, ou seja, que ela é carregada de histórias. Longe de qualquer proposição de possíveis apontamentos de neutralidade é deste lugar, que escrevo. Portanto, trago como bagagem minhas experiências em torno desse universo da Educação Física e da Dança. Ocupo este lugar porque é algo que me instiga e sinto-me seduzido por pensar sobre os atravessamentos que existem entre dança, sexualidade e masculinidade. Trago novamente Goldemberg, que, ao falar sobre os laços existentes entre os estudos qualitativos e os rastros do sujeito pesquisador, nos diz que

os cientistas sociais, que pesquisam os significados das ações sociais de outros indivíduos e deles próprios, são sujeito e objeto de suas pesquisas. Nesta perspectiva, que se opõe à visão positivista de objetividade e de separação radical entre sujeito e objeto de pesquisa, percebe-se que os pesquisadores sociais se interessam por pesquisar aquilo que valorizam. Esses pesquisadores buscam compreender os valores, crenças, motivações e sentimentos humanos, compreensão que só pode ocorrer se a ação é colocada dentro de um contexto de significado (GOLDENBERG, 2004:19)

O ‘eu da pesquisa’ e a ‘pesquisa do eu’ embaralham-se na busca de problematizações de um campo que significa minha prática de ação profissional, acadêmica e pessoal. Trago a pesquisadora Priscila Gomes Dornelles (2007:48), que, ao pesquisar sobre a separação de meninos e meninas nas aulas de Educação Física a partir dos estudos de gênero, comenta que é importante “problematizar e colocar em “suspensão” o seu tema, assim como, (re)construir suas próprias estratégias metodológicas”, tencionando na produção de um exercício político e movimentação teórica. Dessa forma, as ferramentas de análise selecionadas pelo pesquisador indicam formas de entendimento/compreensão do mundo social, narrando um movimento acíclico e imparcial. Enfim, sou produto dessa dança.

Para o processo de coleta dos dados, optei por trabalhar com duas ferramentas: a **entrevista individual semi-estruturada** e a **observação participante** com posterior **anotação em diário de campo** [grifos meus]. A opção pelo uso da entrevista não se restringe a uma técnica simplesmente. Conforme Silveira (2002), a entrevista é um instrumento largamente utilizado nas pesquisas realizadas nas Ciências Humanas, em especial na Educação, possibilitando, assim, o uso das informações transcritas como um evento discursivo em que as falas são tomadas para discussão e estão mergulhadas nas “lógicas culturais, [...] que não têm nada de revelação íntima, de estabelecimento de ‘verdade’: elas estão embebidas nos discursos de seu tempo, da situação vivida, das verdades instituídas para os grupos sociais dos membros dos grupos [neste caso, grupo de *hip-hop*]” (SILVEIRA 2002:130).

Neste trilha, concordo com GOLDENBERG (2004:88), que, ao falar sobre as vantagens da utilização da entrevista, coloca que “ela garante maior flexibilidade para garantir as respostas (...) e permite maior profundidade nas discussões”. A partir disso, tomei como referência os temas de masculinidade, corpo e sexualidade para a criação de um pequeno roteiro norteador para a execução de minhas entrevistas. Esse roteiro mapeia essas categorias possibilitando pensar as produções sócio-culturais anunciadas

nas falas dos garotos investigados. Assim como na montagem de uma coreografia, o roteiro de uma entrevista precisa ter como fio condutor uma gama de pontos considerados fundamentais. Ao executar uma montagem coreográfica, o processo de criação precisa estar fundamentado no objetivo temático principal elaborado, ou seja, o coreógrafo precisa eleger um assunto para a construção, desde o início até o fim de sua coreografia. Na possibilidade de pensar o *hip-hop* articulado com as questões em estudo, a entrevista qualitativa permite abraçar dados básicos para a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O autor George Gaskell (2005:65) nos diz que a entrevista qualitativa permite “uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos”. Ao encontro disso, essa opção metodológica permite desenhar uma série de questões acerca de minha temática de estudo, já que a entrevista pode ser entendida como “o instrumento mais adequado para a revelação de informação sobre assuntos complexos, como emoções” (GOLDENBERG, 2004:88).

Percorrendo o campo dos sentimentos e emoções, dança e técnicas de investigação carregam marcas. No *hip-hop*, o corpo está em exposição. Ele fala, narra e diz sobre si e sobre a música. Quem não está no palco é apanhado por inúmeras sensações e, por muitas vezes, é ‘convidado’ a fazer parte ‘disso lá em cima’. A entrevista curva-se a isso, ou seja, é possível sentir na fala doses de sensibilidades, nervosismos, ansiedades, medos, prazeres, culpas, receios. NEGRINE (1999) alerta que é preciso ter cautela ao planejar o estudo do roteiro, pelo fato de que sempre existirá a possibilidade de que determinadas questões postas pelo entrevistador indiquem caminhos ‘pré-estabelecidos’. A entrevista semi-estruturada ofereceu-me uma certa liberdade durante a coleta de dados com os meninos dançarinos, ou seja, permitiu-me seguir em direções que considerasse adequada. Para LAKATOS & MARCONI, (1990:191) a entrevista semi-estruturada “é uma forma de poder explorar mais amplamente as questões de pesquisa [...] em geral as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal”.

Como disse anteriormente, estar mergulhado no universo da dança me privilegia na busca de relatos e experiências trazidas pelos garotos *hip-hopers*. Pude investigar sobre esse lugar durante meu dia-a-dia. Para isso, sistematizei minha coleta de dados como uma observação participante seguido de registro em diário de campo. Minha observação participante (e constante) vem ao encontro do que diz LAKATOS & MARCONI (1990:188): a observação participante “consiste na participação real do

pesquisador com a comunidade ou grupo [...] ele se incorpora ao grupo, confunde-se com ele”. As autoras ainda definem esse tipo de coleta de dados como ‘natural’ ou ‘artificial’; no caso do meu estudo, aponto minha interferência como ‘natural’, pois “o observador pertence à mesma comunidade ou grupo que investiga” (LAKATOS&MARCONI 1990:189).

Ao longo da investigação, por muitas vezes utilizei o diário de campo como forma de registro de algumas impressões a respeito do tema pesquisado. Conforme Augusto Triviños (1987), a pesquisa participante necessita de um olhar premunido de algumas idéias básicas de seu objeto, para posterior descrição de todas as manifestações consideradas necessárias (como ações, atitudes, atos verbais etc...). Em muitos momentos, ao término de minhas aulas, tomava nota de algumas falas e episódios que considerava importantes para a produção de reflexões. Além da descrição propriamente dita, acrescentava algumas problematizações iniciais, mesmo que incipientes, de modo a construir, a cada vivência, uma (re)leitura do objeto em estudo. Ainda com o mesmo autor, diário de campo pode ser entendido como...

todo o processo de coleta e análise de informações, isto é, ele compreenderia descrições de fenômenos sociais e físicos, explicações levantadas sobre as mesmas e a compreensão da totalidade da situação em estudo. Este sentido tão ‘amplo’ faz das anotações de campo uma expressão quase sinônima de todo o desenvolvimento da pesquisa. (TRIVIÑOS 1987:154)

Diversos espaços fizeram parte de meu olhar investigativo: salas de dança, concursos e festivais de *hip-hop*, cursos, oficinas, *workshops*, programas televisivos, jornais impressos, revistas especializadas, internet... Enfim, uma gama de lugares onde o *hip-hop* circula e apresenta-se de diferentes formas, de modo a produzir múltiplas interpretações. Ainda com o mesmo autor, as anotações do diário de campo envolvem “observações e reflexões que realizamos sobre expressões verbais e ações dos sujeitos” (TRIVIÑOS 1987:154). Os instrumentos de observação e registro aliam-se às entrevistas na busca de formulações de perguntas. Dessa forma, meu **recorte investigativo** foi inscrito em **rapazes dançarinos de hip-hop** distribuídos em **cinco lugares diferentes de Dança** na cidade de **Canoas, sendo dois de cada espaço**, totalizando, assim, uma amostra de **dez entrevistas individuais**. Além das entrevistas, foram registrados em um **diário de campo** episódios que considerei importantes durante minhas **observações** ao longo de minha vivência como professor/coreógrafo.

As entrevistas foram agendadas com os meninos após visitação à escola/academia de dança, sendo apresentada, assim, a proposta da pesquisa e convidando-os a participar/colaborar com meu estudo. Ao término da coleta de dados, as entrevistas foram transcritas²¹, organizadas e posteriormente analisadas. A escolha pelos locais específicos foi feita a partir do olhar que eu direcionei a minhas investigações, ou seja, para a dança em contexto espetacular competitivo; grupos participantes de Concursos e Festivais de dança. Os cinco espaços investigados são os de maior destaque no município de Canoas, que possuem visibilidade na mídia e no cenário da dança. Caracterizados por uma caminhada de busca por troféus e reconhecimento, essas escolas/academias são engrenadas pela busca do aperfeiçoamento da técnica. Enfim, ambientes marcados pela participação em concursos e festivais ‘de ponta’ nos mais diferentes cantos. Estas entidades buscam o espetáculo como forma de legitimidade, entendendo, assim, a dança como uma estratégia de lucro, investimento e mercadoria. O lucro transparece nos valores cobrados pelas mensalidades, gastos com figurinos e viagens em ‘busca da fama’. O investimento toma forma nas mais diferentes maneiras de dedicação em torno de algo e a ansiosa espera pelo resultado. Aliado a isto, o mercado salienta a criação de inúmeras estratégias de consumo de um tipo específico de dança: roupas, acessórios, CDs, DVDs, filmes, festas, seminários e congressos.

O *hip-hop* abrange as mais diferentes classes sociais em tempos contemporâneos, mas, sendo entendido como uma manifestação social e cultural, ele passa a produzir diferentes narrativas nos lugares em que ocupa. O *hip-hop* praticado ‘hegemonicamente’ por homens negros de classe média baixa, em um bairro de periferia de Canoas, aponta para direções possivelmente diferentes daquele que é exercido nos espaços em que pesquisei. Marcadas por características semelhantes, as cinco escolas de dança estão localizadas em zonas centrais urbanas e de classe média alta, direcionando seus ensaios e produções coreográficas na elaboração de espetáculos que sejam destaque no enredo da dança no Rio Grande do Sul (em alguns casos, em nível interestadual e internacional de *hip-hop*).

Ao me comprometer com a pesquisa pós-estruturalista, percebo fazer parte do universo estudado, ou seja, constituir(me) pela/na caminhada investigativa. Sou fruto desse discurso trazido pelo *hip-hop* espetacular. Meu processo de criação coreográfica é

²¹ Ao realizar as transcrições dos garotos entrevistados, registrei a linguagem bastante próxima ao modo como eles falam, preservando, assim, expressões e vícios de linguagem.

feito através de exaustivas horas de ensaios, correções e repetições. A busca pelo ‘belo’ materializa-se em frente ao espelho para desenhar no espaço formas estéticas de linguagem corporal. *O hip-hop* assume um caráter de objetivo – ou busca – pela conquista de reconhecimento e uma eterna corrida em torno da ‘perfeição’.

OS DANÇARINOS: *Sobre os hip-hopers informantes...*

O corpo coreográfico desta pesquisa constitui-se de dez meninos, na faixa etária entre quinze e vinte anos de idade. Para a coleta de dados foram feitos Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (ver anexo B), sendo previamente assinados pelos próprios entrevistados, bem como por seus responsáveis, no caso de menores de dezoito anos. As entrevistas foram agendadas com antecedência para cada um dos informantes e realizadas em locais apropriados, de forma a facilitar a transcrição, evitando, então, lugares com excesso de barulho ou com possíveis interrupções. Com o intuito de manter fidedigna a narrativa do termo de consentimento, utilizei **nomes fictícios para cada um dos participantes**. As entrevistas seguiram um roteiro²² (ver anexo A) composto por quatro blocos de perguntas, a fim de constituírem uma aproximação com minhas indagações. No Bloco 1, busco uma aproximação com o entrevistado, fazendo perguntas envolvendo idade, local onde mora, religião, vida escolar, etc. O Bloco 2 foi orientado para o nível de envolvimento do informante com a prática do *hip-hop*. O objetivo do Bloco 3 era investigar, em linhas gerais, sobre as questões de corpo, masculinidade e sexualidade articulados à prática do *hip-hop*. E, por fim, meu quarto e último bloco de perguntas, tinha como objetivo perceber as intenções futuras do informante em relação ao exercício da dança em sua vida de um modo geral. O Grupo de informantes foi formado por:

Marcelo: dezessete anos, mora em Canoas com os pais e duas irmãs, estudante do terceiro ano do Ensino Médio. Dança no grupo de *hip-hop* há um ano, sendo que é praticante desde os treze – embora esse período tenha sido intercalado por desistências e retornos. Sua disciplina preferida é Educação Física e não participa de nenhuma outra atividade além do *hip-hop*.

²² Alerto a/o leitor/a que, embora possuisse um roteiro repleto de perguntas pontuais, optei por me debruçar na ferramenta chamada de Entrevista Semi-estruturada, ou seja, possibilitando ao entrevistado transcorrer sobre diversos assuntos sem estar completamente ‘preso’ ao roteiro.

Rogério: tem dezessete anos, estudante universitário. Residente em Canoas, é o irmão ‘do meio’, tendo uma irmã mais velha e um irmão mais novo. Além do *hip-hop*, *Rogério* participa do CLJ (Curso de Liderança Juvenil)²³, realizado na paróquia da igreja do bairro onde mora.

Richard: dançarino de *hip-hop* e dança contemporânea, mora em Canoas, nas imediações do Centro. *Richard* estuda no primeiro ano do Ensino Médio. Segundo ele, iniciou sua aproximação com a dança no colégio onde estuda. Atualmente, pratica aulas e faz parte de um grupo da categoria infanto-juvenil. Filho caçula, mora com os pais e sua irmã de dezoito anos.

Evandro: dançarino de quinze anos, frequenta o primeiro ano do Ensino Médio. Começou a dançar aos dez anos de idade, através de um projeto social de *hip-hop* feito na escola em que estudava. Filho mais velho dentre quatro, mora com os pais em Canoas.

Fábio: tem dezesseis anos, mora com sua avó e está cursando o segundo ano do Ensino Médio. A opção de morar com a avó é de que ela teria mais ‘condições’ de criá-lo, apontando que seus pais são separados e moram na periferia de Canoas que, segundo ele, é um lugar violento, perigoso e mal localizado. Além do grupo de dança, participa de atividades de teatro e escolinha de voleibol.

Renato: dezoito anos, tem quatro irmãos, dois mais velhos e dois mais novos. Assim como o outro informante, *Renato*, não mora com os pais. Quando pequeno, foi criado pelos padrinhos e hoje permanece com a avó. Não exerce atividade remunerada e participa do CLJ.

²³ O Curso de Liderança Juvenil é um curso destinado a jovens de 14 a 18 anos, com o objetivo de formar líderes para a sociedade. Também pode ser definido como um movimento que, através de método próprio, busca criar comunidades jovens decididas a serem sinal evangelizador, especialmente sinal entre os jovens. Sinal nas famílias, nas comunidades eclesiais mais diversificadas, nos ambientes onde os jovens vivem e convivem.

Diego: tem dezesseis anos de idade e participa do *hip-hop* há um ano. Mora com os pais próximo a escola e, além do *hip-hop*, participa ativamente da equipe de *Futsal* (Futebol de Salão), tendo treinos diários, intercalando essas duas atividades. Aluno do 2º ano do Ensino Médio, *Diego* coloca durante a entrevista que seu interesse em participar do *hip-hop* foi pela influência de sua namorada, que participa do mesmo grupo e que dança desde 2006.

Ricardo: dezesseis anos, frequenta o 3º ano do Ensino Médio. *Ricardo* dança em grupos de competições desde o final de 2007. Praticou judô por bastante tempo antes de entrar na dança.

Alex: dançarino do grupo juvenil-avançado, tem 19 anos, está cursando o curso de Educação Física. *Alex* mora próxima à escola de dança, frequentando desde seus quinze anos e, segundo ele, nunca participou, nem mesmo mostra interesse, de fazer outros estilos de dança, exceto o *hip-hop*. É um dos componentes mais antigos, tendo em sua bagagem experiências que os outros integrantes ainda não possuem. Não exerce atividade remunerada, mora com os pais e é o filho mais velho, tendo mais duas irmãs (doze e oito anos).

João: é o dançarino de *hip-hop* com menor experiência entre os entrevistados, tendo começado a dançar em março deste ano (2009). Segundo ele, sempre teve vontade de fazer *hip-hop*, mas nunca surgia uma oportunidade real para que isso acontecesse. No final do ano passado, ele foi convidado por seus amigos para fazer algumas aulas experimentais. Desde lá, *João* começou a frequentar as aulas com bastante afinco, dedicando-se ao máximo para chegar ao grupo de nível competitivo da academia. *João* tem quinze anos de idade, está no 1º ano do Ensino Médio e mora com seus pais.

Feito o aquecimento, é hora de compor a coreografia. A concentração se faz necessária nesse momento. O corpo está preparado para ‘suportar’ certas exigências. É chegado o momento de experimentar o lugar de ‘batalha’... testando a música, a luz, as posições. O aquecimento prepara para isso... criando bases (mesmo que incipientes e instáveis) para que possamos ler e interpretar os arranjos que serão colocados em nossa curiosidade.

2- O DESENHO COREOGRÁFICO

Não importa qual o processo, todos os coreógrafos pesquisam movimentos. Alguns dos movimentos poderão ser gravados, outros rejeitados. [...] Os desenhos coreográficos são universalmente reconhecíveis, dão realidade à dança. Fazer uma dança é como escrever uma composição: primeiro achar o que se quer dizer, então dizê-lo tão bem quanto se possa. (FAHLBUSCH 1990:120-121)

O conceito de desenho coreográfico carrega marcas específicas no universo da dança. Ele permeia uma rede de formas de se pensar uma coreografia a ponto de sermos capazes de analisá-la e, conseqüentemente, julgá-la na questão estética, técnica e cênica. Desenhos coreográficos são os principais movimentos escolhidos pelo coreógrafo em sua composição com o intuito de transmitir as idéias principais e mensagens através do corpo (FAHLBUSCH 1990). Sem privar-se na neutralidade, o coreógrafo carrega consigo seus pontos de vista, fazendo com que seus movimentos sejam ímpares e sujeitos de nomeação e reconhecimento junto aos concursos de dança. Neste caminho está o pesquisador, que leva consigo sua vivência durante o percurso de investigação. Insisto neste intercruzamento de lugares (pesquisador e coreógrafo) e procuro, neste segundo momento da dissertação, falar sobre os desenhos analíticos que percorri ao longo dessa pesquisa, ou seja, pensar o *hip-hop* articulado aos conceitos que considero centrais, compõe o desenho coreográfico neste capítulo.

Coreografar significa manipular e intervir sobre os corpos, sendo que em cada obra podemos conter uma nova maneira de usar as técnicas previstas e acrescentar nossas propostas técnicas. Isso é recriar-se... Tanto na escrita quanto na dança precisamos ser provocados, incitados, desafiados. Devemos ser chamados a resolver problemas. Na dança, os corpos devem ser convidados a se desacomodarem e a proporem 'soluções', mesmo que temporárias, pois o processo se dá nesses corpos e é nestes corpos que a coreografia atua. Os corpos vão se transformando em coreografia, que também os modifica. Nesta pesquisa, sou tomado por cada página em branco na busca de rabiscos que possam traçar minhas dúvidas e incertezas...

2.1 - ALTA TENSÃO²⁴: Sobre os homens que dançam...

*“Tipo me sinto, muito bem dançando, é uma coisa que...
Tipo, tu não pensa em problema nenhum,
tu não pensa no que tu vai fazer depois, tu sabe?
Tipo, dançando é uma coisa única eu acho,
que não tem outra coisa assim, pra explicar.
Não tem explicação assim, sabe?[...]
Não tem um sentimento que eu posso traduzir dançando.”*

Richard

*“Quando eu danço eu fico feliz.
Eu consigo fazer tudo de ruim ficar bom, muda completamente...”*

Rogério

Embora *Richard* e *Rogério* compartilhem da mesma idéia de que a dança possa oferecer sensações e prazeres, segundo eles, de ordem ‘inexplicável’, muitos são os obstáculos enfrentados por esses sujeitos na apropriação desse lugar. A dança surge como uma metamorfose para *Rogério*, permitindo “*tudo de ruim ficar bom, muda completamente*”, ou ainda como *Richard* insiste, dizendo que dançar “*não tem explicação assim, sabe?*”. Esses relatos balizam as discussões desse capítulo. Como o próprio nome sugere, *Street Dance* é uma dança que surgiu na rua. Mas acredito ser pertinente perguntar: qual rua? Afinal, existem tantos tipos de ruas. Por que não chamar de avenidas, becos ou alamedas, por exemplo. O que esse estilo pretende marcar com tal nomeação é justamente a idéia de algo que surge na rua, vindo do popular e que emerge para todos os cantos. A imagem de algo feito na rua é posta como sendo **para** todos, **de** todos e **com** todos. Se for da rua, mostra-se de fácil acesso. Algo que está ali, e de que todos, de uma maneira geral, podem apropriar-se. Porém, ao longo de meu estudo, a partir de minhas entrevistas e análises, e buscando, ao longo de minha história, relatos e experiências, percebo que, para o menino aproximar-se de qualquer tipo de dança, é algo arriscado e conflituoso, ou seja, um lugar de alta tensão para a produção das masculinidades desse sujeito. Falbusch discute sobre a apropriação da dança ao longo dos tempos, ela diz:

²⁴ Alta Tensão foi o nome dado para uma montagem coreográfica no concurso Bento em Dança do ano de 2007 para a categoria juvenil avançado na modalidade de *Hip-hop*. O grupo trabalhava com a temática da eletricidade, desenvolvendo a idéia de que a dança poderia ‘ligar’ os dançarinos uns aos outros.

Por que os homens dançam? O homem primitivo dançava para agradar a seus deuses. A dança servia então, aos rituais tribais, especialmente rituais sagrados. Com o envolvimento da civilização, a dança tornou-se parte da cultura [...] Em tempos modernos, assumiu muitas formas e muitas técnicas, e com a ação embelezadora selecionada e organizada surgiu a probabilidade de arte. [...] Assim, dançar é transmitir certo estado de espírito, uma maneira **de se ver e de ver o mundo**, de sentir plenamente seu corpo. [grifos meus] (FAHLBUSCH 1990:13)

Para Richard, dançar é “*tipo, tu não pensa em problema nenhum, tu não pensa no que tu vai fazer depois, tu sabe?*”, ou seja, a complexidade da escolha pela busca da dança está ligada ao universo de cada sujeito, já que dançar “*é uma coisa única*”, tornando a dança singular nas questões emocionais. Rogério contribui dizendo: “*quando eu danço eu fico mais feliz*”, isto é, a maneira como a dança captura o sujeito está relacionado aos modos de vida e formas como essa é significada em cada contexto. A partir do olhar pós-estruturalista, a cultura é apresentada com um grande número de significados acerca de todo e qualquer tópico (HALL:1997). Esses significados, no caso deste estudo, o da masculinidade, abrangem mais do que apenas conceitos e idéias, na medida em que ultrapassam as fronteiras das emoções, sentimentos e vínculos sócio-afetivos. Dessa forma, existem diferentes possibilidades de representações de masculinidade, tornando esse conceito plural e inconstante, em que as incertezas que permeiam essas significações deixam de serem fixas, universais ou simplesmente dadas pela natureza. Essa pluralidade é anunciada nas diversas formas e maneiras de se viver o universo masculino. A possibilidade desse alargamento cria rumos e direções para estranhamentos e possíveis desconfortos para aqueles que reduzem o olhar a uma única e simples representação do que é ‘ser homem’ em nosso tempo (CONNELL: 1995). Em nossa cultura gaúcha, a idéia do masculino na dança é singular. Ela é reduzida à participação em CTGs, à prática da Chula ou da Dança dos Facões²⁵. O homem que

²⁵ A Chula tradicional é dançada por dois dançarinos sapateadores ficando frente a frente e tendo entre si uma lança de quatro metros de comprimento. Um dos oponentes executa uma seqüência de difíceis passos coreográficos de sapateio indo até a extremidade oposta da lança e retornando ao seu lugar de origem. Ao segundo oponente cabe, então, repetir o passo do primeiro e fazer um mais difícil, ao que o seu oponente deverá proceder da mesma forma. Perde a disputa aquele que sair do ritmo, erre o passo, perder o ritmo ou chutar a lança. Na Dança dos Facões usam-se espadas ou facas de verdade onde cada dançarino munese de dois facões, afiados, e as evoluções exigem destreza, acuidade, reflexos rápidos sob o ritmo da musica. (ver site www.mtg.com.br)

optar por outra prática de dança nesta cultura coloca em ‘tensão’ sua condição ‘natural’ de ser homem.

O contexto gaúcho, mais especificamente o canoense, passa a ser narrado como o palco dessa investigação. É neste lugar que se passam as histórias de meus entrevistados, espaço onde confluem inúmeras representações acerca do que é (ou não) ser homem e, da mesma forma, circulam os diferentes papéis supostamente ‘apropriados’ ao gênero masculino. Em diferentes lugares públicos, percebe-se o agrupamento de sujeitos conforme especificidades. Como exemplo disso, cito: homens vestindo bombachas, bota, chapéu e lenço maragato; rapazes de mechas nos cabelos e bermudões largos circulando de *skate*; punks; roqueiros; carecas; *Emos*; *ripies*; mauricinhos... Enfim, uma gama de marcas identitárias que nomeiam, falam e posicionam esses sujeitos. É justamente nesse cenário de múltiplas representações que os meninos tornam-se jovens e, conseqüentemente, homens. No entanto, toda essa multiplicidade de representações, que disputam o poder pela significação, é atravessada por uma premissa do que vem a ser um ‘verdadeiro’ homem gaúcho (viril, forte, ‘ másculo’, heterossexual, guerreiro...), algo que é(foi) extremamente espalhado e reforçado (atrevo-me a dizer, inventado) no contexto do regionalismo gaúcho.

Opto por fazer esse recorte pelo fato de que, ao longo desses anos em que estou mergulhado na dança, estive atento à presença de homens dançando nos diferentes lugares em que circulei. Em determinados espaços, como o Nordeste brasileiro, por exemplo, a dança masculina é significada de forma diferente; ela passa a ser narrada como um atributo de virilidade e, conseqüentemente, produz uma representação de masculinidade em destaque frente aos homens que não dançam. Os movimentos são extremamente reforçados na região do quadril, com acentuados rebolados e ‘remelexos’, fato que, na região Sul, teria uma significação diferenciada, visto que esses movimentos são interpretados de forma diferente em nosso contexto. Essas diferenças são anunciadas na ausência de movimentos do quadril (rebolar) nos homens, por exemplo, nas danças gaúchas, o que não acontece nas danças nordestinas. Meu tencionamento nesta questão serve para dizer que a dança masculina neste lugar investigado, assim como em outras culturas, é percebida com diferentes olhares e passa a ser tramada com significações diferentes ao contexto em que se apresenta.

Ao longo de minhas entrevistas, em diversos momentos, os informantes narraram situações de ‘alta tensão’ na apropriação da dança. Episódios de atração e repulsão pelo *hip-hop* foram sublinhados pelos jovens dançarinos. O fato de apresentar-

se como uma dança hegemonicamente masculina, construída por marcas juvenis contemporâneas (o chamado ‘estilo *hip-hoper*’) e possuidora de movimentos fortes e marcados seduz esses garotos. Por outro lado, as dificuldades apresentadas por eles surgiram em suas narrativas, em maior ou menor grau, e serão aqui analisadas. Ao longo das entrevistas, os informantes descreveram episódios **de preconceito e constrangimento pelo fato de ser dançarino**. No total de dez entrevistados, **todos** apontaram no **mínimo uma** situação de agressão, seja física ou verbal, nos mais diferentes espaços em que circularam (escola, família, grupo de amigos, academia...). A opção de dançar não vagueia dentre as atividades masculinas, causando, então, um suposto estranhamento (resultado de diversos discursos que produzem e reforçam a masculinidade ‘esperada’ do menino). O silenciamento/negação da aproximação do menino pela prática da dança emerge nas falas dos *hip-hopers* pesquisados. Embora o *hip-hop* apresentando-se como um campo de certo ‘conforto’ para os meninos dançarem sem colocar em ‘tensão’ sua masculinidade, a entrada nesta prática corporal é anunciada de forma apreensiva. *Rogério*, um dos entrevistados, ao falar sobre sua entrada no cenário da dança, diz:

[...] bom, eu comecei a dançar *sem a minha família saber*, assim, porque eu não achei necessário falar... *Depois que meu pai descobriu...tá meu pai descobriu*, foi no dia de uma apresentação, *ele ficou bem desnortado*, minha mãe já sabia e ela sempre me apoiou, *mas o meu pai não, ele sempre foi contra e qualquer coisa que eu fazia era motivo pra me tirar da dança*. [grifos meus]

Para *Rogério*, sua experiência inicial foi de silêncio, porque, desde o início, percebia que estava se inserindo em um campo de risco. Ao anunciar que começou a “*dançar sem a família saber*”, *Rogério* mostra medo e insegurança em dividir desejos e sensações com as pessoas com as quais possui convívio diário. Estar na dança representava um desafio. Suas estratégias foram aplicadas na busca de respaldo da mãe para conseguir dançar. O apoio prestado por ela permitiu que se aventurasse neste campo de conflito em torno da masculinidade que, de alguma maneira particular, afetou a estrutura da família, principalmente de encontro aos argumentos²⁶ colocados pelo pai. Ao falar sobre as ‘propostas’ feitas pelo pai, *Rogério* aponta que “*qualquer coisa que eu*

²⁶ Ao término da entrevista, com o gravador já desligado, eu ofereci um tempo para que o informante pudesse acrescentar alguma coisa sem a possibilidade de gravação. *Rogério*, então, colocou que os argumentos de seu pai eram em torno de que a dança o deixaria ‘menos’ homem do que outros homens.

fazia era motivo pra me tirar da dança”, ou seja, todas as suas ‘falhas’ no dia-a-dia (acordar atrasado para aula, não fazer a cama, não estudar, tirar notas baixas) eram colocadas como fatos cruciais para fazer intimidações e ameaças em torno de sua preferência pela dança. Acredito ser interessante notar o conjunto de estratégias a serem negociadas, bem como perceber o leque de articulações, conversas e diálogos postos pelo rapaz, para poder ir atrás daquilo que almeja. E, ao mesmo tempo, perceber a força de resistência posta pelo pai para desdobrar essa situação e mantê-lo longe desse lugar supostamente ‘ameaçador’. O fato de o pai ter ficado “*meio desnorteado*” ao saber que Rogério estava dançando ilustra o quanto essa prática parece perturbar, incomodar, angustiar e afligir o terreno masculino. O pai demonstra seu incômodo ao perder o ‘norte’, ou seja, a referência para aquilo que ‘devemos ser’. Homem dançando, em nossa cultura, é algo que parece estar ‘fora da ordem’. A partir dos conceitos de CONNELL (1995), que, ao dizer que a identidade masculina é assinalada socialmente, onde nenhum menino ‘nasce homem’, mas ‘torna-se homem’, pergunto: como será tornar-se homem dançarino?

A posição de sujeito do **pai**, anunciada aqui, como uma das figuras ‘hegemônicas’ de masculinidade, passa a ser usada como instrumento de ‘correção’ dos supostos deslizos do filho acerca de sua masculinidade, que é posta na posição de ‘ameaçada’ ao participar da dança. Esse personagem oferece pistas de proteção ao filho, que, ao contrário da mãe, **não apóia** a decisão de Rogério em querer dançar, colocando-o, assim, na posição de protetor, dizendo o que é bom ou ruim para o menino. Dançar, aqui, é apontado como algo ruim. Algo de que Rogério deve permanecer afastado. É algo sem valor. Embora o entrevistado não deixe claro que a problemática do pai era acerca da dúvida que poderia ser colocada em torno da masculinidade de seu filho pelo fato de ele ser dançarino, isto está posto em suas falas. O que o pai tenta, efetivamente, é fazer com que qualquer ‘deslize’ do filho seja motivo para um ataque àquela prática corporal, que, por sua vez, coloca em risco a masculinidade de Rogério. Isso é, de certo modo, uma medida pedagógica de produção da masculinidade. Essas negociações servem de estratégias, agindo como medidas corretivas (ou ‘preventivas’).

Este primeiro recorte surge para pensarmos o quanto o conceito de gênero atua fortemente na organização do tecido social. Essa categoria analítica age como estruturadora das relações sociais e hierarquização dos sujeitos em diferentes instâncias. O conceito de gênero foi introduzido no cenário da Educação ao longo das décadas de 60 e 70, ou seja, quando as chamadas pedagogias críticas surgiram nas discussões

acadêmicas em nosso país. O ano de 1968 deve ser entendido como uma referência perante a caminhada nas manifestações feministas em busca de visibilidade social e política, que, desencadeadas pelo movimento “sufragista”²⁷, marcaram um novo momento no mundo acadêmico. Surgiam, então, os *estudos da mulher*, campos de conhecimento constituídos por estudiosas, docentes e pesquisadoras que, ao trazer questões de ordem intelectual, problematizaram a segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas na produção de saberes (LOURO, 1997). Os debates e polêmicas em torno das desigualdades sociais entre homens e mulheres começaram a ser direcionados para as questões de ordem cultural e biológica. As argumentações sustentadas pelo olhar biológico na distinção entre homens e mulheres passam a ocupar um papel determinante na produção de uma nova linguagem, ou seja, o conceito de gênero passou a ser fundamental nestas discussões. Esse conceito foi tomado como uma ferramenta analítica que, ao mesmo tempo, exercia funções políticas na produção de saberes. Seu caráter político e social desencadeou diversos embates, discussões, pesquisas, artigos, palestras e seminários, com o intuito de que o conceito transitasse entre os espaços de validação acadêmica e construísse, assim, um novo estatuto.

Neste caminho, para um homem dançarino não pode haver dúvidas em torno do seu gênero. Aquele corpo biologicamente nomeado como sendo do sexo masculino precisa corresponder o que a cultura produz e significa sobre esse corpo. A confusão de fronteiras não é bem vinda. Nada pode estar borrado – embaralhado. Em nossa cultura, os Centros de Tradições Gaúchas, estruturados para acolher um específico (e diria clássico) ‘jeito de ser homem’, abre brechas para a inserção de alguns desses meninos para aproximar-se de atividades que envolvem a dança. Esse lugar apresenta ferramentas para se começar a dançar. Assim como eu, utilizar a dança gaúcha como a primeira estratégia na apropriação da dança, esses meninos buscaram nesta prática uma forma de chegar mais perto da dança. Ela serve como uma aproximação mais ‘segura’. Fábio, ao narrar seus primeiros passos na dança, diz que encontrou um meio de ‘chegar perto’ dela através das danças tradicionalistas. Em meio à entrevista, ele relata que...

²⁷ Na virada do séc.XIX para o séc.XX, as manifestações contra discriminação feminina adquiriram uma visibilidade e uma expressividade maior no chamado “sufragismo”, ou seja, no movimento voltado para estender o direito do voto às mulheres. Com uma amplitude inusitada, alastrando-se por vários países ocidentais, o sufragismo passou a ser reconhecido, posteriormente, como a “primeira onda” do feminismo. Seus objetivos mais imediatos estavam, sem dúvida, ligados aos interesses das mulheres brancas de classe média (LOURO, 1997:14-15).

[...] desde pequeno que eu moro com a minha vó, é...A família é muito ativa. E é baile gaúcho assim, louco. Então *desde pequeno eu fui crescendo e aprendendo dançando, e olhando todo mundo dançar, baile*...Daí com 12, a minha tia disse que ia me pagar pra eu *fazer dança gaúcha* né ? Típica [...] Lá num CTG que eu não me lembro aonde que era...mas eu (...), mas eu adoro dançar, adoro dançar samba, tudo, tudo, tudo. *Agora hip hop eu só comecei ano passado*, que eu me inscrevi mesmo no (...) lá, que eu queria fazer (...) e fazer dança, que é uma coisa que eu achava legal. Daí, eu comecei a dançar, a minha família toda me apóia, toda. Toda não, a *minha mãe não. Porque ela disse que ninguém mais vive de arte hoje em dia e não garante um bom amanhã*, que é cultura. [...] Meu pai, ele dança também. *Meu pai* ele foi professor de, ele *dançava chula*. [grifos meus]

Os atravessamentos existentes entre *Fábio* e sua passagem pela dança gaúcha foram construídos a partir do olhar da família ao colocá-lo junto ao regionalismo desde criança. Um lugar permitido que não oferece ‘riscos’ ao menino para dançar. O incentivo foi acentuado com a proposta de pagar um serviço especializado para dançar quando ele tinha doze anos de idade. Seu pai, figura importante na produção de sua masculinidade, “*dançava chula*”, o que propicia uma apreciação e um suposto motivo para reproduzir seus passos. Meu interesse em perceber essa movimentação são as táticas produzidas pelo informante para conseguir contato com a dança sem comprometer a representação de masculinidade ‘desejada’ no contexto da família. A significação da masculinidade, a partir da prática da dança, está embaralhada em diversas questões que, ao misturar-se, produzem posições e formas de leitura desse universo em diferentes lugares e culturas. Ao falar sobre as diferentes disposições de masculinidade relacionadas a um território geográfico, Kimmel comenta que...

entendemos que, em meio a qualquer sociedade, em qualquer momento, há múltiplos sentidos de o que ser homem significa. [...] nem todos os homens são iguais. Nossas experiências dependem de classe, etnicidade, idade, *região do país*. Cada um desses eixos modifica os outros. (KIMMEL, 1998:106) [grifo meu].

Chamo atenção para os atravessamentos entre classe, idade, etnia e regionalidade na produção de significados em torno do gênero. A partir de minha opção teórica, gênero pode ser entendido como uma construção social, cultural e histórica elaborada sobre a diferença sexual existente entre homens e mulheres. Neste sentido, quando falamos em gênero, estamos nos referindo a uma construção sócio-histórica dos sujeitos femininos e masculinos. Dessa forma, é importante perceber que existem diferentes caminhos de construções do gênero numa mesma sociedade, entrecruzando,

assim, diversos modelos, ideais e imagens em diferentes classes, 'raças' e etnias. Isso cria condições para a pluralização do conceito de masculinidade, produzindo múltiplas formas de viver o masculino. Os conceitos que representam e contextualizam as significações de ser homem ou mulher variam de acordo com cada cultura, sendo ela um campo de luta em torno do direito da significação. É preciso observar o quanto a categoria de gênero é social e histórica, pois as maneiras de instrumentalização do corpo, bem como as maneiras de ser homem e mulher variam conforme tempo e lugar. O gênero é um organizador do social e da cultura. Neste sentido, é importante destacar que não são propriamente as características sexuais traçadas pela biologia, mas sim como essas marcas são representadas ou valorizadas, aquilo que se pensa ou se narra sobre elas, que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um específico momento histórico. Dessa forma, as instituições passam a ser constituídas de forma generificada pelas relações entre os sujeitos através das relações de poder. Educação, Política, Ciência, Estado, Direito e outros inúmeros espaços vão dizer e significar os papéis sociais distintos dos homens e das mulheres. Um conceito é encontrado por Dagmar Meyer, que nos diz:

O conceito de gênero passa a englobar todas as formas de construção social, cultural e lingüística implicadas com os processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade. (MEYER, 2005:16).

Neste sentido, um corpo²⁸, ao ser nomeado como sendo do sexo masculino, passa a ser codificado por uma rede de significados culturais 'dentro' de seu gênero adequado, pois não existe corpo sem gênero. Os comportamentos e atitudes sociais 'esperados' devem corresponder a esse corpo 'vestido' pelo gênero. Quando *Fábio* relata o comentário de sua mãe, dizendo "*que ninguém mais vive de arte hoje em dia*", leva-me a pensar na existência de um projeto empreendedor em torno do filho para um futuro profissional promissor. A idéia de que a dança não produziria algo que lhe pudesse render uma profissão, ou que, no mínimo, colaborasse para seu 'amanhã', reforça um desmerecimento em relação à profissionalização da dança. Essa constante vigilância em torno das escolhas de atividades feitas pelos meninos em idade escolar aponta para a um projeto de masculinidade. O que não é feita com tanta consistência entre as meninas, o que colabora (também) para que exista um maior número de

²⁸ As discussões acerca da produção cultural do corpo e sua articulação com a temática do gênero, sexualidade e dança serão tramadas no capítulo chamado *Hip-Corpus*.

meninas optando pela dança como atividade. Afinal, Dança não é lugar de homem trabalhar. Em **todos** os espaços em que investiguei, não existe a presença de meninos com idade inferior a treze anos participando das aulas de dança e, a partir dessa faixa etária, a procura é soberana pelas aulas de *hip-hop*. O atravessamento entre masculinidade, dança e empreendedorismo é relatado em uma das falas de *Richard*, ao comentar sobre apoio e desaprovação de sua família, dizendo:

[...] E tipo, tipo assim da família, tipo, não tem nenhum, sabe? *Tipo, nunca, nunca, tipo, o meu pai...Pra eles não tem em sentido nenhum. Tipo, nenhuma apresentação eles vão, tipo, eles não gostam assim, que eu dance, sabe?* Tipo, é bem phunk assim o... Eu danço mais porque eu gosto mesmo, sabe? Não... [...] tipo eu saio *e sempre diz “Ai, o que que tu vai levar isso pra tua vida, não sei o que.” Tipo, “O que que tu ganha com isso?”, sabe?* Mas, sei lá, é uma coisa que eu gosto de fazer, uma coisa que tipo, dá prazer, é uma coisa legal. *Não sei ainda se eu quero levar isso como profissão, tipo, é uma dúvida.* [grifos meus]

Durante a exposição de *Richard*, diversos elementos são anunciados para pensar sobre a questão da profissionalização articulada a seu afastamento da dança. Os argumentos colocados fazem noticiar que toda atividade feita pelo informante deverá render algo para seu futuro. A ausência da família durante as apresentações expressada pelo *Richard* ao dizer que “*nenhuma apresentação eles vão, tipo eles não gostam assim, que eu dance*”, demonstra tanto sua reprovação quanto uma desvalorização de algo que supostamente não terá um retorno promissor por parte do entrevistado. Quando *Richard* reproduz a fala do pai perguntando a ele: “*que que tu vai levar isso pra tua vida, não sei o que [...] o que que tu ganha com isso?*”, nos mostra o quanto as idéias de resultado e/ou conquista emergem em sua narrativa e que, caso não haja certos atributos promissores, não há sentido em participar dessa atividade. Ao discutir sobre a temática da masculinidade, GOFFMAN (apud KIMMEL, 1998:106) diz que existe apenas uma representação de homem ‘completo’ no ocidente, que seria um “jovem, casado, branco, urbano, do norte, heterossexual, pai, com educação superior, **bem empregado** e com algum recorde esportivo recente” [grifo meu]. Chamo atenção, neste momento, para meu grifo, em que o atributo de bem empregado exhibe um projeto a ser alcançado na constituição de uma masculinidade bem sucedida. E no caso específico de meu informante, isso é colocado como algo acentuado, expresso na falta de apoio de sua família, mesmo que seu caminho profissional permaneça nebuloso. Por outro lado, remeto meu olhar para a visibilidade que a dança fornece a estes jovens, mesmo que

seja incipiente e passageiro. Palco, luz e *performance* aliam-se na produção dessa espetacularização da masculinidade, criando, inclusive, maior atenção por parte das meninas que os assistem. *Marcelo*, em seu depoimento, comenta que a dança serve como uma forma de sedução frente às meninas. Segundo ele, “*as gurias dizem que é muito bonito ver meninos dançando e que ah... é ótimo... as meninas principalmente puxam o meu saco por eu estar na dança, dizem ah o (...) é gostoso e tal*”. Enfim, mesmo que seja na dança, o homem precisa criar estratégias de destaque para permanecer no ‘topo’ social, mesmo que isso seja uma arma de sedução, isto é, uma condição masculina ‘naturalmente’ condicionada.

Os homens são ensinados a ocupar lugares de poder e de grande destaque na sociedade, para que possam, dessa forma, construir e consolidar sua identidade masculina. A profissionalização da Dança não possui prestígio em nossa cultura e, para um homem encaminhar seu futuro dentro dessa área, levanta suspeitas se não atingir um futuro promissor e de sucesso. Dentre os informantes, apenas **um** apontou a dança como o campo profissional em que deseja inserir-se na fase adulta. Os outros entrevistados alegaram que a dança não seria sua preferência na busca de rendimentos ou reconhecimento profissional. Ao questioná-los sobre suas intenções futuras em relação à prática da dança, os argumentos apontados foram, principalmente, a falta de consolidação consistente da profissão de coreógrafo atualmente, baixa remuneração e irrelevância social. Três dos informantes fizeram os seguintes comentários:

[...] quero ***poder ta participando de algum grupo, profissionalmente eu não sei direito se eu vou ser professor de dança, por exemplo...*** Não sei ainda, ah, mas nunca parar de dançar, isso é certo. Sempre estar participando de algum grupo, ah, assim que tiver tempo, que tiver oportunidade de fazer outras modalidades de dança. - *Renato*

[...] na verdade eu ***danço como hobby, eu não quero seguir dança***, eu to fazendo até uma faculdade que eu não gosto, vou mudar pra matemática, que é uma coisa que eu gosto muito e que eu gostaria de seguir carreira. ***Eu quero continuar dançando, mas não quero seguir profissão.*** - *Rogério*

[...] eu pretendo continuar dançando. ***Eu não quero seguir isso como profissão, mas eu pretendo continuar dançando sim, eu acho que ela estaria em segundo lugar na minha lista de carreira***, porque é uma coisa que eu nasci dançando, eu danço desde muito tempo, e eu gosto muito de dançar. ***Eu posso estar podre de cansado, mas eu estou dançando...*** - *Marcelo*

[todos grifos meus]

Nesses relatos, a dança é percebida com algo que proporciona prazer e satisfação, porém não é encarada como um campo de interesse profissional. Penso que a fala dos dançarinos aponta para a soberana presença de mulheres neste lugar, colaborando, assim, para a majoritária ‘feminilização’ da dança. A profissionalização da dança é constituída por um número representativo de coreógrafas participando de concursos e festivais. Posso citar, neste ano de 2009, por exemplo, em dois concursos²⁹ que participei, do total de trezentos e vinte sete (327) trabalhos coreográficos apresentados ao longo do evento - em todas as categorias e modalidades - apenas oitenta e nove (89) montagens eram feitas por coreógrafos. Para Connell (1995), o homem sofre cobranças de desempenhos a partir das expectativas de gênero por inúmeras instâncias sociais. Segundo ele, “a pressão em favor da conformidade, vem das famílias, das escolas, dos grupos de colegas, da mídia e finalmente dos empregadores (CONNELL 1995:190)”. Com base nessas cobranças sociais do que é almejado ao homem, *Marcelo* comenta que “*não quero seguir isso como profissão, mas eu pretendo continuar dançando sim, eu acho que ela estaria em segundo lugar na minha lista de carreira*”, isso me leva a pensar que, mesmo que a dança seja algo de tamanho interesse ao entrevistado, ela não estaria cobiçada para o futuro. Chamo a atenção para os argumentos de *Marcelo* que, ao mesmo tempo em que se refere à dança como sendo sua atividade preferida dizendo: “*posso estar podre de cansado, mas eu estou dançando*”, a idéia de levá-la como atividade remunerada é apontada como segunda opção.

As escolhas profissionais envolvem questões de gênero, pois atua diretamente na organização do social, inserindo os sujeitos em determinados grupos, instituindo e significando masculinidades hierárquicas, ocupando o topo da ‘pirâmide’ do poder aquelas que mais se aproximam da masculinidade hegemônica, as profissões que o representem. Para LOURO (1995:103), é preciso entender o gênero como uma compreensão ampla, onde homens e mulheres são [...] “produzidos através de práticas masculinizantes e feminilizantes”. Neste caminho, penso que a Dança, a partir do olhar da cultura, institui masculinidades ‘desviantes’, dado o seu respaldo em práticas sociais feminilizantes que buscam apresentar características inventadas como sendo femininas. Tanto na fala de *Rogério* quanto na de *Renato*, a dança ocupa um lugar de lazer e ocupação, chamando-a de *hobbie*, por exemplo. Embora a dança seja narrada como uma atividade que proporciona muito prazer e que não há desejo em encerrar suas

²⁹ Refiro-me aos concursos São Leopoldo em Dança e Bento em Dança.

participações nos grupos de dança, os informantes apontam que a profissionalização permanece nebulosa.

O modelo de representação da masculinidade heterossexual é explorada para discutir as posições de sujeito no campo da masculinidade bissexual em Seffner (2003). Segundo ele, “na perspectiva pós-estruturalista a diferença pode ser definida como a identidade que os outros portam e na relação com a qual temos que definir os contornos da nossa” (SEFFNER 2003:85). Isso me mobiliza a pensar que, como modelo de referência para o masculino a fim de alcançar uma masculinidade ‘plena’ e bem-sucedida, a escolha pelo exercício dentre profissões que garantam lugar de destaque frente às mulheres e, em especial, a outros homens, passa a ser um dos projetos de investimentos na produção da identidade masculina. A urgência pelo sucesso profissional é anunciada em alguns depoimentos. Recorro à fala de *Ricardo* que, embora tenha a dança como prioridade neste momento de sua vida, não consegue enxergá-la como fonte de renda, porque, segundo ele, o reconhecimento se dá tardiamente em relação a outros caminhos profissionais. *Ricardo* diz que...

[...] essa que é a duvida, eu gosto de dança, sabe? Desde que eu comecei... ***Báh, eu vivo dança! Só que o ruim é que dança,... É ruim ganhar difícil de ganhar dinheiro com isso, né?*** Tipo se tu quer ter uma vida estável...Alguma coisa é difícil. Tu tem que ter,...Tudo depende do teu corpo né? ***Tem que ir por Ensino Superior,*** ganhar meu dinheiro com o curso. Alguma coisa assim. Mas é bem mais complicado. ***Mas só se eu ficar velho, daí tu fica bem conhecido, e dando aula ou alguma coisa assim...Dando curso, palestra... Para ganha dinheiro rápido tem que ser medicina ou direito...*** Esse tipo de coisa. Porque dança, depois que tu conseguir um estágio, a maioria acho que tem que montar academia ou alguma coisa assim, pra poder ganhar um dinheiro. ***Porque só com dança não é muito dinheiro.*** [grifos meus]

O informante demonstra em seu depoimento a falta de respaldo financeiro na carreira de coreógrafo, e ainda anuncia que os campos da Medicina ou do Direito trariam um reconhecimento mais rápido na aquisição do sucesso profissional. Meu tencionamento a respeito disso é poder pensar sobre os investimentos que esses garotos empregam na busca de uma prática apresentada como sendo de tamanha prioridade em suas vidas. Relatos como: “*eu gosto de dança, sabe? Desde que eu comecei... Báh, eu vivo dança!*” – *Ricardo*, “*porque é uma coisa que eu nasci dançando, eu danço desde muito tempo, e eu gosto muito de dança*” – *Marcelo*, e “*Não sei ainda, ãh, mas nunca parar de dançar, isso é certo. Sempre estar participando de algum grupo*” – *Renato*, nos mostra o quanto a dança é um instrumento de expressão e singular na vida desses

meninos, e embora haja um discurso da promoção da masculinidade a partir do foco profissional desde a idade escolar, esses jovens desafiam e desacomodam determinadas estruturas com o intuito de permanecer neste lugar que supostamente não trará futuro algum e nem mesmo os recompensará financeiramente como esperado.

Neste caminho, procuro debater sobre os argumentos que desestabilizam discursos que narram a dança como uma prática essencialmente feminina. Não tenho a intenção de desconsiderar a soberana participação feminina na prática da dança, mas mostrar as relações de poder instituídas na sua profissionalização a partir dos pressupostos de gênero e, a partir disso, projetar narrativas que posicionam os homens como sujeitos que o tempo todo sofrem preconceito e discriminação dentro desse espaço. Algumas situações de desconforto são anunciadas nas entrevistas, reforçando uma suposta ‘naturalização’ feminina da dança. Afinal de contas, a procura por esse campo profissional é de domínio feminino, o que não parece, de um modo geral, afetar seus interesses e planos para o futuro, ou ainda que, a mulher, ao escolher a profissão de coreógrafa, não coloca em ‘risco’ e/ou ‘suspensão’ sua identidade de gênero, ou seja, ser uma mulher ‘legítima’. As posições de sujeito, as masculinidades (e feminilidades), são produzidas na dança a partir da linguagem, de arranjos discursivos de poder, e são posições dinâmicas, transitórias, constituídas por uma pluralidade de discursos em disputa para dar sentidos às nossas práticas. Segundo MEYER (2004:15), a linguagem “[...] é o lócus central da produção dos nexos que a cultura estabelece entre corpo, sujeito, conhecimento e poder”. A linguagem não somente produz os sentidos da realidade, mas também possui efeitos de verdade. Ela é entendida como um elemento primordial da sistematização e organização da cultura e do social, podendo ser tomada como constituidora dos sujeitos e não apenas como um simples reflexo de uma realidade pré-disposta. Nesse sentido, a linguagem pode ser entendida como...

a instância em que se constroem os sentidos que atribuímos ao mundo e a nós mesmos, o que é o mesmo que dizer que a linguagem produz aquilo que conhecemos como sendo real ou a realidade, ao mesmo tempo que produz os sujeitos que aí estão implicados. (MEYER, 2004:17)

A linguagem é o meio pelo qual atribuímos sentidos às coisas e ao mundo e em que as lutas travadas pelas relações de poder dão-se em torno do direito à representação. Neste caminho, a linguagem é fruto das relações de poder-saber, funcionando sempre ativamente em cadeia e circulando nas diferentes esferas do social. É através dela que,

representação, identidade e poder estão articulados e implicados naquilo que é narrado sobre as coisas. Dessa forma, importa-me identificar certas representações de masculinidade que circulam na dança *hip-hop*, e como ela constrói, elege e produz acerca desse corpo masculino enquanto prática corporal, na medida em que estas representações produzem, por meio da linguagem, sujeitos e formas de viver o corpo e a masculinidade. A linguagem cria condições de existência desde o particular/privado até o público/coletivo, em que grupos como o do *hip-hop*, significam seu lugar na sociedade e marcam, através de suas práticas, um jeito específico de existência. A linguagem, no contexto do *hip-hop*, é refletida como um sistema de representação que é posto em efetividade por meio de construções sociais e discursivas para comunicar um conjunto de idéias que estão em posição de dirigir o processo de representação (SILVA, 1999).

O *hip-hop*, entendido aqui como uma instância pedagógica, ou seja, lugar repleto de estratégias para aprendizagens de gênero e sexualidade, produz significações e legitima um jeito específico de ser menino. De acordo com essa colocação, entendo que, neste estudo, o menino inserido na prática do *hip-hop* é também significado através da linguagem que esse espaço produz e reproduz. O processo de produção de sentidos é instável e dinâmico. A partir disso, gostaria de retomar a discussão sobre a profissionalização masculina, e o empreendimento que se constrói em torno dos meninos que praticam esporte desde pequenos, com o incentivo e investimento acirrado das famílias na busca de sua profissionalização. As clássicas escolinhas de futebol, por exemplo, minadas de meninos que sonham em tornarem-se jogadores profissionais e, de preferência, com reconhecimento internacional. Estes garotos, embora tenham a atividade esportiva em formato de lazer, passam a ter a sua prática associada a um futuro próspero. A profissionalização esportiva perpassa diversos saberes no campo da Educação Física, onde existem, inclusive, discursos políticos consistentes de que os professores de Educação Física seriam grandes capacitores e formadores de atletas promissores. Neste sentido, quanto mais treinos para o menino, maiores serão as chances de sua profissionalização. Penso na entrevista de *Ricardo* que, ao comentar sobre o apoio da família em torno da dança, diz...

[...] Não, ela apóia. Só que ela *não gosta que eu fique muito*. Tipo, *duas vezes* assim por semana assim, tava bom...*Não todo dia*. [grifos meus]

Ricardo expõe que sua família tolera sua participação na dança, porém, *não todo dia*, porque a dança para o menino precisa ser um acessório em suas práticas diárias, ou seja, ela não pode tomar conta de sua vida. A partir disso, pergunto: será que existe a mesma cobrança para as meninas que dançam ballet? A profissionalização feminina dentro da dança sofre tantos embates? E quanto à profissionalização esportiva, existe um controle da família em relação à quantidade de treinos e horários dos meninos que optam por esportes como futebol, judô ou voleibol, por exemplo? Na Educação Física, ao longo dos tempos, as atividades corporais e esportivas (ginásticas, esportes e lutas) não eram recomendadas às mulheres por inúmeros fatores. Apoiados em discursos científicos, estas atividades eram prejudiciais à saúde da mulher, considerada de uma natureza mais frágil do que a dos homens. Segundo GOELLNER (2003:31):

Centradas em explicações biológicas, mais especificamente, na fragilidade dos órgãos reprodutivos e na necessidade de preservação para uma maternidade sadia, tais proibições conferiam diferentes lugares sociais para mulheres (...) o lar passou a ser reconhecido como de domínio da mulher, que nele poderia exercer, na sua plenitude, as virtudes consideradas como próprias de seu sexo tais como a paciência, a intuição, a benevolência, entre outras.

A localização da mulher na sociedade advinha da biologia do corpo, representada por marcas que constituem as representações de mulher que se sustentam na contemporaneidade, das quais algumas ainda vinculadas, principalmente, ao lugar que esta ocupa na reprodução da espécie. Esses enunciados oferecem pistas para pensarmos o quanto as meninas são colocadas em posições diferenciadas dos meninos em relação às práticas corporais. Isso reflete, também, na procura (quase) absoluta pelas meninas pela dança e o esporte pelos meninos. A idéia de que as meninas não ‘levam jeito’ para o esporte, ao contrário dos meninos, é reforçada por discursos produzidos ao longo dos tempos, onde o esporte é, efetivamente, um dos itens ‘essenciais’ na produção/manutenção da masculinidade - no caso do Brasil, o futebol – considerado interesse masculino ‘obrigatório’. Para FRAGA (1999), na cultura brasileira, o futebol tem uma forte tradição masculina, possui um poder interpelativo³⁰ muito forte, que atravessa as diferentes relações sociais. Existem certos gestos e atitudes permitidas e proibidas no processo de tornar-se homem. Desta forma, para um garoto, tornar-se um

³⁰ O verbo interpelar é entendido, aqui, como a identificação do indivíduo com algum discurso. Quando afirmo que o indivíduo é interpelado pelo discurso do futebol na produção de masculinidade, estou dizendo que ele se identificou com tal discurso de forma a dele tornar-se sujeito (FOUCAULT 2006)

adulto bem sucedido implica vencer, pelo menos ser muito bom em alguma área. O caminho para muitos destes meninos é buscado no esporte, sinônimo de coragem, energia, ousadia e competitividade; padrões estes que são introjetados na composição da masculinidade (LOURO 1997). Neste sentido, encaminho minhas análises para um olhar sobre o corpo sendo atravessado pela masculinidade e pelos contextos da dança na contemporaneidade, mais especificamente, do corpo no *hip-hop*.

2.2 - HIP-CORPUS³¹: Sobre o Corpo na(da) Dança...

Dizer que o corpo, enquanto corpo, é capaz de arte, é mostrá-lo como corpo-pensamento. Não mais como pensamento preso num corpo, mas corpo que é pensamento. Tal é a função da dança: o corpo-pensamento se mostra sob o signo evanescente de uma capacidade de arte. [...] A dança – possibilidade de arte inscrita no corpo – é metáfora do pensamento e realidade desse mesmo corpo. (DANTAS 1999:23 e 24)

A dança, assim como as práticas esportivas, atua particularmente no corpo, modificando-o constantemente. O corpo está em constante e infundável processo de mutação, algo que se desenha traduzindo sua transitoriedade da própria aparência física. Pensar no corpo como registro fiel do que consideramos ser ‘nossa identidade’, implica refletir que ela é, também, transitória e mutável, ainda mais no caso dos dançarinos (nesta pesquisa, os *hip-hopers*), que fazem dos seus corpos instrumentos de estética e de sua própria arte. Neste estudo, o corpo passa a habitar campos disciplinares diferentes da Anatomia, Fisiologia e Cinesiologia, ou seja, lugares que possuem bases rígidas de soberania na produção de conhecimento na área da Educação Física. Embora a concepção epistemológica desse campo seja (re)pensada frequentemente por estudiosos, o termo *physis* ainda permanece carregado de dúvidas e anseios. A terminação *physis* traz uma concepção de corpo, expressa na representação de ‘máquina natural’ e, a partir da idéia clássica de Descartes, o corpo carrega marcas simplificadas nas leis da física e da mecânica newtoniana. A autora Ana Márcia Silva, em seu estudo acerca do conceito da *physis* humana como indicador da corporeidade, propõe pensar o corpo na Educação Física como um dispositivo histórico, ou seja, ela sugere ser preciso “compreender como se cria, historicamente, a identificação dos conceitos de corpo, inclusive naquilo que representa o exato oposto de sua utilização grega clássica” (SILVA, 2006:27).

Embora seja possível identificar uma vasta produção de saberes investidos na apropriação do corpo descrito sob o olhar bio/fisio/anatômico na Educação Física, outros conhecimentos, apoiados em questões históricas, sociais, filosóficas e culturais, emergem atualmente. É o caso da autora Silvana Goellner, que, ao refletir sobre as práticas discursivas na produção cultural do corpo, argumenta que “não são, portanto, as

³¹ *Hip-Corpus* é o nome de uma das coreografias de *Street Dance* apresentadas no Concurso Porto Alegre em Dança no ano de 2006 na categoria adulto. A coreografia trabalhava com a idéia do corpo como instrumento da dança. Era feita com movimentos de *hip-hop* e o figurino era em tom de bege que imitava a cor da pele branca.

semelhanças biológicas que o definem, mas, fundamentalmente, os significados culturais e sociais que a ele se atribuem” (GOELLNER, 2003:29). Para ela, as representações de corpos não podem ser compreendidas como universais, ou seja, são temporárias e efêmeras, variando conforme tempo e lugar onde o corpo circula, se expressa, fala, dialoga, dança, brinca, joga, se exercita, luta, se apresenta, se produz e é produzido. O corpo aqui passa a ser compreendido como lugar da identidade. Lugar de lutas e contestações.

Conforme Guacira Louro, inscrevemos marcas corporais que produzem identificação (e de diferenciação), ou seja, o corpo passa a servir como lugar de referência da identidade. Em função disso, esperamos que sua evidência ‘mostre’ ou ‘divulgue’ a identidade, sem ambigüidades nem inconstâncias. A autora acrescenta que essas marcas inscritas no corpo se dão “através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, e que treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente” (LOURO 2001:15). Dessa forma, percebemos não somente as identidades, como também produzimos as diferenças. Através desse movimento se instituem as desigualdades sociais, os ordenamentos, as classificações e, conseqüentemente, as hierarquias, imbricadas com as relações de poder, as quais emergem no social.

A partir dessas considerações, penso no *hip-hop* e suas diversas movências que ocorrem na cultura, com o intuito de significar os sujeitos. As práticas corporais marcam os sujeitos e significam esses corpos de forma particular nos diferentes espaços. Danças, esportes, lutas, terapias corporais e ginásticas, por exemplo, inscrevem nos corpos modos e formas de (re)conhecimento de si e, conseqüentemente, possíveis formações de grupos. Concordo com Guacira Louro (2004:75) ao dizer que “a determinação dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo é referida em seus corpos”, pois o *hip-hop* é percebido como um espaço de consumo e mercado na produção de um específico ‘*look*’, espalhado na juventude contemporânea. No cenário da dança, o *hip-hop* é produzido com marcas particulares que o diferenciam dos demais estilos de dança, como o Ballet Clássico e o Jazz Dance, por exemplo. É fácil perceber a circulação de dançarinos de *hip-hop* em Concursos e Festivais de dança pelas suas marcas corporais.

Em minha trajetória como coreógrafo, sempre fiquei atento às roupagens e figurinos que circulam no contexto do *hip-hop*, de forma a fazer minhas montagens coreográficas se alinharem aos demais grupos dentro do espaço de competição. Essas roupagens são atreladas a uma gama de especificidades. Citaria, primeiramente, a questão das cores. A tonalidade do *hip-hop* está ‘sempre’ atravessada por cores fortes e vibrantes: o preto e o vermelho, por exemplo, são tons em primazia nesta dança. Outras também são recorrentes, como o cinza (de preferência o escuro ou chumbo), azul marinho e o branco, em casos de trabalhar com idéias de gradação de cores ou entre tom. Tonalidades ‘suaves’ não combinam com o *hip-hop*. Um dos *hip-hoppers* entrevistados comenta um episódio que revela um pouco sobre esse ponto em discussão. *Richard*, ao falar sobre o figurino de uma coreografia, comenta:

[...] Aí, tipo era ***uma roupa bem justa assim que eu usava***, sabe? [...] ***Era bem estranho dançar assim***. Aí a gente foi o ano... Ahn, tipo lá em Garopaba³², tipo ninguém olhou torto, sei lá, porque é um festival de dança, tem vários tipos de dança, ninguém olha todos os tipos de dança diferentes. Uma coreografia diferente. Aí a gente foi convidado pra dançar na inauguração da sub-prefeitura lá de... Lá da Mathias³³. E tipo, a gente dançou essa coreografia. Imagina veio. Tipo, dançar... Não que tenha preconceito pela Mathias, mas sei lá, eles tem outra visão, sabe? “Ah, vão dançar uma coreografia de hip-hop.” Eles vão imaginar um negócio de ***calça larga assim, roupa tri largona*** assim. Aí, tipo a gente chega lá e dança aquela coreografiazinha, sabe? [...] ***Era uma bermuda jeans e uma camiseta de botão assim, tipo meio rosa, meio roxa***. [grifos meus]

Esse recorte mostra algumas coisas que considero pertinentes para pensar. Em primeira instância, o fato da cor do figurino apresentar-se fora dos padrões que estamos acostumados a fazer leituras da dança *hip-hop*. Ao dizer que a roupa era “*bem justa*” e comentar que as cores eram em tons “*tipo meio rosa, meio roxa*”, reforça a idéia de que para estar fixado nesta identidade de *hip-hoper* é preciso um investimento para significar-se como legítimo neste contexto. Rosa e roxo (gostaria de acrescentar ainda o amarelo, bege e lilás) não ilustram e não garantem a legitimidade do que é ser um ‘*hip-hoper de verdade*’. Afinal, como comenta *Richard*, para ser respeitado dentro dessa

³² Garopaba em Dança caracteriza-se por ser um dos maiores Concursos de dança no estado de Santa Catarina, tendo um número representativo de grupos de *hip-hop*. É realizado sempre em meados do mês de novembro e conta com a participação de grupos dos estados vizinhos, como Rio Grande do Sul e Paraná. Destaca-se pela presença de coreógrafos internacionais, especialmente vindos de Nova Iorque para a realização de *workshops*, bem como para fazer parte da comissão julgadora.

³³ Mathias Velho é um bairro de periferia da cidade de Canoas, popularmente conhecido por ser um lugar marcado por muita violência, circulação constante de drogas e marginalidade.

dança, é necessário estar vestido com calças largas, blusas grandes e compridas, e fugir de roupas justas à pele e que podem supostamente produzir um sujeito demasiadamente ‘ajeitadinho’ (neste caso, a camiseta de botão). Outro mote interessante é o fato de *Richard* comentar sobre como esse figurino pode ser interpretado em lugares distintos. Ao falar sobre o Festival de Garopaba, *Richard* diz não ter sentido tanto constrangimento quanto a sua experiência no bairro Mathias Velho, isto porque, segundo ele, o fato de ter uma circulação de vários/as bailarinos/as possibilita certo conforto na roupa utilizada. Ao contrário disso, na periferia, de um modo geral, o *hip-hop* possui uma leitura clássica, ou seja, um movimento social que vai além do espetáculo. Nesse sentido, a intencionalidade da roupa é de extrema importância para a representação desse estilo de dança. A calça larga, por exemplo, faz-se necessária para decodificar-se o que vem a ser ou não um *hip-hoper*.

Mídia e mercado unem-se em linhas de força de modo a produzir um tipo particular de juventude no *hip-hop*. Estudos que tomam a cultura como foco de suas análises e problematizações abrem espaço para um grande número de aparatos culturais e sociais, como o cinema, a escola, a igreja, a TV, os jornais, as revistas, a publicidade, as práticas corporais, etc... – lugares repletos de relações, onde o poder se organiza e se expande de múltiplas formas. Portanto, o corpo passa a ser objeto de investimento dos diferentes aparatos culturais, produzindo, assim, inscrições no corpo. Esse apelo no mercado de consumo em plena circulação entre os jovens nos dias atuais fornece pistas para a produção de diferentes identidades juvenis. O corpo do *hip-hoper* consome imagens e adornos vendidos e reiterados constantemente pela mídia e espaços múltiplos de movimentação entre jovens.

Esse recorte geracional específico em minha pesquisa perpassa inúmeros pontos importantes na cultura juvenil contemporânea, pois o *hip-hop* acessa de maneira representativa os jovens, agindo, assim, como instrumento de subjetivação na produção de identidades juvenis, agindo nos corpos desses jovens e produzindo suas especificidades e particularidades. Para pensar a respeito dessas questões, trago a pesquisadora Rosângela Soares, que, ao pensar/questionar a adolescência como uma monstruosidade cultural, ressalta que é preciso narrar a juventude sob uma perspectiva cultural e histórica. Segundo ela, sob o olhar pós-estruturalista, a juventude passa a ser entendida como uma invenção sócio-cultural, ou seja, pode-se compreender...

a adolescência como um designativo do período que representa a transição entre infância e a idade adulta, é um fenômeno inaugurado pela Modernidade sob condições específicas de cultura e de história, fora das quais ela não ocorreria. Assim, a juventude foi construída por uma diversidade de discursos originados de diversos campos disciplinares, como a psicologia, a biologia e a sociologia, que propuseram como olhar, viver, pensar e intervir nesse processo. (SOARES 2000:153)

Controvérsias, discussões e preocupações habitam os conceitos culturais de juventude. Determinações biológicas, naturais e essencialistas passam a (co)existir neste terreno de disputas e relações de poder na busca do direito de narrar este corpo. O jovem praticante de *hip-hop* é marcado por uma roupagem particular, isto é, ele é desenhado por metáforas do momento cultural em que vivemos. Bonés, viseiras, correntes no pescoço, munhequeiras, camisetaões largos e longos até a altura dos joelhos, geralmente carregadas com símbolos de clubes de basquetebol da *NBA/USA*³⁴, bermudões *jeans* ou calças em tamanhos extragrandes, de preferência caídos, facilitando, assim, a mostra ‘sutil’ do elástico da cueca, são algumas das roupagens e acessórios que produzem e significam o corpo do *hip-hoper*. Neste caso, o corpo passa a carregar uma série de adornos que nomearão e falarão sobre ele. Ainda com o depoimento de *Richard*, ao dizer que o público do bairro Mathias Velho esperava por “*um negócio de calça larga assim, roupa tri largona assim*”, ele acaba por ressaltar que o conceito e a representação do *hip-hop* está calcado numa marca ‘padronizada’, sendo amparada pelos apelos midiáticos, bem como pelos próprios sujeitos que o consomem e o reproduzem. Este fato me remete a pensar que, ao se anunciar a apresentação de um grupo de dança de *hip-hop*, espera-se que este grupo aponte os padrões pré-estabelecidos por essa dança, e que, caso isto não ocorra, haja um grande estranhamento por parte da platéia. O *hip-hop* inscreve-se nos corpos e é legitimado por ele. O que é apresentado fora desse esquadro é entendido como desajustado e, assim, não pode ser nomeado com ‘autenticidade’. Além disso, o informante refere-se a sua própria *performance* como uma “*coreografiazinha*”, desvalorizando sua prática e reafirmando

³⁴ *National Basketball Association* ou *NBA* é uma das principais liga de basquetebol mundo, sendo localizada nos Estados Unidos. Ela foi criada em 1946 sob o nome de BAA (Basketball Association of America). Em 1949, se fundiu com a NBL (National Basketball League) e foi renomeada NBA.

que, em função do figurino inapropriado, em regime de valor, sua coreografia teria menos apreciação do que com a caracterização condizente a esta dança.

Ser menino *'hip-hoper'* revela aspectos de um 'tipo específico de ser jovem', em que a dança, o movimento, a música, as gírias, as roupas, os desenhos, as pinturas e as acrobacias unem-se, interpelam, subjetivam e produzem um tipo de identidade. Concordo com SOARES, que, ao falar sobre o que é atribuído ao adolescente, diz que a "instabilidade, incerteza, mobilidade e transitoriedade – parece ter se deslocado para além dessa 'fase de transição', a fim de assumir conotações da cultura de amplo significado" (SOARES, 2000:157). Dessa forma, o *hip-hop* pode ser compreendido como um espaço cultural na produção de 'juventude(s)', onde, aliado aos artefatos culturais, promove práticas discursivas como forma de subjetivação e constituição de múltiplas identidades marcando esses corpos e produzindo posições de sujeitos.

Ser *hip-hoper* se constitui num projeto de investimento constante desses rapazes na produção de um corpo que possa ser nomeado e representado como legítimo no contexto das danças. Os ornamentos carregados durante os rachas e concursos de dança passam a criar validade pelos lugares onde circulam e dizer sobre essa identidade. A questão do figurino é recorrente nas entrevistas, bem como permeia constantemente minhas observações. Bolsas, mochilas, frasqueiras e sacolas vendidas em locais especializados são formatadas especificamente para cada estilo de dança. Posso descrever, por exemplo, as bolsas e frasqueiras desenvolvidas para bailarinos clássicos, vendidas geralmente em tons de rosa ou azul claro, para uso a tiracolo (imitando as tradicionais bolsas femininas). Algumas são enfeitadas com estampas coloridas, como flores, paisagens contendo nuvens, montanhas e pássaros, e outras trazem imagens de cidades européias como Paris e Moscou. No caso do *hip-hop*, a preferência fica em torno das mochilas repletas de bolsos e compartimentos, mostrando figuras como o cão *pit-Bull*, imagens trazendo raios e/ou trovões, desenhos de pistas e rampas de *skate*, bolas de basquetebol, caveiras e pinturas imitando manchas de sangue. Essa diferença entre os estilos de dança confere situações interessantes para se pensar a temática do corpo. Os informantes *Evandro e Rogério*, ao referirem-se a bailarinos clássicos e às roupas e acessórios, comentam:

[...] as danças mais clássicas, têm, olham com mais com preconceito até de quem não dança o hip-hop, sabe? É um negócio bem estranho até. A gente, por exemplo, foi pra Curitiba e Joinville, né, internacional, Festival de Joinville. Daí a gente... Bom, tava eu, [...] e mais o nosso grupo, a gente foi conhecer o Bolshoi. A gente foi tal, entrou na excursão, só nós, *calça larga, camiseta, muchilão, perdido no meio do Bolshoi* assim, daí os bailarinos *todos cheios de postura*, os bailarinos nos olhavam, riam, apontavam Ah, que pah, chegou o *peçoal da periferia*, não sei o que”, fazendo piadinhas assim, sabe? [grifos meus] – *Evandro*

[...] com *calças muito largas e camisetas muito largas*, geralmente bandanas na cabeça, e quase sempre, *geralmente sem maquiagem. É difícil um homem se maquiar pra dançar, no hip-hop*. [grifos meus] - *Rogério*

O depoimento feito por *Evandro* nos mostra como o imperativo do ballet clássico predomina no universo da dança, ‘revelando’ a forma como o *hip-hop* é traçado neste contexto. Os corpos aceitáveis na dança precisam ser eretos, estáveis, firmes e com retidão, enfim, necessita-se que sejam “*todos cheios de postura*”. No *hip-hop* essa informalidade da postura é presente em suas apresentações, existe um certo ‘relaxamento’ da postura, o que acaba muitas vezes posicionando esses sujeitos em lugares marginalizados neste cenário. Na obra de Foucault, o corpo é o lugar por excelência de inscrição das lutas, das resistências e das relações de força, ou seja, está sempre diretamente mergulhado num campo político. As relações de poder o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam. Para o autor, o corpo é aquele que muda, cresce, degenera, morre, vibra, dobra-se, ajusta-se, explode. Nesse ‘raciocínio’ foucaultiano, corpo e poder andam articulados nas instâncias sociais, ou seja, segundo ele “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio” (FOUCAULT, 1989:146).

Quando *Evandro* cita o fato de sentir-se “*perdido no meio do Bolshoi*”, nos mostra como o corpo, criado a partir de uma prática e significado pela cultura, posiciona os sujeitos e diz quem é legítimo em determinados espaços e, ao mesmo tempo, quem deve permanecer na nebulosidade. O lugar desse corpo não é numa escola de dança clássica reconhecida como *Bolshoi*³⁵, esse corpo de *hip-hoper* pertence a outro lugar,

³⁵ Em 1773 foi criado o Teatro-Escola de *Ballet Bolshoi* em Moscou na Rússia. Com o objetivo de proporcionar uma possibilidade de crescimento cultural para as crianças da camada mais carente da sociedade, o *Bolshoi* passou a existir no Brasil há 10 anos, na cidade de Joinville, sendo reconhecida como a melhor escola de dança clássica do Brasil (ver www.bolshoi.com.br)

outra margem, como o próprio informante relata, os *hip-hopers* são “o pessoal da periferia”. Concordo com Foucault quando ele afirma que o corpo é um lugar circunscrito de lutas e resistências políticas, pois, ao longo dos tempos, a dança vem sendo discutida e nomeada diferentemente entre teóricos e pesquisadores na busca da legitimidade e reconhecimento no mundo das artes modernas e contemporâneas. O corpo apresenta-se como instrumento central neste debate.

Rogério colabora com a argumentação de *Evandro*, dizendo que no *hip-hop* usa-se “calças muito largas e camisetas muito largas”, o que causa a impressão de que o dançarino teria maior liberdade e a sensação de ‘ficar à vontade’ durante a dança. Não tenho a intenção de trabalhar com polaridades, mas, partindo dos relatos dos informantes e trazendo minhas impressões enquanto coreógrafo, percebo o quanto as chamadas ‘roupas justas à pele’ causam desconforto para os homens. É comum ver mulheres com peças de roupas ‘coladas’ ao corpo, sendo algumas chamadas de ‘collant’ e ‘segunda-pele’. O *hip-hop* se conforma como diferencial, porque, tanto no *Jazz Dance* quanto no ballet clássico, os figurinos são confeccionados para estarem estreitos ao corpo, independente do gênero. Outra questão que considero pertinente surge quando *Rogério* aponta que a ausência da maquiagem para os meninos nas coreografias de *hip-hop* é um diferencial em relação às outras danças, que, por sua vez, são realizadas com o seu uso. Segundo ele, o *hip-hop* é feito “geralmente sem maquiagem, é difícil um homem se maquiar pra dança, no *hip-hop*”, ou seja, maquiar-se não combina com *hip-hop*, ela pertence a outro lugar, outra ordem, outro gênero. O ato de maquiar o rosto é algo altamente desenvolvido para o público feminino. A indústria de cosméticos e produtos de beleza desenvolve um arsenal de invenções dirigidas e voltadas para as mulheres, em que a intenção do uso masculino é ordenadamente nula. De encontro a isso, menciono os outros estilos de dança (Ballet, *Jazz* e Moderno, por exemplo), onde a maquiagem, tanto convencional ou artística, passa presente durante os concursos de dança e espetáculos de um modo geral.

Esse atravessamento entre gênero e corpo é posto pela teórica feminista SCOTT (1995:72). Segundo ela, o conceito de gênero visa “rejeitar um determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo ou diferença sexual (...), pensar o caráter fundamental social das distinções baseadas no sexo”. O *hip-hop* é um estilo de dança em que os gestos, movimentações, palavras e batidas musicais estão inspirados no masculino. Suas marcações rápidas e ágeis apontam para um desempenho masculino,

criando, assim, situações de desequilíbrio nas relações de gênero, escorregando o poder para o lado do masculino. Na vontade potente de transformação social, os ‘hip-hopers’ experimentam maneiras de protagonismo social, criam alternativas de sociabilidades, produzindo, assim, formas estéticas de existência – masculina e feminina. O hip-hop é movimento social, é cultura de rua, é arte e política. Uma mistura que associa militância, arte, discurso, musicalidade, corpo, potência criativa, pintura, espetáculo, denúncia. A interpelação pelos discursos acontece de forma eficaz e constante, constituindo, assim, os sujeitos como sendo femininos e/ou masculinos. O que gostaria de frisar aqui é justamente o quanto o corpo precisa corresponder ao seu gênero. O deslize para fora de sua ‘fronteira’ ocasiona estranhamento social. O menino busca na dança hip-hop um jeito ‘masculino’ de poder dançar, pois a dança, em nossa cultura, é apontada como uma atividade feminina.

Em contrapartida, aponto meu olhar para as possíveis formas de pensar o hip-hop como um lugar de legitimidade da masculinidade neste campo tenso das Danças Espectaculares. Embora a dança hip-hop padeça pela falta de licitude no campo das Artes, ela institui-se como sendo um lugar privilegiado para os meninos praticantes a partir do olhar das relações de gênero e sexualidade. O corpo do hip-hoper confere marcas e sinais de um tipo de masculinidade nomeada como sendo ‘correta’ ou ‘normal’ aos padrões de masculinidade hegemônica na contemporaneidade, de forma a deslocar-se para o palco e transformá-lo em uma espetacularização desse corpo masculino. Durante minha coleta de dados, um dos pontos mais recorrentes em minhas entrevistas foi a narração em torno da força física como sendo uma das características apontadas pelos meninos na prática do hip-hop. Eles comentam que...

[...] o guri quando dança é porque gosta daquilo, porque ama, entende? Porque se sente bem naquilo. Então, parece que tem *mais energia, mais força*. Claro, *tem as gurias também que dançam porque gostam, mas os gurus tu vê toda aquela força, aquela movimentação, aquela garra, aquela paixão* por aquilo. [...] Acho que a *força em si. Os gurus têm mais força*. [grifos meus] – Renato

[...] Ahn... É uma coisa mais.. sei lá, eu não sei como explicar. (risos) Uma coisa mais, não é bem isso, *uma coisa mais.. dura, acho que a movimentação do street dance exige* bastante. E essa coisa assim de *mais força nos movimentos*. Isso que eu gosto bastante. [grifos meus] – Marcelo

Os informantes apontam a força física como condutora na execução dos movimentos do *hip-hop*. Segundo Renato, a força é apontada como a maior diferença existente entre meninos e meninas na prática dessa dança, dizendo que os *hip-hopers* possuem “*mais energia, mais força*” na realização da coreografia e, sustentando que é devido a essa qualidade motora que os meninos conseguem se destacar sobre as meninas, dançando supostamente com mais ‘garra’ e ‘paixão’ durante suas apresentações. O que chamou minha atenção, além disso, foi o fato de balizarem o *hip-hop* como sendo uma prática de evidência masculina. O comparativo fica notório quando Renato comenta que “*tem as gurias também que dançam porque gostam, mas os guris tu vê toda aquela força*”, o que me faz pensar em como os meninos reafirmam e insistem em garantir que essa dança é um lugar ocupado pelo masculino, ou melhor, pelo corpo masculino, porque “*os guris têm mais força*” e o *hip-hop* acaba despertando atenção e interesse em função de ter “*mais força nos movimentos*” e exigir “*uma coisa mais... dura*” na execução da coreografia. Afinal, corpo que se mexe, rebola e se descontrola em demasia passa a ser narrado como ‘desengonçado’, ‘atrapalhado’ e me atrevo a dizer ainda, ‘afeminado’.

É importante pensar que o corpo é um resultado provisório de diversos discursos que o conformam em determinadas épocas. Inúmeros aparatos culturais aliam-se para nomear, descrever e promover as representações desse corpo. Isso ocorre no *hip-hop* quando, ao desenhar as formas de movimentação, permite que alguns corpos sejam trazidos à luz e outros permaneçam silenciados. O corpo masculino, no *hip-hop*, é marcado por inscrições de masculinidade trazidas pelos discursos normativos contemporâneos, ou seja, um corpo com ‘jeito de homem que dança’. O recorte que trouxe anteriormente mostra as categorias de *garra, força, paixão e energia* como representações de um corpo que reforça esse ideal masculino. Gostaria de acrescentar outro conjunto de manifestação dessa masculinidade no *hip-hop* que, a partir de minha experiência nesta prática, percebo ser primordial na execução das montagens, como: habilidade, resistência e agilidade, por exemplo.

Essas valências irão traduzir esse corpo masculino performático no campo das danças espetaculares, pois o *hip-hoper* precisa garantir essas qualidades para a promoção de uma *performance* condizente com a prática competitiva desse estilo de dança. Segundo FRAGA (2000:138), “o músculo vai ser protagonista do espetáculo contemporâneo, exigindo detalhadas formas de gerenciamento do próprio corpo para

obtenção/ampliação da robustez, velocidade e resistência.” O corpo, aqui, é entendido como um produto cultural inacabado, em constante transformação. Neste caminho, o corpo não é algo dado, fixo e universal. O corpo é desenhado por inúmeras transformações e intervenções feitas ao longo da vida do sujeito. A pluralidade trazida no corpo mostra mutações, resistências e lutas travadas em torno do direito de representação. Além de ser descrito como matriz biológica, composta por ossos, músculos, vísceras, hormônios, articulações e tendões, o corpo também pode ser narrado por todos os implementos que o codificam. Acessórios e modificações corporais carregam marcas de uma identidade que, por sua vez, produzem e representam o corpo cultural. A autora Carmem Lúcia Soares traz diversas questões acerca das problemáticas contemporâneas, inscritas na emergência dos estudos sobre corpo. Segundo ela, o corpo pode ser entendido como um..

território construído por liberdades e interdições, e revelador de sociedades inteiras, o corpo é a primeira forma de visibilidade humana. O sentido agudo de sua presença invade lugares, exige compreensão, determina funcionamentos sociais, cria disciplinamentos e desperta inúmeros interesses de diversas áreas do conhecimento. Sua materialidade polissêmica pode ser tomada como síntese de sonhos, de realizações de desejos, de frustrações, de tiranias e de redenção de cidades inteiras. Seus múltiplos sentidos, assim, pedem múltiplos olhares, teorias, interações de saberes, para que dele se fale. Pois o corpo, mesmo remexido e revirado do avesso (...), parece guardar a possibilidade de ser um território de preservação do humano factível que esconde uma réstia de mistério de sua existência. (SOARES, 2006:2)

Ser menino e fazer parte de um grupo de dança exige muitos investimentos para a manutenção de sua masculinidade. A dança, como é apresentada nos dias de hoje, confere-se como um lugar de desconforto para a masculinidade. O *hip-hop* e sua suposta exigência física acerca do corpo me faz pensar em como a temática da masculinidade atravessa esses corpos e produz uma especificidade de ser homem, neste caso, ser homem legítimo na dança. A partir dessas considerações, posso presumir que um menino, ao praticar esportes ou outras atividades corporais de teor mais agressivo, adquire um certo nível de status nos espaços em que circula. Cultuar o corpo através de atividades corporais (neste caso, a dança *hip-hop*), assim como ser “bons em alguma coisa”, é uma prática assegurada para os meninos, no âmbito da cultura e, poderá ser um caminho para que o sujeito se torne um adulto bem-sucedido. Os esportes, normalmente, são atividades consideradas ‘obrigatórias’ para os meninos, já que

precisam ser, pelo menos, ‘muito bons’ em alguma área, quando não os melhores em todas (LOURO 2001).

No caso do *hip-hop*, as exigências apresentadas pelos informantes em relação ao uso do corpo na execução dos movimentos, nos mostram claramente o nível de dificuldade e a força como sendo o ponto de partida para o bom desempenho no palco. Em alguns momentos, isso ficou posto como o diferencial entre os meninos e as meninas neste espaço, e reiteram o quanto certas habilidades e capacidades físicas passam a ser essenciais na execução dos movimentos do *hip-hop*. Ao mesmo tempo, também colocam, de uma forma sutil, que as meninas não teriam condições corporais de fazê-las, o que as tornam coadjuvantes nesta dança e, por sua vez, produzindo a centralidade do menino no *hip-hop*. Essas capacidades físicas na execução das manobras acrobáticas são postas, principalmente, nos rachas de *hip-hop*. Neste sentido, encaminho minhas discussões para essa prática, onde corpo e masculinidade irão produzir um jeito ‘especial’ de dançar e ‘ser homem’ na dança.

2.3 - OU VAI OU RACHA³⁶: *Sobre as masculinidades e a competição na dança...*

*O mais bala são as competições...
Tipo, tu ensaia um monte tá ligado, e dae o mais tri
é tu í ali e ganha... o no mínimo faze bem feito, sabe?*

Alex

Enfim chegou o tão esperado momento da apresentação. Como o próprio Alex comenta, “*tu ensaia um monte tá ligado, e dae o mais tri*”, ou seja, após meses de exaustivos ensaios, horas de treinos, análises sobre os gestos coreográficos e provas de figurino, é hora de subir ao palco, respirar fundo e mostrar o ‘resultado’ de tanto esforço. Não tenho dúvidas de que a grande maioria dos adolescentes envolvidos com dança é unânime em querer (e gostar) de participar dos eventos competitivos na dança. Contribuindo para isso, Alex diz que no *hip-hop* “*o mais bala são as competições*”. O empreendimento de energia em torno dos concursos e festivais de dança nos diferentes cantos do país é o que move academias, associações, escolas, instituições e grupos autônomos na busca do reconhecimento pelo trabalho realizado. A angustiante espera pelo resultado, geralmente apresentado no último dia do evento, revela uma avaliação criteriosa do trabalho feito pelo/a coreógrafo/a. Os pareceres dos/as jurados/as descritos nas planilhas mostram supostas falhas que necessitam ser ajustadas, bem como apresentam indicações de como sanar tais dificuldades. Afinal de contas, Alex diz que a satisfação da vitória é muito aguardada, mas que é preciso “*no mínimo faze bem feito, sabe?*”

Os eventos de competição na dança são rodeados de algumas especificidades particulares, porém, mesmo que sejam realizados em ambientes distintos, repetem-se e aproximam-se. Embora cada concurso de dança possua características diferenciadas, esse espaço competitivo possui diversas semelhanças³⁷. Durante os últimos dez anos em

³⁶ ‘Ou vai ou Racha’ era o nome dado ao momento do racha (pretendo discutir o conceito de racha ao longo desse capítulo) de *hip-hop* no extinto concurso Viamão em Dança. O objetivo era ‘intimar’ os *hip-hopers* a participarem do racha com movimentos criativos e acrobáticos com avaliação da equipe técnica de jurados.

³⁷ Faço neste capítulo a descrição de uma estrutura que se repete nos concursos de dança, porém, existem variações particulares como, medidas de palco, iluminação, logística de apresentação, quantidade de jurados/as, número de cursos oferecidos entre outros.

que estive envolvido com a dança, circulei por incontáveis eventos em diversos lugares, o que colaborou, assim, para que eu pudesse perceber como esse espaço de ‘avaliação’ do trabalho coreográfico é marcado por características muito semelhantes. O que pretendo, neste momento, é pensar em como esses concursos de dança narram e possibilitam a circulação de dançarinos de *hip-hop* ao longo de seus dias e pensar em como as representações de masculinidades emergem nos diferentes cantos desse lugar competitivo da dança.

Os concursos de dança se espalham pelos diferentes cantos do cenário artístico atual. Mostrar o resultado final de uma montagem coreográfica e aguardar por um parecer técnico constituiu-se como um dos principais focos de atenção das academias de dança. Direciono, neste momento, meu olhar para os concursos de ‘ponta’, em especial da região Sul do país. Entre eles, posso citar: Porto Alegre em Dança, Taça *Hip-hop* Sul de Capão da Canoa, Santa Maria em Dança, Prêmio EducaDança de São Leopoldo, Dançando Novo Hamburgo, Bento em Dança, São Leopoldo em Dança, Festival Internacional de *Hip-hop* de Curitiba, Garopaba em Dança, Floripa em Dança e o Festival Internacional de Danças da Cidade de Joinville. Embora cada um dos concursos que citei possua regulamentos específicos com instruções particulares, há marcas que considero relevantes para pensar o *hip-hop* e sua articulação com as outras danças, bem como entender como esse lugar funciona na produção das masculinidades de jovens dançarinos de *hip-hop*. Durante os eventos de dança, a análise coreográfica é bastante investigada e intrinsecamente fundamentada em estudos e discussões teóricas. Trago Mônica Dantas, que, ao conceituar o termo ‘coreografia’, afirma:

Em uma coreografia, muitas coisas tornam-se significativas: o tema a que a coreografia está relacionada ou deseja abordar, a música ou sua ausência, o figurino, a luz, o cenário e, é claro, os movimentos e gestos executados pelos bailarinos. Os movimentos e gestos, todavia, são o que compõe a coreografia [...], foco principal da produção de sentido na dança. (DANTAS 1999:62)

Como disse anteriormente, os concursos de dança estendem-se, na sua grande maioria, em torno de sete dias. As cerimônias de abertura são prestigiadas pelas coreografias vencedoras do ano anterior e algum convidado especial³⁸. Essas

³⁸ Nos últimos anos percebi a presença recorrente do dançarino e coreógrafo Carlinhos de Jesus em grande parte das cerimônias de abertura, bem como do grupo profissional de *Street Dance* da cidade de Santos/SP, *Dança de Rua do Brasil*, ambos aclamados pela mídia, participando de programas populares

personalidades midiáticas produzem um olhar de seriedade ao concurso, criando uma imagem positiva dentro do cunho artístico, bem como auxilia na divulgação do evento, já que a publicação desses é feita em jornais, internet e programas de TV. A partir da abertura, o concurso segue com programações diferentes para cada dia da semana. As apresentações são realizadas sempre no turno da noite e, durante o dia, o evento oferece o que chamamos de Teste de Palco e/ou Ensaio, onde as escolas e academias podem experimentar as dimensões do palco e verificar o som³⁹, para que não haja problemas no momento da competição. Este momento para ensaio é oferecido com hora marcada, não podendo ser rearranjado, e o tempo é estreitamente cronometrado. Cada escola possui duas vezes o tempo de sua coreografia escrita no concurso para realizar sua vivência no palco. Os ensaios são particulares, não podendo ser assistido por ninguém além dos próprios integrantes da academia/escola, contra-regra e gerenciador de som.

Para participação no evento, cada bailarino/a deve estar devidamente inscrito, utilizando sua credencial⁴⁰ pendurada no pescoço. A indicação é de que cada um/uma dos/as participantes deverão tirar a credencial apenas no momento da apresentação, ou seja, a circulação no concurso deve ser obrigatoriamente identificada. Os concursos de dança seguem uma categorização de idades, sendo elas: Infantil I até nove anos, Infantil II de dez até doze anos, Infanto-Juvenil de treze até quatorze anos, Juvenil de quinze até dezesseis anos, Juvenil-Avançado de dezessete até dezoito anos e Adulto a partir de dezenove anos. Para a participação dentro de uma dessas categorias, a entidade deve somar a quantidade total de componentes do grupo e fazer uma percentagem, sendo que o grupo se enquadrará na categoria onde exista o maior número de dançarinos/as na faixa etária estipulada. Para controle dessa categorização, cada entidade deve enviar, no momento da inscrição, um xerox do documento de identidade ou certidão de nascimento de todos/as dançarinos/as, juntamente com a foto 3x4 (para confecção da credencial) para a Secretaria do Evento, que, por sua vez, analisa e valida a categoria conforme a documentação apresentada.

Os dias do concurso ramificam-se em modalidades (ou estilos), onde, a cada dia, o palco passa a ser preenchido por linguagens diferentes. Os primeiros dias são

televisivos. Neste ano, a bailarina Ana Botafogo esteve participando da abertura do São Leopoldo em Dança. No Festival de Joinville é comum ver espetáculos do Ballet Bolshoi da Rússia.

³⁹ Durante os ensaios são oferecidos momentos para testagem de som e vivência do palco, sendo que a iluminação não é oferecida. Cabe ao coreógrafo estar atento no momento da *performance*, dando indicações ao gerenciador de luz. Isto já faz parte do processo de avaliação da montagem coreográfica durante o concurso.

⁴⁰ A credencial possui uma foto 3x4 do participante do evento, nome completo, indicação da entidade que representa e sua função (bailarino/a, coreógrafo/a, diretor/a etc).

ocupados pelas coreografias de Ballet Clássico⁴¹, o que, dependendo do número de grupos inscritos, ocupam em torno de dois ou três dias. O cor-de-rosa toma conta dos quatro cantos do evento. *Colants*, sapatilhas de ponta, cabelos minimamente presos em formato de coque fixos com gel, maquiagens suaves e delicadas, bailarinas fantasiadas de camponesas e bailarinos circulando vestidos de príncipes. Nos próximos dias⁴², a Dança Moderna e Contemporânea se espalha através de sua linguagem transgressiva e intimista. É composta por estruturas coreográficas sob os princípios das escolas modernas e das obras criadas sob os preceitos inspirados em Isadora Duncan e Martha Graham. As danças folclóricas assumem a terceira roupagem dos concursos com suas diferentes ramificações, sendo elas: Folclore de Imigração, Folclore Latino-americano e Folclore de Projeção. Por fim, o *Jazz Dance* e o *Street Dance* tomam conta do encerramento dos concursos de dança. Parece ser o momento mais esperado de tantos dias mergulhados no universo da dança. A procura do público aumenta consideravelmente nessas noites, havendo, inclusive, aumento na taxa de preço de alguns itens oferecidos pelo evento.

O *hip-hop* apresenta-se nos últimos momentos do concurso. É, efetivamente, o momento mais esperado pelo público, que comparece em massa para apreciação. Particularmente, penso que os outros estilos ‘preparam’ o palco para o momento mais esperado, ou melhor, aquecem o ambiente para a hora do suor, da força e da energia. O que as organizações dos eventos e apelos midiáticos parecem narrar é que o *hip-hop* apresenta-se nos últimos dias com o intuito de encerrar com ‘chave de ouro’. A circulação de pessoas aumenta não somente pela quantidade de participantes em grupos desse estilo de dança, mas também pelo público em geral, ou seja, leigos no assunto que surgem para prestigiar. São muitas as mudanças: o valor do ingresso aumenta, a disputa por bons lugares na platéia é acirrada, as filas na praça de alimentação aglomeram-se, a circulação nos camarins é intensa, os gritos na platéia⁴³ são ensurdecedores, a busca por lugares para um rápido ensaio e/ou aquecimento é calorosa. Enfim, são muitas

⁴¹ O Ballet Clássico é dividido em dois momentos. O primeiro deles é chamado de Ballet Clássico de Repertório, estilo dedicado a obras ou fragmentos de obras do repertório tradicional feitos nos séculos XVIII e XIX, obedecendo à estrutura acadêmica clássica. E o segundo momento é dedicado ao Ballet Clássico ou Neoclássico, apresentando coreografias criadas para o grupo participante obedecendo à estrutura coreográfica acadêmica.

⁴² Geralmente, a Dança Contemporânea e Moderna ocupa em torno de dois dias de apresentações nos concursos de dança, podendo variar conforme a quantidade de grupos inscritos.

⁴³ É comum notar gritos da platéia durante as apresentações de dança. Essa prática é muito recorrente, fazendo com que o/a dançarino/a se estimule durante sua *performance* e arrisco dizer que impressiona a comissão julgadora, vendo que o público ‘empolga-se’ com o que está sendo apresentado.

transformações ocorridas com o intuito de comprovar o quanto esse estilo está em voga e é instituído como um lugar de valor neste espaço de competição no cenário artístico da dança.

As masculinidades que transitam nos concursos de dança são múltiplas e divergentes: desde homens vestindo malhas justas à pele em cor-de-rosa até calças largas pretas, presilhas penduradas com argolas de metal, camisetas vermelhas, correntes no pescoço e bonés virados pra trás. O figurino fala de cada dança. Ele diz de onde somos e o que vamos dançar. Além do figurino, os nomes atribuídos aos trabalhos coreográficos também falam de cada dança. Em cada dia do evento são distribuídos *folders* contendo a ordem de apresentação de cada entidade, nome da coreografia e identificação do/a coreógrafo/a. Isso serve de orientação tanto para o público quanto para os/as próprios/as dançarinos/as envolvidos na competição. Direciono minha atenção para o nome das montagens coreográficas, que, além de representar o estilo em que está operando, carrega marcas de gênero e sexualidade no momento de anunciar o trabalho que estará em destaque.

Enquanto nas modalidades de *Jazz* e *Ballet* são utilizados nomes como: ‘O Vôo da Borboleta’, ‘A Dança da Raposa’, ‘Momento Meu’, ‘A Gatinha Manhosa’, ‘Entrenós’, ‘Eu sou seu Anjo’ e ‘Ouça o Som do Meu Coração’; outras intitulações como ‘Estilo de Rua’, ‘Explosão da Dança’, ‘Exército do Ritmo’, ‘A Transformação que Nós Queremos’, ‘Herança de Rua’ e ‘Nas Garras dessa Dança’⁴⁴ são utilizadas para o *hip-hop*. O nome do trabalho coreográfico deve alinhar-se às intenções centrais do/a coreógrafo/a na busca da transmissão de idéias, fatos ou conceitos. Para FAHLBUSCH (1990:124), o tema coreográfico é a “formulação de movimentos representativos da intenção central, [...] base para o desenvolvimento e manipulação do trabalho”. Neste caminho, a busca por sentidos na dança passa inicialmente pela anúncia do tema coreográfico, ou seja, ele deve oferecer pistas do conteúdo coreográfico. Ainda com FAHLBUSCH (1990:118), ao comentar sobre conteúdo coreográfico, diz ser “o interesse central, a proposta do trabalho, [...] deve resultar do objetivo do coreógrafo. É o efeito que o coreógrafo está pretendendo promover”.

É interessante notar que nos nomes atribuídos às coreografias de *hip-hop*, em sua grande maioria, há marcas de força, ousadia e reivindicação social. Essa é a idéia que o

⁴⁴ Em relação aos nomes das coreografias, embora tenha analisado diversos *folders* dos eventos que circulei durante este período em que estive na condição de pesquisador/coreógrafo, optei em utilizar como referência o concurso São Leopoldo em Dança de 2008, mais especificamente a noite de terça-feira, dia 24 de junho.

estilo demonstra, ou seja, concepções amarradas ao universo masculino em nosso tempo. A representação de coragem anunciada no ‘Exército do Ritmo’, lugar de pertencimento hegemonicamente masculino, leva-me a pensar que o *hip-hop* é um lugar que merece rigidez, disciplina e obstinação. As agressivas temáticas expressadas nas coreografias ‘Explosão da Dança’ e ‘Nas Garras dessa Dança’, remetem a interpretações atreladas a determinadas emoções - aqui entendidas como “práticas sociais, que se superpõem, mas não se esgotam no aspecto visível da existência” (CECCHETTO 2004:90) - apontando para lados opostos aos oferecidos pelos outros estilos de dança, como amor e paixão, por exemplo. O entendimento das próprias emoções é narrado de forma diferenciada para as relações de gênero. Ainda com a mesma autora, os discursos que promovem a significação das emoções são naturalizados, o que “acaba por situar o gênero feminino como mais afeito aos sentimentos, às emoções, por oposição ao masculino, que ficaria quase como uma espécie de *locus* da racionalidade” (CECCHETTO 2004:90). E, por fim, outros grupos apelam para coreografias que possam traçar o *hip-hop* a partir de suas ‘raízes’ e lugar de partida, enfim, a rua! Coreografias como ‘Estilo de Rua’, ‘A Transformação que Nós Queremos’ e ‘Herança de Rua’ sublinham pistas de clássicas interpretações do *hip-hop* e anunciam sinais de caráter político e identitário. É interessante notar que novamente o masculino rege como soberano nesta dança, onde a rua - lugar do público e espaço de livre circulação - é, em certa medida, ocupada pelo homem em suas diferentes dimensões, enquanto a ocupação feminina se dá no lado do privado (KIMMEL 1998).

Não tenho a intenção de fazer desenhos comparativos entre os estilos de dança, mas é indispensável promover reflexões em torno dos nomes e temas coreográficos. Nesses três anos em que estive envolvido com meu estudo, pude coletar diversos materiais contendo essas informações, bem como consegui tomar nota em meu diário de campo sobre inúmeras coreografias de *hip-hop* e suas articulações com os nomes referidos, o que me serviu para traçar algumas reflexões acerca da produção da identidade masculina dentro dessa dança. Recorro à coreografia ‘Exército do Ritmo’ novamente, onde, vê-la estruturada em outros estilos de dança, como o *Jazz Dance* ou Ballet Clássico, por exemplo, soaria tom de vexame e/ou deboche, isto porque, exército não combina com ballet. Ver uma bailarina clássica vestida com roupas camufladas, em tons de verde-escuro com preto, e o rosto deliberadamente manchado por marcas de graxa, produziria, efetivamente, um estranhamento do público, e, possivelmente, um deslocamento da concepção do Ballet Clássico, onde o Romantismo é trazido como

soberano em suas coreografias. Estendo ainda para a interpretação dos jurados, que, por sua vez, criarão obstáculos na leitura dessa coreografia, desconsiderando-a como ‘autêntica’ nos concursos de dança.

O *hip-hop*, por sua vez, permite que temas como esses - e muitos outros - envolvendo o universo masculino contemporâneo, possam subir no palco e performatizar suas expressões. Alguns personagens são recorrentes, como: bombeiros, militares, mecânicos, detetives, policiais e astronautas, enfim, lideranças masculinas em espaços específicos. Desdobrando a idéia dos nomes coreográficos, em minha trajetória, nunca presenciei trabalhos de *hip-hop* alusivos a personagens como professoras, aeromoças e enfermeiras, ou seja, lugares marcados pelo feminino. O *hip-hop*, a partir de suas criações, traz marcas e significações para dizer o **que pode** e o **que não pode** pertencer àquele lugar, o que colabora para a produção do sujeito inserido nessa dança. Por diversas vezes notei meninas dançando *hip-hop* ‘fantasiadas’ com personagens masculinos, como mecânicos e militares, por exemplo, mas me arrisco a dizer que os ‘autênticos’ *hip-hopers* não transgrediriam suas posições de sujeito a ponto de representar personagens de cunho feminino. Isto é, em certa medida, um componente pedagógico da masculinidade, onde meninos que mergulham nesta prática supostamente não correm riscos de produzirem papéis ‘deslocados’ de seu gênero, ao contrário de outros estilos, como *Jazz Dance* e Contemporâneo, em que é comum o embaralhamento das identidades de gênero. Esse atravessamento de fronteiras realizado pelas meninas reforça o papel do masculino, ou melhor, reafirma a liderança masculina nesta dança.

Nota-se em nossos dias o ingresso de mulheres na arena social masculina com muita frequência. Esse trânsito de fronteiras estabelece relações de dificuldade e resistência para ambas identidades. É comum ver mulheres ocupando um lugar ‘que não é seu’, uma vez que o feminino, nas relações de gênero da modernidade ocidental, é tido como inferior ao masculino, tendo, assim, que mostrar a todo o momento sua competência e habilidade para justificar e sustentar seu pertencimento a este lugar. Quanto ao homem, ao realizar esse atravessamento de fronteiras, torna-se alvo de estranhamento, colocando-se em posições supostamente inferiores ao desejado para o homem. Na dança isso não é diferente. Colocando os óculos das relações de gênero, podemos enxergar nas competições de dança uma grande vantagem para os meninos dançarinos de *hip-hop* frente ao demais, sendo narrados como ‘homens de verdade’ naquele lugar. São, inclusive, autorizados a debochar dos bailarinos clássicos que, supostamente, são ‘imigrantes’ das fronteiras de gênero, ocupando um lugar de

pertencimento feminino. Esta hierarquia é calcada no exercício do poder, onde, dos homens, almeja-se que ocupem lugares esperados para seu gênero e transgredir esse lugar é sinônimo de desconforto (SEFFNER 2003). Com o propósito de ilustrar um pouco melhor isso, recorro a uma de minhas entrevistas, em que *Richard* comenta...

[...] Porque... Porque tipo, tem muito preconceito. “*Ah, dança ballet, é viadinho.*” Sabe? Sempre assim, tipo tu vê isso em qualquer lugar. *Quem dança hip-hop... “Ah, dança hip-hop, é do gueto.”. É maloqueiro, é da vila.* Sabe, isso eu acho que não é... É uma coisa tipo, nada a ver. Tipo, eu poderia dançar ballet e não sou viadinho, eu danço hip-hop e... *Eu danço hip-hop e não sou maloqueiro, não sou de vila,* não sou... Sabe aqueles cara, *não vou sair assaltando, não sou marginal...* de... Como é que é? [grifos meus]

Percebo, a partir do relato de *Richard*, o quanto a prática do ballet é imediatamente remetida para a questão da sexualidade. Enquanto isso, o *hip-hop* não coloca em suspensão esse problema. Fica posto que o ballet leve ao estranhamento atrelado à sexualidade do sujeito, e o *hip-hop*, por sua vez, é levado para outras representações, como sendo *do gueto, da vila, maloqueiro e marginal*. *Richard* não faz relações entre o *hip-hop* e supostas dúvidas em torno da sexualidade. O sujeito está ‘seguro’ nesta dança. O enfrentamento é narrado de outra forma e o preconceito com viés da sexualidade ficaria a cargo do bailarino clássico. Afinal, o que *Richard* nos leva a pensar é que dançar ballet é “*coisa de viadinho*” e que “*hip-hop é coisa de maloqueiro*”. Os personagens levantados por *Richard* (maloqueiros, assaltantes e marginais, por exemplo) anunciam mais uma vez as representações masculinas do *hip-hop*, posições ocupadas em sua grande maioria por homens, criando, assim, uma inevitável relação entre violência/marginalidade e o universo masculino. Ser chamado de ‘maloqueiro’, ‘vileiro’ ou ‘marginal’ passa a ser uma garantia de masculinidade ao invés de uma ofensa no meio da dança. Em relação ao seu descontentamento com a representação em torno dos meninos *hip-hopers* dentro dos concursos de dança, *Richard* continua...

È uma coisa ainda mais pras pessoas verem como mais preconceito. Tipo, *dança hip-hop, é de bonde, não vou anda com essas pessoas porque vai sair assaltando todo mundo,* é umas pessoas que não tem caráter nenhum, é uma pessoa... Sabe? *Como se não existisse bailarino bandido... nada a vê, eu moro no centro e danço hip-hop e não sô bandido.* [grifos meus]

Essa calorosa relação entre jovens *hip-hopers* e bailarinos clássicos é efeito das relações de poder que se estabelecem neste lugar. Para Foucault, o poder não pode ser tratado como uma entidade coerente, unitária e estável, já que para ele o poder “supõe de condições históricas de emergência complexa e que implica em efeitos múltiplos” (FOUCAULT 2006:106), criando, assim, diferentes posições para esses sujeitos a partir de suas relações. Essa relação de poder está em constante movimento entre *hip-hopers* e bailarinos, quando, indignado pelas formas como são narradas as representações em torno de sua identidade de dançarino de *hip-hop*, o garoto diz, “*como se não existisse bailarino bandido... nada a vê, eu moro no centro e danço hip-hop e não sô bandido*”. Embora os meninos dançarinos de *hip-hop* exerçam poder sobre os bailarinos clássicos em torno das questões de sexualidade, apontados como legítimos ‘homens’ no cenário da dança, a resistência é anunciada a partir de pontos negativos – neste caso, a criminalidade associada ao *hip-hop* – os colocando em lugares inferiores em determinados momentos. Acredito ser interessante pensar em como as relações de poder posicionam esses sujeitos em lugares que nunca são permanentes e estáveis e criando múltiplas situações conflituosas entre grupos específicos.

Outro ponto que acredito ser relevante discutir ficaria em torno das raízes do *hip-hop* e do Ballet Clássico. Como disse no capítulo anterior, a dança clássica surgiu dentro da burguesia francesa e até hoje permanece sendo, dentre todos os estilos, a dança mais elitizada e restrita, principalmente, para populações com alta renda. Ao contrário disso, o *hip-hop* carrega marcas do subúrbio, criando obstáculos, como anuncia *Richard*, para aqueles que se deslocam de suas posições consideradas ‘superiores’ – como morar na região central da cidade, onde se supõe possuir condições financeiras satisfatórias – para ocupar posições de leitura ‘inferior’ – neste caso, as zonas de periferias, lugar onde o *hip-hop* surgiu, espaço repleto, segundo ele, “*maloqueiros, bandidos e assaltantes*”. O estranhamento causado em reportagens televisivas⁴⁵, dizendo que “*Na favela também se dança ballet*”, faz com que desloquemos nosso olhar já acostumado, ou diria engessado, por essa significação ‘clássica’ de dança. Mas reforço o trânsito assumido pelo *hip-hop* em busca de espaço e

⁴⁵ Programa Fantástico da Rede Globo transmitiu no dia 23 de novembro de 2008 uma reportagem chamada “Na favela também se dança ballet”, onde comentava-se sobre os projetos sociais que ‘invadiam’ as favelas cariocas em busca de proporcionar atividades culturais para as crianças de baixa renda. Essa série de reportagem estendeu-se ao longo do mês de novembro, sendo apresentado para cada domingo um tipo de atividade diferente, dentre elas: música clássica orquestrada, pinturas em tela e poesias. O programa anuncia essas atividades como uma “*cultura de difícil de acesso para as populações de baixa renda*”, mas que, a partir dessa iniciativa “*todos terão oportunidade de vivenciá-la*”.

performatização enquanto dança. Sua recorrência nos concursos é a prova de quanto essa dança se mostra esforçada em se descolar desse rótulo associado a questões negativas, como a marginalidade, por exemplo.

Essas relações de poder, ora entre dançarinos de estilos diferentes, ora entre dançarinos do mesmo estilo, permeiam os locais de competições da dança. Pude notar, nos relatos de minhas entrevistas, diversos meninos anunciando seus medos e angústias na busca de sua própria legitimação no *hip-hop*. O descontentamento é tramado em meio às falas, ao dizerem que, mesmo inseridos no *hip-hop*, os meninos costumam apontar-se como melhores (ou piores) do que outros *hip-hopers* nos concursos de dança. A prática do *B.boy*⁴⁶ é marcante para essa hierarquia dos dançarinos. Saber fazer *B.boy* é, efetivamente, a marca mais masculina e legítima para estar dentro desse lugar durante as competições. Ao falar sobre isso, *Evandro* faz o seguinte comentário....

[...] Já, às vezes, tipo a gente vai numa festa tipo ***nos rachas que tem em alguns festivais que a gente vai***. Muita gente sabe fazer... Muita gente sabe fazer um monte de coisas ***lá que eu não tenho a mínima idéia de fazer***, só que tipo dançar, ahn, fazer b-boy, não sei o quê. Só que tipo aí... É tipo uma troca sabe? ***Ele sabe fazer b-boy só que ele não sabe dançar o que eu danço. Tipo é uma coisa, tipo meio que, sabe? Eles me vendo dançar, às vezes, tipo "Ah..."... Ahn... Ahn...*** Eu não tenho muito jeito pra dançar isso. Só que eu não tenho muito jeito pra dançar b-boy, assim. É uma coisa ***que às vezes eu não me sinto inferior por causa disso. Ah, ta lá os gurizinho na festa fazendo o b-boy, eu vou lá e entro na roda e danço, tipo sem fazer b-boy***. Já é uma coisa que até que o (...) faz uns meio... Tipo, é bem legal. [grifos meus]

Questões de inferioridade em torno da prática dos movimentos do *B.Boy* são anunciadas com bastante frequência dentro do universo do *hip-hop*. Assumir-se enquanto *b.boy* subentende saber fazer acrobacias envolvendo, principalmente, movimentos de saltos mortais ou, no mínimo, com dificuldades elevadas. Alguns informantes ficam envergonhados em assumir sua incapacidade de fazer os movimentos acrobáticos e tentam superá-los de alguma forma, como é o caso de *Evandro*, dizendo “*ah, ta lá os gurizinho na festa fazendo o b.boy, eu vou lá na roda e danço*”, ou seja, mesmo não tendo condições de reproduzir tal prática, ele preenche essa lacuna com a dança, superando sua ‘incapacidade’, com aquilo que acredita saber fazer bem. *Evandro* coloca o quanto sua forma de dançar aponta caminhos para ter relações com os meninos

⁴⁶ Como expliquei no capítulo anterior, *B.boy* são as práticas em torno da música *break*, maneira também de anunciar os meninos que sabem fazer acrobacias coreografadas durante a música.

que sabem fazer o *b.boy*. Chamo atenção para o seguinte relato de *Evandro*: “*ele sabe fazer b-boy só que ele não sabe dançar o que eu danço. Tipo é uma coisa, tipo meio que, sabe? Eles me vendo dançar, às vezes, tipo Ah... Ahn... Ahn...*”. Nesta fala, a troca de favores entre esses garotos para poderem participar dos rachas, que, por sua vez, constitui-se como um lugar de saber ‘obrigatório’ do *hip-hoper*. O informante diz que embora não saiba fazer o *b.boy*, ele se ‘garante’ com a sua própria dança, podendo participar do racha sem risco de ‘fazer fiasco’, porém, não basta apenas dançar, precisa dançar ‘muito bem’ para estar no racha. Os depoimentos ilustram episódios interessantes em torno dessa prática. Um dos informantes comenta...

[...] sei fazer estrelinha (risos). ***Quando eu era pequeno eu sabia, eu fazia aqueles saltos mortais, pra trás, pra frente, sair correndo e dar vários giros... agora sei fazer uma ... ah*** aquela que tu coloca o cotovelo aqui, e a cabeça no chão, não sei o nome. – *Marcelo* - [grifos meus]

Dentre todos os entrevistados, *Marcelo* foi o único que debochou do fato de não saber fazer o *b.boy* ao rir de seu próprio comentário: “*sei fazer estrelinha*”. O informante ainda reforça sua desapropriação ao descrever o movimento de forma relapsa e desconhecendo o nome da acrobacia. Para ele, participar dos concursos de dança sem ter-se apropriado do *b.boy* não causa desconforto. Porém, os demais entrevistados colocaram o quanto a prática do *b.boy* nos rachas competitivos em festivais de dança podem causar situações de constrangimento entre os próprios *hip-hopers* durante a ‘briga’. O racha é narrado como um lugar de obrigatoriedade para legitimar-se como *hip-hoper* no concurso. Estendo essa reflexão e digo que o racha não somente legitima o *hip-hoper*, mas, efetivamente, cria condições de masculinidade ‘superior’ frente aqueles que não participam. O *status* criado pelas manobras acrobáticas fica colocado em diversos depoimentos. O menino que sabe fazer as práticas do *b.boy* é posto em lugares de maior destaque frente aos outros que participam do *hip-hop*, não somente nos concursos, mas, também, em espaços de socialização desses adolescentes, como festas, por exemplo. *Evandro*, ao comentar sobre esse assunto, diz que...

[...] ***chama a atenção do público*** sabe? Tipo, “Ah, tu dança hip-hop. Ah, então tu sabe fazer break? Sabe rodopiar no chão, virar cambota, não sei o quê.”. ***Então daí, acaba conceituando mais as pessoas, tendo mais destaque, vamos supor em festas e coisas.*** [grifos meus]

Os rachas são ‘batalhas’ ou ‘duelos’ entre *hip-hopers* na busca dos movimentos mais bem feitos e executados, sendo que o nível de dificuldade é, invariavelmente, analisado e julgado na busca do vencedor. Para OLIVEIRA (2006:68), o racha surge com a intenção de “diminuir as brigas sangrentas entre as gangues de rua, transformando esta forma de violência urbana em um ritual de desafio através da performance corporal”. Ao longo do tempo, diversas condições históricas criaram possibilidades para que essa prática urbana assumisse novas roupagens e se transformasse em um elemento da dança, assumindo, assim, uma linguagem diferente daquela percebida em décadas passadas. A partir da evolução das tecnologias associadas aos DJ’s (aparelhos de mixagem e remixes, por exemplo), a procura e divulgação dos rachas passaram a ser freqüentes nos ambientes de dança espetacular. Isto é anunciado por OLIVEIRA (2006:69) ao dizer que...

com a evolução do DJ, outras batidas musicais foram sendo criadas e os *b.boys/b.girls* acompanharam corporalmente com a criação de novas técnicas. No entanto, não demorou muito para que a evolução do *break* se tornasse motivo para competições e exibições. Nessas exibições, o que sobressaía eram os saltos e havia destaque para as rivalidades entre os grupos, onde o “duelo” é denominado “racha”.

Esta ‘evolução’ está na utilização desse espaço na busca de reconhecimento (muitas vezes recompensado em dinheiro) durante os concursos de dança, abrindo, inclusive, horário exclusivo e diferenciado para esta prática. Durante o *Festival Internacional de Hip-Hop da Cidade de Curitiba* em 2008, o racha aconteceu exatamente às 23hs59min, como era anunciado em inúmeros cartazes e *folders* de divulgação. Esse momento foi ansiosamente aguardado por todos os participantes, criando expectativas, tanto daqueles que iriam competir no racha, quanto para os dançarinos em geral, que buscavam lugares bons para assistir a esta ‘batalha dançante’. Segundo a organização do evento⁴⁷, esse horário foi escolhido com o intuito de fazer alusão aos rachas ‘verdadeiros’ feitos em décadas passadas nos guetos nova-iorquinos, onde, segundo alguns estudiosos, os rachas aconteciam durante as madrugadas. Os rachas são realizados em um espaço delimitado (não existindo um tamanho padrão, cabendo ao concurso criar suas próprias medidas), com um *DJ* colocado junto ao local.

⁴⁷ Este concurso de *hip-hop* é considerado o maior do país, tanto pelo número de participantes, quanto pela quantidade/qualidade dos coreógrafos ‘oficineiros’. No final do concurso busquei a coordenação do evento com o intuito de registrar em meu diário de campo informações que considerava pertinentes ao meu estudo.

As músicas são postas durante a *performance*, enquanto o *hip-hoper*, através da improvisação, deverá realizar movimentos com alto índice de dificuldade. Cabe à comissão julgadora ou, em alguns casos, à platéia, escolher ‘o melhor’. Minha preocupação ao trazer as narrativas históricas do *hip-hop* vem ao encontro das problematizações acerca da produção da masculinidade, mas entendo que hoje, no caso dessa dissertação, esses apelos são encenações artísticas de modo a levar para o palco aquilo que surgiu na rua.

A questão da competição apresenta-se como um dos requisitos básicos na produção da identidade masculina. CECCHETTO (2004) diz que a masculinidade apresenta-se por uma série de conquistas realizadas, principalmente, em competições ou provas. Neste caminho, Kimmel, em sua pesquisa histórica, aponta para um modelo de aquisição da masculinidade dominada por idéias estoicas, ou seja, os homens eram descolados da civilização – algo visto como feminilizante - para a natureza com o objetivo de aprenderem a ‘ser homem’ através de testes e desafios (KIMMEL 1998). Apresentar-se como sendo ‘o mais rápido’, ‘o mais forte’ e/ou ‘o mais ágil’ não é uma tarefa de fácil execução e alcance. Para Kimmel, os homens são constantemente provados em sua vida diária, existindo, segundo ele, uma “armadilha viril” em torno da permanente validação da masculinidade. A partir disso, penso em como a competição na dança, mais especificamente, nos rachas de *hip-hop*, criam estratégias para que esses jovens assegurem-se como ‘mais masculinos’ do que outros. Para CECCHETTO (2004:77), atividades competitivas são tidas como “um *locus* propício para a construção da masculinidade, porque apresentam aspectos de violência e combate que, mesmo ritualizados, são considerados atributos da masculinidade”.

Dentre os estilos de dança, o *hip-hop* é o único que possui uma ‘batalha’ competitiva de movimentos. Os outros estilos de dança configuram-se nos moldes clássicos nos concursos e festivais. No *hip-hop*, além da forma convencional apresentada no palco, o racha acrescenta um novo conceito no cenário da dança onde, para participar, segundo alguns dos meus informantes, é preciso ter ‘coragem’. Embora haja a participação de meninas nos rachas, elas são representadas como incapazes para atuar em tal competição. *Ricardo*, ao comentar sobre a participação feminina nos rachas, afirma que as meninas seriam incapazes de realizar os movimentos acrobáticos em função da força física e que, se ela apresentar interesse até poderia chegar ao nível dos meninos, porém, seu empenho deverá ser muito grande. Segundo ele...

[...] não acho...Mas acho que eu é mais comum no homem. *Acho que é pela força..Acho que pela cultura mesmo ter começado no masculino a dança, né?* Dos b-boys lá no Bronx, acho que é por isso chama mais atenção. Mas se é a guria que gosta mesmo pode se passar, e no mesmo nível e igual então. *Só que não tem o mesmo empenho da maioria só.* [grifos meus]

Apesar das meninas participarem dos rachas, segundo *Ricardo*, elas precisam empenhar-se para atingir o nível dos meninos. Para ele, a justificativa está apoiada tanto na força física quanto pela cultura, considerando que o *hip-hop* configura-se como uma dança masculina. Para ele, se a menina estiver ‘realmente’ interessada, ela pode chegar “*até o mesmo nível e igual então*”, ou seja, a menina ocupa em primeira instância um lugar inferior ao menino por estar nesta dança. *Ricardo* ainda reforça o quanto o *hip-hop* é um lugar para homens dançarem, a mulher é coadjuvante, o que dá margens para que o exercício do poder entre meninos e meninas seja constante, porém, o homem está no ‘comando’. O conceito dessas ‘batalhas’ está atrelado aos ritos e cerimônias na busca pela masculinidade bem sucedida. Para CECCHETTO (2004:78), essa busca era feita pelos

guerreiros que iam para as florestas incentivavam os meninos a treinar a capacidade de *lutar, boxear, duelar* e, de certa forma, caçar, emulando em suas vidas o mundo animal, para forjar um mundo de “*luta pela sobrevivência*”. Aqui se encontra também uma vigorosa metáfora de poder masculino: a idéia de que a masculinidade só pode ser *validada por outros homens e nunca pelas mulheres.* [grifos meus]

Capacidades como lutar, boxear e duelar são anunciadas como atributos do masculino, ou melhor, são requisitos para aquisição de uma masculinidade. O racha, em nossa cultura, é significado como um duelo entre dançarinos/as, sendo que, durante as competições, não pode haver disputa entre homens e mulheres. Durante a ‘briga’, *b.boys* enfrentam outros *b.boys*, não podendo misturar. Chamo atenção para as competições ‘normais’, onde o julgamento e a avaliação não são feitos distintamente pelo sexo, e sim pela categoria. Apenas nos rachas essa diferenciação ocorre, onde as *b.girls* são anunciadas previamente como incapazes de competir contra os *b.boys*. Como Cecchetto afirma, o homem somente terá sua masculinidade validada de forma efetiva no confronto com outros homens, visto que o enfrentamento com a mulher seria supostamente desvantajoso. Isto fornece pistas para pensar em como o *hip-hop*, lugar de descontentamento e “*luta pela sobrevivência*”, configura-se numa cultura de ordem

masculina e que, em certa medida, transfere-se para o cenário artístico carregado de marcas. Ao comentar sobre a participação das meninas em rachas, *João* comenta que...

[...] melhor do que muitos guri. Bá, *quando a guria se encarna fazendo, por ela ser guria já, já é um fato “Ah, a guria é B-Boy. Meu Deus!”*. Daí ela dançando então, bá! Curitiba, por exemplo, a gente teve muito contato com essas coisas no Internacional. Tinha umas *gurias que assim ó, que destruíam dançando B-Boy*. Sério, muito, muito. É, algo que é novo, sabe? *“Ai, guria. Ahn... Não vai ter força, resistência...”*. Só que, bá, dançando... Quando... É aquilo que eu disse assim, quando o bailarino se encarna em alguma coisa é... Vai ser parte dele. [grifos meus]

O estranhamento causado pela participação feminina no racha é colocado na fala de *João*. Segundo ele, não é comum a presença de meninas nos rachas, porém, quando isso acontece, o empenho delas é saliente de modo a sobrepor-se aos meninos. *João* ainda nomeia as meninas de *b.boy*, desconsiderando a identidade feminina, que, na cultura *hip-hop*, são denominadas como *b.girls*. A menina seria uma intrusa nesta prática masculina. Ela inverte seu próprio papel. Racha é lugar de homem, é lugar do *b.boy*. A presença feminina é apontada como misturada junto ao espaço de ocupação e ordem masculina. Penso que a menina pode fazer-se presente, porém, precisa assumir papéis de significação masculina, inclusive ser chamada de *b.boy*, por exemplo. Quando o entrevistado comenta sobre a incapacidade da menina de participar do racha em função da falta de força e resistência, o corpo passa a ser anunciado como importante ferramenta na aquisição da ‘vitória’ (e da masculinidade também).

Neste sentido, CECCHETTO (2004:78) comenta que “a pressão altamente competitiva das práticas corporais obriga os atletas a tratarem seus corpos como instrumentos e mesmo como armas”, ou seja, a exaltação de uma cultura viril em que a força física e a tenacidade muscular orientam e apontam para uma masculinidade hegemônica faz com que o corpo se instrumentalize em forma de arma na busca de uma hierarquização. Isto é percebido quando *João* demonstra surpresa ao perceber que algumas meninas “*destruíam dançando b.boy*”. Enfim, não se espera que a menina possa dançar *hip-hop* ‘tão bem’ quanto os meninos e, quando isso acontece, a lógica é invertida, causando, inevitavelmente, estranhamento das posições de sujeito. Essa ‘confusão’ de fronteiras nas relações de gênero também é recorrente ao falar-se sobre sexualidade. Encaminho, então, minhas discussões em torno desse lugar ‘caloroso’ chamado sexualidade e seus atravessamentos com o *hip-hop* e a masculinidade.

[...] a dança se desenvolve num espaço sem objetivos e sem direções, é uma suspensão da nossa história, o sujeito e seu mundo na dança não se opõem mais, não se destacam mais um sobre o outro, em consequência as partes do corpo não são mais acentuadas como na experiência natural. (MERLEAU-PONTY apud DANTAS 1999:15)

As formas como os/as dançarinos/as interagem e relacionam-se durante as montagens coreográficas são chamadas de áreas de execução. Cada obra coreográfica é feita com movimentos em que os/as dançarinos/as possam criar formatos e desenhos durante as figuras e linhas corporais em que esses sujeitos interagem uns/umas com os/as outros/as. Área de execução também é conhecida como palco. Lugar projetado para apresentações artísticas, tem como base projetar as obras de forma visível ao público. Esse espaço cênico é conhecido pela sua infinitude, ou seja, é considerado como inacabado, cabível, então, de realizar todos os tipos de movimentos de um lado para outro. O que me prende neste momento da escrita, é perceber as relações que se estabelecem entre os sujeitos que ali transitam... Deslocá-los para fora da dramatização cênica e problematizar duas questões que considero pertinentes. Em primeira instância, a temática da sexualidade sendo perpassada nos discursos dos *hip-hopers*, ou seja, perceber como ela é narrada, entendida e significada por esses jovens, e quais as implicâncias que consigo trazer para a discussão. E por fim, trago as questões de amizade vivenciadas por esses rapazes e seus atravessamentos com as relações de masculinidade e com a própria sexualidade.

Como disse anteriormente, o espaço cênico é infinito, possibilitando dar margens as mais diversas multiplicidades de criações. As interações são constantes, vulneráveis e, por muitas vezes, transgressivas. Os sujeitos produzem modos de ser (e de não ser) a partir desse compartilhar de lugares, idéias, sonhos e percepções... Nesse sentido, encaminho minhas análises para as áreas de execução... espaço de trocas... espaço de dúvidas...

3.1 - SEXY BACK⁴⁸: *Sobre os atravessamentos entre Dança e Sexualidade...*

Sim, geralmente o homem e a mulher quando dançam junto, geralmente tem aquela coisa de casal, de namorados assim. E ultimamente a dança é muito sexo, 90% ligada a sexo. E o homem faz o papel maior, como se fosse o dominador, no caso.

Rogério

O apelo da sexualidade emerge com recorrência nas coreografias de dança, em especial nas danças contemporâneas. O *hip-hop*, através de seus arranjos musicais e letras insinuantes, fornece pistas para as montagens e temas coreográficos. Minha circulação neste espaço permitiu-me perceber os quantos as coreografias mostram e desenvolvem a temática da sexualidade em seus movimentos, músicas e figurinos. O comentário posto por Rogério vem ao encontro disso. Segundo ele, “*ultimamente a dança é muito sexo, 90% ligada a sexo*”. Os meninos no *hip-hop*, por exemplo, mostram-se extremamente viris no palco, expondo uma masculinidade apoiada na agilidade, força e velocidade em seus movimentos. Rogério aponta pistas para isso dizendo que “*o homem faz o papel maior, como se fosse o dominador*”, ou seja, ele não somente ocupa um lugar de destaque nesta dança, mas, também, exerce domínio sobre a mulher. Isto está implicado ao próprio consumo do *hip-hop* que, por sua vez, é importado da cultura estadunidense, onde a indústria de cds e dvds de *hip-hop* apostam, principalmente, no consumo feito pelos homens – afinal de contas, a ‘voz’ produzida no *hip-hop* é masculina. Minhas discussões neste capítulo tratarão das relações de masculinidade e sexualidade dos jovens *hip-hopers*, ou seja, como elas se atravessam e criam condições/posições para esses sujeitos nos espaços em que circulam.

Alguns artistas de cunho internacional servem como ícones e ponto de partida na elaboração dos trabalhos dos coreógrafos nos concursos pelo qual circulo(ei) nestes últimos anos. Posso citar desde *Justin Timberlake*, *50 cents*, *Beyoncé*, *Jay-Z*, *Destiny’s Child* e *Black Eye Peas* até o popular *Michael Jackson*. No caso do *hip-hop*, todos esses colaboram na encenação de movimentos erotizados, porém, de uma forma específica da sexualidade, como Rogério sugere que “*geralmente o homem e a mulher*

⁴⁸ *Sexy Back* é o nome de uma das canções do cantor *Justin Timberlake*. Essa canção é recorrentemente utilizada nas montagens coreográficas de *hip-hop*, fazendo analogias a temática da sexualidade.

quando dançam junto, geralmente tem aquela coisa de casal, de namorados”, ou seja, a heterossexualidade é posta em voga. A relação entre dança e sexualidade aparece em alguns relatos que coletei durante o processo de investigação. Os rapazes entrevistados alegaram que a dança, em especial o *hip-hop*, tem uma relação muito grande com a sexualidade. Em meu olhar como coreógrafo, vejo a sexualidade sendo narrada de maneira diferenciada para cada estilo de dança, o que proporciona, assim, leituras e interpretações específicas da sexualidade para cada montagem coreográfica. A maneira como o ballet clássico interpreta, através do amor romântico entre príncipes e princesas, afasta-se do modo como a sexualidade é apresentada nas coreografias de *hip-hop*, onde o homem ocupa uma posição de superioridade frente à mulher com quem divide o palco.

Nas coreografias de ballet clássico, o ideal do amor é posto em evidência através de uma linguagem refinada e delicada, ou seja, a percepção da sexualidade não é notada com evidência, porque não é de sexo e sedução que se pretende falar naquele lugar, é o amor e a paixão que aparecem em destaque. De encontro a isso, o *hip-hop* joga com símbolos que nos levam a pensar a sexualidade como ponto de partida na grande maioria de suas coreografias. No *hip-hop* pode-se falar de sexo. Durante as coreografias de *hip-hop*, é comum perceber os meninos ‘secando’ as meninas com olhares de desejo, bem como, em diversos momentos, percebe-se alguns movimentos de quadril ‘imitando’ o ato sexual, onde os *hip-hopers* colocam-se por trás das meninas segurando e/ou agarrando-as pela cintura, por exemplo. Gostaria, também, de chamar atenção aos videoclipes contemporâneos de *hip-hop*, onde corpos suados e silhuetas misturam-se em coreografias sensuais. Continuo com o informante *Rogério*, que comenta....

[...] As meninas são muito mais vulgares ao dançar. E os homens são vulgares, mas não no corpo, mas no movimento, e as gurias são vulgares no corpo. (...) Ah, as gurias dançam muito *mostrando a barriga*, com muita maquiagem, e os *meninos geralmente é mais difícil dançarem sem camisa*. [grifos meus]

A centralidade do discurso masculino no *hip-hop* é anunciada de diversas maneiras. O corpo masculino e suas propostas performáticas são postas em evidência nos palcos de concursos e rachas de *hip-hop*. As acrobacias feitas pelos *hip-hopers* aliam-se a movimentos da cintura, imitando o tradicional ‘rebolado’, porém, com uma pequena diferença: no *hip-hop*, esse movimento se faz com a região do quadril inclinada para frente, evidenciando, assim, a região genital. Enquanto isso, as meninas continuam

com o clássico rebolado, evidenciando a região traseira do quadril durante o movimento. O homem é central nestes trabalhos coreográficos. Ele é espetacularizado durante sua *performance*. Rogério comenta que “*os homens são vulgares, mas não no corpo, mas no movimento*”, o que me leva a pensar em como esse corpo masculino move-se durante a execução dos movimentos de forma a classificá-lo como vulgar (ou não). Quando ele diz que “*as gurias são vulgares no corpo*” e que elas “*dançam muito mostrando a barriga*”, mostra o quanto as marcas corporais significam e produzem discursos em relação a esse corpo, nomeando e classificando frente a outros. O que acredito ser importante trazer para pensar neste momento é como gênero e sexualidade se entrecruzam na produção dessas representações que os meninos apontam. Embora as fronteiras entre gênero, sexo e sexualidade sejam tênues e frágeis, é preciso perceber como elas passam a ser narradas e instituídas a partir das falas de meus informantes. Na perspectiva pós-estruturalista, o conceito de sexualidade está intrinsecamente apoiado no foco da cultura. Para Michel Foucault (2006), a sexualidade pode ser entendida como uma descrição geral para a série de crenças, comportamentos, relações e identidades socialmente produzidas pela (na) cultura historicamente. Ele aponta que, a partir de diversos discursos, são produzidos regimes de verdade sobre o que vem a ser – ou não – o sexo na contemporaneidade. Os conceitos foucaultianos ajudam-me a pensar em como os corpos, articulados com a sexualidade, são controlados e administrados nas diferentes práticas sociais (como na dança, por exemplo) e perceber como esses estão amarrados nas relações de poder e nos discursos que o conformam. O sexo, a partir das análises de Foucault, é entendido como uma instância em constante disputa por legitimações. Segundo ele...

o sexo e seus efeitos não são, talvez, fáceis de decifrar; em compensação, assim recolocada, sua repressão é facilmente analisada. E a causa do sexo – de sua liberdade, com toda legitimidade, ligada às honras de uma causa política [...] Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. (FOUCAULT, 2006:12)

A sexualidade está infiltrada no corpo, ela o constitui. LOURO (2001) fala que a sexualidade tem a ver com o modo como as pessoas vivem seus desejos e prazeres corporais; tem a ver, portanto, com a cultura e a sociedade, mais do que com a biologia. Encontro outro conceito em Jeffrey Weeks (2001:43), dizendo que “os significados que

damos à sexualidade e ao corpo são socialmente organizados sendo sustentada por uma variedade de linguagens que buscam nos dizer o que o sexo é, o que ele deve ser e o que ele pode ser”. Neste sentido, penso que o *hip-hop*, enquanto prática corporal (e cultural) estabelece alguns meios ‘pedagógicos’ de ensinar sobre sexualidade (e arrisco a dizer que ele ‘pedagogiza’ a alcançar uma identidade sexual ‘aceitável’). Volto, então, para o comentário de Rogério, “os homens são vulgares, mas não no corpo, mas no movimento”, onde a representação de vulgaridade é resultado de diversos discursos, produzidos na cultura ao longo da história de modo a significar o sexo no tecido social em tempos atuais. A dança sendo performatizada através de coreografias insinuantes, onde os meninos fazem acrobacias para seduzir as meninas, ou ainda, seguram com bastante firmeza sua própria região genital, mordendo os lábios e demonstrando um olhar de ‘*bad boy*’⁴⁹, aponta para uma específica identidade sexual posta em espetacularização. A heterossexualidade é anunciada com força e evidência nos trabalhos coreográficos de *hip-hop*. Ela perpassa os discursos dessa dança. Ao contrário da Dança Moderna ou Contemporânea, por exemplo, onde é comum ver homens tocando-se e interagindo durante as montagens, o *hip-hop* não fornece pistas, através de seus movimentos, para um suposto ‘atravessamento de fronteiras’, ou seja, a heterossexualidade é central. Percebo isso nos relatos registrados em diário de campo, onde um grupo de meninas do segundo ano do ensino médio questiona-me sobre o valor do ingresso e dias exatos em que o *hip-hop* iria acontecer no concurso Porto Alegre em Dança (edição 2007) e, após eu dar todas as informações, uma delas deixa escapar, “*bá sôr, vai tê só os gostoso neste dia*”. Isto comprova que no dia do *hip-hop* elas encontrarão ‘homens de verdade’, enfim, o *hip-hop* não deixa dúvida quanto à sexualidade.

Dessa forma, percebo que esse menino que sobe nos palcos ou participa dos ‘duelos’ de *hip-hop* assume uma identidade sexual ‘subentendida’, a heterossexual. O *hip-hop* produz nebulosidade em torno da sexualidade. A heterossexualidade é ‘dada como certa’ para o dançarino. Embora haja momentos de tensão para o homem que dança, é no *hip-hop* que ele encontra determinado conforto em pisar sob uma identidade significada, em nossa cultura, como normal. A partir dos apelos feministas, o nascimento histórico da política de identidade possibilitou o surgimento de novos paradigmas em torno do conceito de identidade. Neste trilho, partindo do conceito de

⁴⁹ A expressão *bad boy* é utilizada em uso comum para descrever o menino com ‘cara de malvado’ e/ou ‘pegador’.

que a identidade nunca seja fixa, universal e pressuposta, HALL (2000:45) diz que “somos formados e produzidos como sujeitos generificados”, ou seja, o entendimento sobre a produção da identidade esta amarrada a “politização da subjetividade num processo de identificação (como homem/mulher, mães/pais, filhos/filhas)”. Isso implica na correspondência entre uma matriz corporal (pênis ou vagina), sexualidade (heterossexual) e produção de seu gênero (homem e mulher) onde, outras possibilidades, são significadas e encaradas como ‘aberrações’. Embora a sexualidade seja dada em senso comum como algo possuído ‘naturalmente’, é preciso compreendê-la como um produto sócio-cultural. Isto porque, dizer que a sexualidade seja algo natural e essencial ao ser humano desprezaria as múltiplas formas como a sexualidade é vivenciada em diferentes lugares do social. LOURO (2001:11) diz que é importante “entender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções”, ou seja, processos intensamente articulados a fatores culturais. A autora continua dizendo que...

os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino e masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto da cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (LOURO 2001:11).

A partir disso, penso que esses jovens *hip-hopers*, ao assumirem o ‘risco’ de estarem inseridos na dança, possuem o respaldo de uma heterossexualidade supostamente ‘garantida’, já que, conforme percebi ao longo de minhas entrevistas e anotações, o *hip-hop* produz representações de uma masculinidade heterossexual aos jovens dançarinos. Mesmo entendendo a inconstância da identidade, sugerida por LOURO (2001:12) ao dizer que “somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes (...) de caráter fragmentado, instável, histórico e plural”, percebo que o *hip-hop* tanto reforça quanto ajuda a manter essa identidade sexual. A constante mutação das identidades ocorre, também, segundo HALL (2000:75), em função da vida social, onde os sujeitos são encharcados pelo “mercado global de estilos, lugares e imagens, viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados”, fazendo com que as identidades fiquem desalojadas de tempos e lugares. Dessa forma, o *hip-hop* parece ‘capturar’ essa identidade que, conforme o mesmo autor, “flutua livremente”, de maneira a constituir

um homem, dançarino e heterossexual. Na epígrafe deste capítulo, *Rogério* diz que “geralmente o homem e a mulher quando dançam junto, geralmente tem aquela coisa de casal, de namorados assim”, ou seja, o conceito de casal está dado - homem e mulher. *Renato*, ao narrar uma situação de constrangimento, diz ter sido chamado de ‘bicha’ várias vezes enquanto dançava coreografias de estilo livre, porém, quando entrou para o grupo de *hip-hop* da escola, isso parou de ocorrer. Ele comenta:

[...] Ah, já *subi no palco e todo mundo me chamar de bicha*. Mas, tipo, eu sou da opinião que eu to fazendo o que gosto. [...] A primeira vez que eu dancei, a primeira coreografia.. A primeira dança no Festival da escola, porque daí *o grupinho aquele do fundão da sala começam a debochar. E pelo corredores*, estudar aqui como guri...Eu to puxando mais pro colégio, que foi onde foi o Festival. *Um guri fazer dança nesse colégio, ah, bicha! E eles não querem saber se tu dança bem, se tu dança mal*. É melhor naquilo ou não...Dançou tu faz parte do grupo de dança...Aqui no colégio, *ou tu faz futsal ou tu não é ninguém*. Mas depois que eu *entrei pro hip-hop parou o debochizinho*. [grifos meus]

Segundo *Renato*, fazer dança é um risco em torno de sua sexualidade. Não interessa saber o quanto o sujeito dedica-se ou envolve-se nesta atividade, sua identidade já está condicionada, enfim, anunciada. A identidade sexual parece misturar-se nesta prática corporal. O dançarino precisa criar estratégias para lidar com deboches, chacotas e agressões nos mais diversos ambientes em que circula (na escola, neste caso de *Renato*). Porém, o *hip-hop* produz ferramentas para suspender as ‘dúvidas’ em torno da sexualidade desse dançarino. Quando relata que “*entrei pro hip-hop parou o debochizinho*”, *Renato* deixa claro que essa dança oferece conforto no conflituoso campo da sexualidade. E, ao comentar que “*ou tu faz futsal ou tu não é ninguém*”, mais uma vez uma prática corporal criada pela/na cultura, acaba por diferenciar sujeitos, posicionando-os hierarquicamente. O informante aponta que, em seu espaço escolar, para ser efetivamente representado como um ‘menino de verdade’, é preciso fazer parte da equipe de futsal; caso contrário, ‘não se é ninguém’. Segundo os estudos de masculinidade, existe uma vigilância em torno dos processos de significação da representação do ‘homem legítimo’. Os homens são constantemente vigiados e avaliados em suas performances de gênero (KIMMEL 1998). Não basta ser homem, é preciso reiterar sua posição masculina a todo o momento. Aposto no argumento de *Renato*, que, ao comentar sobre “*grupinho aquele do fundão da sala começam a*

debochar” ou que “*um guri fazer dança nesse colégio, ah, bicha!*”, seriam ataques a qualquer fuga de uma masculinidade esperada, ou seja, é preciso investir contra aquilo que não é do masculino, neste caso, a dança. Contribuindo para isso, trago o comentário de *Evandro*, dizendo...

[...] Ai, tipo “*ah, chegou as bailarinas e tal*”. Sabe, os dançarinos. Agora, até ultimamente tem *até tido um pouquinho mais de brincadeira porque é a nova tendência do waking. Aqueles movimentos com muitas mãos*. Coisa mais... Que a gente... [...] Daí foi uma coisa assim que inovou, sabe? Que o pessoal “Ah, olha que estranho, que engraçado”. *É, debochando, mas nada sério porque eles sabem que a nossa realidade é essa e que o que eles dizem não nos afeta de forma nenhuma*. [grifos meus]

Chamo atenção para essa constante vigilância em torno da masculinidade dos meninos. É preciso falar mal, fazer chacota, criar situações de constrangimento para a produção e a manutenção de uma masculinidade legítima. Como *Evandro* coloca, o deboche feito pelos colegas é constante, porém, ao mesmo tempo, diz que os colegas fazem isso em forma de ‘brincadeira’, visto que, supostamente, não há uma real suspeita em torno de sua sexualidade. O que é feito aqui é a reiteração, a todo o momento, de uma ‘verdadeira’ masculinidade, onde qualquer deslize é motivo para atacar e, ao mesmo tempo, investir na apropriação de sua própria masculinidade. Colaborando com isso, LOURO (2001:22) diz que essa ‘aquisição’ da masculinidade é um resultado pretendido através de “auto-disciplinamento, investimento continuado e autônomo do sujeito sobre si mesmo”, ou seja, esses meninos precisam reforçar sua própria identidade masculina através do ataque a ‘outras’ manifestações de masculinidade. Quando *Evandro* diz que os deboches aumentaram em função de uma “*nova tendência do waking. Aqueles movimentos com muitas mãos*”, leva-me a pensar em como determinados gestos do corpo são significados pela nossa cultura. Guacira Louro (1992:58) nos alerta para o fato de que existem certas marcas corporais que produzem significados nas maneiras ‘normais’ de como ser homem, como “gestos largos, fala forte, passos amplos, dedicação a tarefas que exijam força física, maior desembaraço nas ações públicas”. Vale dizer que excessivo movimento das mãos não pertence à ordem do masculino, como anuncia *Evandro*, por exemplo. O ato de gesticular não é masculino. Ele parece incomodar - perturbar. Essas representações são anunciadas ao longo da história, ou seja, a representação não é um reflexo daquilo que vemos, é uma construção que envolve práticas de significação e a forma como são construídas.

Neste contexto, podemos pensar que as práticas corporais, juntamente com a sexualidade, estão constantemente hierarquizando os sujeitos a partir de seus discursos. Para LOURO (2004), a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas também é social e política. Em outras palavras, a sexualidade é uma invenção social que se constitui historicamente a partir de diversos discursos que normatizam, regulam e que inserem saberes na produção de ‘verdades’ – mesmo que temporárias. A sexualidade classifica e se constitui como sendo um dos aspectos mais importantes de formação de sujeitos e de grupos. Gostaria de recorrer novamente a dois recortes de *Renato*: “*ou tu faz futsal ou tu não é ninguém*” e “*um guri fazer dança nesse colégio, ah, bicha!*”; onde uma determinada prática corporal (dança e futsal) atravessada pelos discursos da sexualidade produz significações em torno da formação e constituição de grupos específicos. Em linhas gerais, *Renato* se debruça sobre a concepção de que a dança seja um lugar específico de um tipo de sexualidade (neste caso, a homossexualidade), enquanto o futsal seja um espaço legítimo da heterossexualidade, hierarquizando os sujeitos em posições desiguais. Esse processo de desigualdade inscreve-se no reconhecimento e atribuição das diferenças sociais. Concordo com LOURO (2001:15) quando ele afirma que as situações “de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias (...) estão imbricadas com as redes e poder que circulam numa sociedade”. Segundo ela, a produção do ‘outro’ está relacionado com aquele/aquela que não partilha de específicas características que possuímos, sendo feito a partir do lugar social que ocupamos. Neste sentido, a produção da identidade está articulada com os processos de diferenciação. Os meninos que jogam futsal, por exemplo, são representados como ‘superiores’ aos demais em função da existência de um ‘outro’ grupo, neste caso, o grupo de meninos dançarinos. Os sujeitos são classificados em divisões e rótulos que pretendem nos fixar em identidades e, a sociedade, a partir de diversos arranjos, define, separa, distingue e discrimina. Continuo com LOURO (2001:15) dizendo que...

as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. E nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser referência que não precisa ser nomeada. **Serão os ‘outros’ sujeitos sociais que se tornarão ‘marcados’**, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. [grifos meus]

O que a autora comenta vem ao encontro dos relatos de *Renato*. Os meninos que praticam futsal são fixados em posições superiores, sem a necessidade de serem nomeados. Enfim, quem não faz parte do grupo, “*não é ninguém*”, como sugere WEEKS (2001:62), dizendo que “a norma não necessita de uma definição explícita; ela se torna o quadro de referencia que é tomado como dado para o modo como pensamos; ela é parte do ar que respiramos”. Ao contrário disso, os meninos que dançam são chamados de ‘bichas’, ou seja, são marcados por estarem borrando as fronteiras do que é esperado ao masculino. Não é necessário nomear os meninos do futsal, eles ocupam a norma. Isso está implicado com a categoria de gênero, ou seja, as formas como os homens e mulheres se constituem e se relacionam socialmente na produção de significados da masculinidade e da feminilidade. Neste sentido, é esperado que o menino opte por atividades ligadas ao esporte – neste caso, o futsal, por exemplo. Amarrada ao corpo, a identidade precisa mostrar, sem deixar dúvidas, as marcas de seu gênero, enfim, um corpo do sexo masculino precisa carregar marcas de uma identidade masculina. WEEKS (2001) comenta que a nossa identidade está ancorada ao corpo e que, por consequência, esperamos que o corpo narre a identidade, sem ambivalências nem instabilidades.

Contribuindo para isso, trago Jacques Derrida (apud LOURO 2004), que, ao operar com o conceito de desconstrução, lida com a tradicional lógica dos binarismos, elegendo a idéia de um sujeito como fundante e central para posterior produção de seu oposto, ou seja, neste caso, ‘o outro’. Esse sujeito é classificado como seu subordinado, derivado ou inferior. Em minhas observações, a partir do enfoque dos estudos de gênero e sexualidade, pude perceber que o jovem *hip-hoper* ocupa um lugar centralizado frente aos demais dançarinos/bailarinos no universo da dança. Eles são marcados como os meninos legítimos sob o olhar da sexualidade e do gênero, e os bailarinos clássicos, por sua vez, são representados como ‘os outros’ desse lugar. A partir das teorizações de Derrida, os meninos do *hip-hop* ocupam o termo inicial ou superior, e que essa lógica pode ser desarranjada através de um processo desconstrutivo e que, de certo modo, acarretaria em desordenamento e desestabilização dessa prática discursiva. Para DERRIDA (apud LOURO 2004:42), desconstruir um discurso “implicaria minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma”. Neste sentido, procuro pensar o *hip-hop* como um lugar inconstante, ou seja, perceber a interdependência das oposições binárias e que cada extremidade contém a

outra. Embora o *hip-hoper* legitime-se enquanto ‘mais masculino’ no ato de dançar, é significado como ‘menos dançarino’, por não pertencer as clássicas Escolas de Belas Artes (como é o caso do Ballet, por exemplo). Ao falar sobre as ambivalências e que cada pólo carrega vestígios do outro (e depende desse outro para adquirir sentido), trago LOURO (2001) comentando que o ‘homem de verdade’ precisa ser ponderado, contido na expressão de seus sentimentos, evitando manifestações impulsivas e arrebatadas, ou seja, marcas inscritas no corpo de forma a não permitir questionamentos em torno da identidade masculina. Para pensar sobre isso, trago LOURO (2001:86) comentando que...

a sexualidade, não há como negar é mais do que uma questão pessoal e privada, ela se constitui num **campo político, discutido e disputado**. Na atribuição do que é, **certo ou errado, normal ou patológico, aceitável ou inadmissível** está implícito um amplo exercício de poder que, socialmente, discrimina, separa e classifica.
[grifos meus]

Uso as palavras de Louro para descrever um pouco o quanto esses meninos *hip-hopers* podem usar dessa dança para fugir de situações indesejadas, como ser chamado de ‘viadinho’, por exemplo. Essa representação está marcada pelas diferentes formas de posicionar os sujeitos conforme a sexualidade. Segundo a autora, a sexualidade, juntamente com as relações de poder e saber, estão a todo o momento discriminando, separando e classificando os sujeitos conforme suas práticas. Essas relações ocupam todos os lugares e espaços. O poder posiciona e hierarquiza, dizendo quais vozes são autorizadas e, conseqüentemente, quais não são. Falar sobre as relações entre dança (*hip-hop*), masculinidade, sexualidade e poder implica pensar o quanto os sujeitos estão produzindo certos rituais de obediência de controle e constante manutenção em torno dos seus corpos na busca da representação ‘adequada’ de sua identidade. Cabe pensar, também, que onde existe poder, existe resistência, ou seja, uma gama de forças que se produzem em movimentos opostos, posicionando os sujeitos e constituindo determinados discursos. As relações de poder estão intimamente ligadas às questões de saber. O poder é exercido em muitas e variadas direções. Ele constitui toda nossa rede social. Foucault mostra que existem “exercícios de poder” que se constituem por manobras, técnicas e disposições, as quais são, por sua vez, contestadas, reivindicadas, respondidas, aceitas e resistidas. O autor diz que “se ele é forte, é porque produz efeitos positivos em nível do desejo – como se começa a conhecer – e também ao nível do saber” (FOUCAULT 2006:148).

As relações de poder articuladas à temática da sexualidade, do gênero e do corpo estão constantemente produzindo efeitos e constituindo nossas relações sociais; o que Foucault chama de “anatomia política”, que também pode ser entendida como uma “mecânica de poder”; ele também afirma que “ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer” (FOUCAULT 2006:127). Em meu diário de campo trago algumas notas que considero importante e, em muitos momentos me deparei com comentários do tipo “*sou bailarino, tenho mais força nas pernas do que os guri do futebol e não sou viado*”, ou ainda “*eu gosto de dançar hip-hop porque é bem difícil de fazer os movimentos*”, ou seja, em ambas as situações o corpo passa a ser narrado como âncora do nosso gênero e da nossa sexualidade. É nele que se instalam as representações, e é nele que o poder está investido diretamente. *Marcelo*, um de meus informantes, comenta que por muitas vezes foi chamado de ‘gostosão’ pelo fato de ser dançarino de *hip-hop* no colégio em que estuda. Para ele, o *hip-hop* condiciona um status frente aos demais colegas, isto está dito em seu relato quando comenta que...

[...] já falaram muitas vezes que por eu andar com meninas, ai, o ‘*Marcelo*’ é gay. ***Mas de eu dançar não.*** É que no fundo, no fundo, eles gostariam de estar ali dançando, até porque tem resultado, como eu vou dizer, as gurias dizem pra eles que é muito bonito ver meninos dançando e que ah.. é ótimo...***Eu entrei e daí depois, elas criaram músicas pra cantar em grupo pra mim (risos) pra dizer que elas gostavam de mim. E os guri, de início, por isso eu acho que eles não falam nada, porque no fundo eles sabem que quem ta perdendo alguma coisa são eles. [...] Meninas principalmente, puxam muito meu saco, por eu estar no hip-hop. Dizem ah,*** o ‘*Marcelo*’ é gostosão... [grifos meus]

Munido dessa dança, *Marcelo* negocia formas de ser representado como homem no espaço em que circula. Ao dizer “*que no fundo, no fundo, eles gostariam de estar ali dançando, até porque tem resultado, como eu vou dizer, as gurias dizem pra eles que é muito bonito ver meninos dançando e que ah.. é ótimo*” mostra como o *hip-hop* produz estratégias de modo a posicionar-se frente aos demais meninos. A dança lhe oferece um resultado, ou seja, uma posição de poder frente aos demais. Neste caso, o poder, longe de impedir o saber, o poder produz, ou seja, as relações de poder se dão apenas entre os sujeitos que são capazes de resistir. Embora *Marcelo* mergulhe num campo tenso para a produção da masculinidade, equipa-se de manobras de modo a colocá-las a seu favor e, conseqüentemente, produzi-lo enquanto ‘homem’ naquele lugar. Foucault

nos alerta que se deve observar o poder como uma rede de relações sociais sempre tensas e em constante atividade. Neste sentido, nos faz pensar como o poder pode ser produtivo e positivo. O poder não apenas impede, nega e coíbe, mas também produz verdades e incita. Como disse anteriormente, o poder está em diversas instâncias e sempre em movimento (FOUCAULT 2006). *Marcelo* sugere isso quando, ao se referir aos meninos que não estão no *hip-hop*, comenta que “*eles sabem que quem tá perdendo alguma coisa são eles*”, ou seja, a competição é novamente acionada nesta fala, comprovando o quanto a masculinidade precisa ser constantemente negociada e disputada nos lugares em que o sujeito circula.

Neste caminho, chamo atenção para o seguinte relato: “*já falaram muitas vezes que por eu andar com meninas, ai, o ‘Marcelo’ é gay*”; onde o informante mostra que a masculinidade articulada com a sexualidade traça formas de controle, principalmente, com as relações sociais onde percorremos. A constante vigilância em torno das amizades, por exemplo, faz com que sejamos representados a partir de nossa identidade sexual. No caso de *Marcelo*, mais uma vez, sua sexualidade é questionada pelo simples fato de andar em excesso com as meninas de sua escola. Como LOURO (2004:27) diz, a sexualidade é constantemente “descrita, compreendida, explicada, regulada, saneada, educada, normatizada”, ou seja, estamos em constante processo de regulação e controle de modo a manter e reforçar um tipo de sexualidade ‘aceitável’ – a heterossexualidade. Durante minha conversa sobre suas relações de amizade, *Marcelo* explora que a dança nunca apresentou problemas em torno do deboche a respeito de sua sexualidade, e sim o fato de estar sempre circulando junto às meninas de sua turma. Foucault (2006) colabora com isso, dizendo que, contemporaneamente, os discursos sobre sexualidade estão imersos sobre as redes de poder e que as sociedades persistem na produção de “saber sobre o prazer” ao mesmo tempo em que nós, sujeitos, avidamente experimentamos o “prazer de saber”. Após isso, encaminho minhas discussões para o próximo capítulo, em que discuto sobre as questões das relações de amizade e a produção de masculinidades desses jovens dançarinos de *hip-hop*.

3.2– OS ‘MANO’ E AS ‘MINA’: *Sobre as relações de amizade e masculinidades no hip-hop...*

Tipo, tem a gurizada e tal do colégio que não é do hip-hop mas assim, a gente as vezes dá umas banda junto sabe, tipo shopping e cinema, e rola umas brincadeiras de deboche tal, é tipo, ai gayzinho...

Douglas

As relações de amizade perpassam pelas temáticas de gênero e sexualidade em minha caminhada. Tanto na dança quanto na pesquisa, elas se fazem presentes nas diversas narrativas e situações que vivenciei. Episódios de desconforto, de angústias, de trocas, de rivalidades, de conflitos e múltiplas transformações surgiram (e surgem) ao longo das aulas de dança onde, a cada contato e movimento, o corpo se espalha no espaço em harmonia com o outro. *Douglas* fornece pistas sobre o tema da amizade e seus atravessamentos com a prática do *hip-hop*, dizendo que “*tem a gurizada e tal do colégio que não é do hip-hop mas assim, a gente as vezes dá umas banda junto sabe*”. O jovem dançarino insinua que existem poucos momentos de integração com os rapazes da escola que não fazem parte do *hip-hop*. Essa dança cria condições de agrupamento de um jeito específico de juventude, descrito por eles como ‘os mano’, ou seja, o adolescente que carrega as marcas do ‘*bad boy hip-hoper*’. Embora os *hip-hopers* considerem-se ‘superiores’ aos demais dançarinos, diversas situações de preconceito e agressão relacionadas à sexualidade foram anunciadas pelos meus informantes ao longo das entrevistas. Isso cria implicações para as relações de amizade desses garotos dançarinos com outros garotos nos lugares em que circulam. *Douglas*, ao falar sobre seus amigos, diz que “*rola umas brincadeiras de deboche tal, é tipo, ai gayzinho*”, quando o fato de ser dançarino permite o ‘ataque’ e/ou ‘desconfiança’ de sua masculinidade heterossexual. A periodicidade comentada pelo informante, dizendo que sai “*as vezes*” com os colegas que não participam da dança, justifica uma suposta ausência de relações de amizade com esses sujeitos

As questões de amizade na visão foucaultiana contradizem as idéias trazidas na sociologia e na filosofia social, em que seria entendida como uma relação baseada nas comunicações entre os sujeitos (ORTEGA 2000). Para Foucault, não se pode simplificar

a temática da amizade nas verdades ou transparências de comunicações, ela seria uma “relação com o outro que não tem a forma, nem de unanimidade consensual nem de violência direta” (ORTEGA 2000: 88 e 89). No *hip-hop*, essas relações estão sendo construídas através de múltiplos rituais, como: ensaios, rachas, espetáculos, viagens etc... São lugares de relações, trocas e transitoriedades. Não busco entender uma singularidade nestas relações, e sim problematizar como esses jovens se articulam e se envolvem através do *hip-hop* na produção de suas masculinidades através das relações de amizade com outros meninos (e meninas) que fazem (e que não fazem) parte da dança. Neste sentido, recorro novamente à fala de *Douglas*, que, ao dizer “*rola umas brincadeiras de deboche tal, é tipo, ai gayzinho*”, mostrando a dança como uma prática que levanta suspeitas em relação às questões de sexualidade do sujeito inserido, criando obstáculos na produção de amizades entre garotos que dançam e garotos que não dançam.

Ao longo de minhas entrevistas, percebi a recorrência de narrativas dos meninos ao dizerem que seus amigos, na grande maioria, fazem parte do *hip-hop* e que, por raras vezes, envolvem-se em relações de amizade com meninos que participem de outros estilos de dança. A transitoriedade dos meninos dançarinos parece estar em consonância com o estilo de dança em que se está envolvido. Percebo um número representativo de bailarinos clássicos envolvidos em relações de amizade com dançarinos de *jazz*, contemporâneo ou sapateado. Isso está anunciado nos camarins e espaços específicos para ensaios nos concursos de dança, onde esses jovens conversam, brincam e trocam passos de dança constantemente. Ao contrário disso, vejo os rapazes do *hip-hop* em lugares opostos. Por muitas vezes estão envolvidos em ‘paqueras’, treinando suas acrobacias em lugares separados dos espaços destinados para ensaio e elaborando rodas de racha em meio aos espaços dos concursos. Esses rachas são elaborados por dançarinos já experientes, impossibilitando a participação de outros garotos, o que dificulta a conquista de novas amizades com quem está de ‘fora’. Os *hip-hopers* parecem aglomerar-se neste perfil, sem possibilidade de expansão para outras danças. É como se as outras danças apresentassem certo risco em torno daquilo que o *bad boy* busca manter nos lugares em que circula, ou seja, agressividade e hostilidade no seu ‘jeito de ser e dançar’. Ao perguntar sobre o interesse em fazer outros tipos de dança, dentre os dez informantes, apenas um comenta que gostaria de experimentar a dança contemporânea, enquanto todos os outros afirmam que gostam e apreciam apenas o *hip-hop*, e não possuem interesse em conhecer qualquer outro estilo de dança.

Na visão de Foucault, a amizade está centrada em quadro relacional de constante recriação de si, ou seja, ela poderia ser “descrita como uma forma de subjetivação coletiva e uma forma de vida” (ORTEGA 2000:11 e 12). Dessa forma, os *hip-hopers* não somente produzem estratégias de criações individuais como coletivas. Os elementos culturais que perpassam a dança *hip-hop* despertam diversos mecanismos na produção (e sustentação) de um grupo que é representado como transgressivo no cenário da dança. Ser *hip-hoper* implica ter marcas que burlem os padrões engessados dos concursos de dança trazidos, principalmente, pelo estilo clássico. Neste caminho, Ortega acrescenta que as relações de amizade permitem a “criação de espaços capazes de fomentar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos” (ORTEGA 2000:12). Percebo, ao longo dos ensaios, maior cumplicidade por parte dos meninos na troca de idéias a respeito de passos de dança, acrobacias, movimentos que requerem maior destreza ou habilidade, figurinos etc. Entendendo que as relações de poder estão presentes em todos os cantos do espaço social, concordo, então, com Foucault, que, ao falar sobre as relações de amizade, anuncia que elas estão tramadas em jogos agonísticos e estratégicos, criando, assim, possibilidades para que os sujeitos possam agir uns sobre os outros. As amizades são produzidas a partir de um interesse comum, onde objetivos e metas passam a nortear essas relações na conquista de algo. No caso da dança competitiva, esses garotos unem-se conforme interesses e desejos, mas principalmente, porque há um empreendimento em comum, ou seja, a busca de troféus e vitórias no universo dos concursos de *hip-hop*. Essa relação de amizade é produtiva, tanto para um projeto coletivo, onde o grupo passa a se articular na busca de um mesmo objetivo, quanto para um projeto individual, fazendo com que cada dançarino trace seus próprios investimentos em torno de si. Recorro ao relato de *Richard* sobre sua escolha pela dança e comentários a respeito de suas amizades nos espaços em que circula:

Ah, tipo, praticamente ***todos os meus amigos dançam...*** mas eu tenho uns que não dançam... Sabe, tinha meio que preconceito assim, “Ai, gayzinho, porque tu escolheu dança”, sabe? Tipo, ***agora não tem mais tanto. Tem mais gurus na dança.*** Tipo, agora a gente não vê muito preconceito assim, no colégio, sabe? Fora do colégio tem muito. Tipo, que saí na rua, chama uma pessoa e pergunta “Ah, o que que tu faz?”, ***“Eu danço”. Aí a pessoa já te olha meio diferente,*** sabe? [grifos meus]

O informante consegue dizer que, dentro do universo de suas amizades, poucos são os meninos que não compartilham como ele a vivência da dança. Ele reforça também que o fato de escolher a dança faz com que se criem situações de agressões e

ataque em torno de sua sexualidade. Porém, o que me chama mais atenção é que, ao falar sobre preconceito na dança, *Richard* comenta que “*agora não tem mais tanto. Tem mais guris na dança*”, ou seja, ele consegue sentir maior respaldo em permanecer naquilo que gosta pelo simples fato de encontrar mais meninos fazendo o mesmo que ele. Isso fornece conforto e, em certa medida, passa a criar condições para ele, junto a outros meninos, poderem apropriar-se da dança. Para *Richard*, o fato de ter aumentado o interesse dos meninos pela dança em sua escola, contribuiu para que os deboches e chacotas diminuíssem, porém, ainda acontece em outros espaços. Ao dizer “*eu danço. Aí a pessoa já te olha meio diferente*”, sugere o quanto essa prática é carregada por discursos ‘desmasculinizantes’, onde o menino está sempre na posição de dúvida e desconforto em relação a sua masculinidade. Neste caminho, acredito ser pertinente perguntar: a receptividade seria igual com outras práticas corporais? A sentença “eu jogo futebol”, “eu faço luta - livre” ou “eu faço judô”, criaria desconforto a quem compartilha com o enunciado?

Os dançarinos relataram em meio às entrevistas que são raras as possibilidades de trocas e relações de amizade com quem não participa da dança. Alguns colocaram que o *hip-hop* pode ser um lugar ‘tranquilo’ para se fazer amizades, onde os colegas que participam de outras atividades, como futebol e escoteiros, por exemplo, ‘arriscam-se’ a andar com eles ‘sem problemas’. Ao perguntar para *Marcelo* sobre suas relações de amizade, ele responde ressaltando, “*tu tá perguntando dos amigos ou das amigas?*”, onde isso parece estar bem distinto em seus argumentos. Ao responder que tanto faz, *Marcelo* diz que seus “*amigos não falam nada* (sobre o fato de ele dançar), *nem que sim, nem que é legal, nem que não (...),na real, a gente nem fala sobre isso, sei lá, tem gente inclusive, que é amigo, que gostaria de dançar e não dançam (...)* porque eles têm medo de alguém tenha preconceito e daí sim eles vão se sentir envergonhado” [grifo meu]. *Marcelo* fornece pistas sobre certa tensão nas amizades com meninos que não dançam. A omissão colocada pelo informante diz o quanto é difícil dividir e compartilhar sobre a dança com outros meninos que não fazem parte. Ou ainda, penso em como esse ‘suposto’ silenciamento faz com que o ‘não dito’ permaneça nebuloso, impossibilitando possíveis desconfiâncias e situações de desconforto, até porque não falar sobre aquilo que incomoda pode trazer comodidade. Isso possibilita pensar a amizade articulada com a produção da própria identidade, como sugere Ortega ao dizer que as relações de amizade podem ser entendidas como o “núcleo irredutível da estilística da existência” (ORTEGA 2000:13), ou seja, a busca pelo prazer nas relações

de amizade contribuem para que uma estética em torno da constituição de si se faça presente imerso nas relações de poder.

Em meio à conversa, *Marcelo* acrescenta que suas amigas colaboram para que ele dance, dizendo “*ah, minhas amigas influenciam e inclusive gostam que eu dance e dizem que homem dançando é a coisa mais linda do mundo*”. Percebo no tom de *Marcelo* que a questão do interesse em ‘conquistar’ as meninas com a dança fica subentendido em sua fala. Para ele, a dança age como um instrumento de sedução na busca de supostos namoros ou paqueras. Como disse anteriormente, é comum perceber casais de namorados participando de grupos de *hip-hop*, o que não percebo com frequência em outros estilos de dança nos concursos em que circulo. A própria tradução do termo *b.girl* é sugerida em senso comum como sendo “*a namorada do b.boy*”, ou seja, uma identidade que não se sustenta sozinha, ela somente passa a ter sentido a partir do complemento de um personagem criado especificamente para o *hip-hop*. *Diego*, outro informante, relata ter despertado sua curiosidade pelo *hip-hop* depois de ter sido ‘convencido’ por sua namorada a participar do grupo. Neste caso, a relação de namoro passa como um instrumento de apropriação desse tenso lugar que é a dança. Ele comenta...

Ah... foi meio foda sabe, tipo, eu nunca quis dançar, mas dae a * ficou dizendo que era legal e que não dava nada poder dançar... ***que eu tinha que parar com essa frescura de pensar que dança era coisa só de guria ou de bixa***. Dae a * disse que o ***hip-hop era tri e que a grande maioria do pessoal era guri e pá!*** Dae eu já levei mais a sério e tal... ***Os guri do futsal ficaram me tirando pra bixinha no início e pá...*** mas como tinha a * eles me largaram de mão dae. [grifos meus]

Diego consegue dizer em poucas palavras sobre sua insegurança e fragilidade ao entrar nesse lugar carregado de dúvidas em torno da masculinidade. O dançarino sentiu-se encorajado a participar apenas com o incentivo da namorada, visto que sua principal rede de amigos – “*os guri do futsal*” – não deu suporte e, ao mesmo tempo, criticaram sua opção. *Diego* se debruça na condição de ‘namorado’ para afirmar-se nesse espaço, tendo ainda a garantia de que, conforme sua namorada, no *hip-hop* “*a grande maioria do pessoal era guri e pá*”, o que colabora, assim, com o que coloquei anteriormente sobre a importância do número expressivo de meninos nesta dança. O que *Diego* traz vem ao encontro de minhas incertezas; a dança incomoda o masculino, ou seja, não se pode ser homem ‘legítimo’ neste lugar. Tanto nas relações de amizade quanto nas

relações afetivas, essa rede de interação possui um poder subversivo e, ao mesmo tempo, prazeroso (FOUCAULT 2006). Essas relações são provisórias e abertas para posicionamentos múltiplos de sujeitos, ou seja, falar de amizade implica pensar em multiplicidade, intensidade, experimentação e desterritorialização. Ou ainda, como Ortega comenta, o poder está centrado na produção/manutenção das relações interpessoais e que para isso é preciso “não ter lugar social marcado nem objetivos fixos, quando se trata de buscar satisfação pessoal ou perseguir ideais coletivos” (ORTEGA 2000: 12 e 13).

Esse projeto de constituição de si, dado pelas relações de amizade, é percebido em diversas dimensões e lugares do social. Específicas marcas são determinantes na elaboração desse coletivo de sujeitos, que, ao se reunirem, compartilham de idéias em comum. Este agrupamento é datado por inúmeras representações e significam-se diferentemente conforme tempo e lugar. Uma dessas marcas está anunciada nas formas de manipulação do próprio corpo dessas relações de amizade, como, por exemplo, os traços delineados das acrobacias feitas pelos *b.boys*. Essa estética ganha respaldo apenas no lugar em que circula, como Alex Fraga (2000:145) diz que “ninguém analisa se são feios ou bonitos a orelha ralada do lutador de *jiu-jitsu*, o nariz achatado do lutador de boxe, os ombros largos da nadadora, a magreza e a flacidez da maratonista”, ou seja, essa estética corporal anunciada em grupos específicos de sujeitos somente ganha sentido em seu próprio enredo. No caso do *hip-hop*, a representação do ‘mano’, do *b.boy*, da *b.girl*, do *rapper*, do *DJ* ou do *MC* está arranjada de forma a produzir uma identidade rabiscada por essa ‘cultura de rua’. É nesse lugar que esses sujeitos interagem, criam códigos, trocam experiências, produzem marcas e consomem rótulos, adquirindo sentido e criando significados de si na cultura, enfim, “é no culturismo que as pessoas consideram a estética, do lindo ao horrível” (FRAGA 2000:145). A amizade opera tanto na construção de si quanto na produção do outro, existe uma tarefa estabelecida entre esses sujeitos, enfim, um interesse que ultrapassa as margens da individualidade e ingressa na constante tentativa de melhoria do outro. No caso dos grupos de dança, conforme comentei anteriormente, o interesse coletivo em alcançar a vitória faz com que esse empreendimento seja coletivo, possibilitando que esses garotos desenhem metas coletivamente.

Ao longo da coleta de dados junto aos entrevistados, um dado recorrente foi o termo ‘**apoiar**’ utilizado **por todos** os meninos dançarinos. Ao falarem sobre as relações de amizade, todos comentaram que seus amigos apóiam o fato de terem optado

pela dança. Segundo o dicionário de Língua Portuguesa, o termo apoiar significa “tudo o que serve de sustentáculo ou suporte, auxílio, socorro, aprovação, aplauso” (FERREIRA 1977:33), enfim, esse termo está colado com os argumentos que trago nesta parte de minha escrita. Apoiar esses rapazes de forma a serem encorajados a dançarem mostra o quanto esse lugar é perigoso. Para um homem dançar, ele precisa de apoio, precisa ter onde se encostar, onde se segurar. *João* diz que seus amigos “*deram maior força... acharam tri... e me apoiaram*”, *Marcelo* fala que “*eles não comentam muito sobre eu dançar, mas tipo, eles não criticam sabe?*”, *Ricardo* desabafa a respeito de seus amigos que não são do *hip-hop*: “*eles não têm nenhum preconceito assim... Nada de mais, de vez em quando, brincadeiras...*” Esse recorte mostra uma insegurança por parte desses meninos em buscar na dança uma satisfação pessoal.

Os questionamentos que embasam as questões em torno da produção da masculinidade desses meninos. Será que esses meninos precisam de uma certa ‘aprovação’ para dar continuidade àquilo que gostam? Quantos meninos se mantêm fora da dança por falta de ‘apoio’, tanto dos amigos quanto da própria família? Será que os meninos que praticam futebol, por exemplo, precisam de ‘apoio’ para participarem das escolinhas em clubes esportivos? E quanto às meninas, elas precisam de ‘apoio’ para se sentirem confortáveis no cenário da dança? Minha resposta, neste momento, é não! Digo isso, pois sinto tensão e estranhamentos, tanto no campo da sexualidade quanto nas relações de gênero, no que diz respeito à inserção do homem na dança. Incipientemente, o *hip-hop* consegue dar conta de uma série de cobranças em torno dos modos de ser masculino na contemporaneidade, mas estar na dança, de um modo geral, compromete incontáveis arranjos em torno das formas de ser. Sinto isso nas angústias a mim declaradas ao longo desses anos como coreógrafo. Percebo nos desabafos, nas dúvidas, nas idas e vindas de meninos na dança - onde a coragem cede lugar à fraqueza – nas constantes inseguranças, na timidez de ‘soltar-se’ durante os movimentos, pelo embaraço dos deboches, risadas e agressões, enfim, pelo acanhamento ao declararem para seus amigos que gostaria de fazer dança, ao invés de futebol, por exemplo.

Neste caminho, sigo minhas discussões para minha Improvisação Final... momento de findar a escrita... é como o término de uma coreografia... buscar trazer à tona o tema principal, rabiscar meu desenho coreográfico. Mas opto por fazer por Improvisação... pois somente ela pode me dar conforto e liberdade de dizer/fazer/dançar conforme aquilo a que sou conduzido...

4 - Uma Improvisação Final

Tipo, já que meu pai e minha mãe não me dão apoio nenhum, às vezes eles vão... eles chegam do trabalho, tomam banho, comem alguma coisa e vão pro mercado de noite. Aí, só ficou eu sozinho em casa, assim. E aí eu ligo o som, assim, no computador, tipo, arrasto o sofá assim, arrasto tudo, tipo começo a dançar ali no meio sabe? Aí, quando eles tão chegando, assim, quando eu vejo o carro chegando. Eu vou correndo arrasto o sofá, e aí volto, desligo a luz...

Richard

Muitos coreógrafos recorrem ao exercício de improvisação como processo de trabalho. Neste findar de escrita, recorro a uma ‘possível’ improvisação final, pois a improvisação lida com o imprevisto e com as incertezas que carregamos. A improvisação age como um jogo, cujo eixo central é estar sensível e atento às propostas que estão surgindo. Há na improvisação uma predisposição para agir conforme o momento, enfim, o improvisador precisa sentir o momento e transformar as circunstâncias em ocasiões (DANTAS, 1999). *Richard*, um dos informantes, busca improvisar diversas formas de vivenciar algo que parece ser proibido, arriscado e, de certa forma, vergonhoso para si. Optei por trazer esse recorte em minhas considerações finais porque, assim como ele, penso que improvisar significa tornar todo o acidente em possibilidade, e todo o risco em soluções inusitadas. Sendo assim, nossas vivências não surgem a partir do nada: nós, sujeitos, carregamos uma gama de impressões ligadas ao corpo, à memória e a todos os ritos que nos debruçamos a cada momento de nossas vidas. Portanto, experiências vivenciadas ao longo desses caminhos investigativos possibilitam-me improvisar um final neste momento de escrita, mesmo que incipiente, mesmo que provisório.

Ao longo desses últimos anos em que estive envolvido com essa pesquisa, comecei a ter percepções diferentes daquelas em que me encontrava no início do curso. Olhei para as mesmas coisas com novos (outros) olhares. Minha história de vida misturou-se a muitos relatos dos dançarinos, em especial ao recorte que trago na epígrafe desse capítulo. Assim como *Richard*, em muitos momentos, em especial na adolescência, com a ânsia de poder dançar, porém, envergonhado de si próprio, me deparei por muitas vezes fazendo coisas escondido: arrastando sofás e dançando trancado em quartos ou salas, sem compartilhar ou dividir, apenas eu e minha

imaginação; até porque, aquilo que não é revelado jamais poderá ser usado contra nós. E foi neste caminho que me introduzi neste lugar tão tenso e oscilante para os homens. O que pretendo aqui é improvisar um final, rabiscar algumas idéias que possam ser (im)previstas. A improvisação está amarrada a toda nossa bagagem de vida, falando de nossos sonhos e desejos, alcançando, enfim, gestos, atitudes e valores. Improvisação é inventar, ou melhor, (re)inventar (DANTAS, 1999).

Neste momento, improviso um resgate das principais idéias desse desenho coreográfico e seu emaranhado de conceitos e problematizações. Quando Foucault discute sobre a construção do conhecimento, comenta: “de que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição do conhecimento e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece” (FOUCAULT 1984:13), ou seja, sinto-me mergulhado nas relações de poder-saber, produzindo e sendo produzido por múltiplos discursos. Embora alguns sejam colocados como naturais e, com isso, não perpassam por questionamentos, outros, porém, podemos tentar significá-los de modos diferentes e, com isso, desnaturalizar alguns alicerces tomados como verdades únicas e universais. Foi assim que iniciei meu estudo, com algumas idéias alicerçadas em modelos e formas ‘universais’ de olhar para a dança, em especial, para o *hip-hop*. Hoje, tomado por uma inconformidade, vejo **esse** lugar de **outro** lugar! Não consigo me abstrair da posição de professor/coreógrafo sem perceber as relações de masculinidade e sexualidade que ali emergem ao longo das aulas. Isto está colado em mim. Tatuado em meu jeito de ensaiar, discutir e improvisar junto a eles/elas.

Meus primeiros passos trouxeram fragmentos das questões de pesquisa e como essas são atravessadas às categorias analíticas de corpo, gênero e sexualidade. Investi na discussão da dança a partir do olhar da cultura sendo carregada de marcas e significações, formatando-a como sendo um lugar de pertencimento hegemonicamente feminino. Porém, recortei meu olhar investigativo para um espaço que parece fornecer um certo ‘conforto’ para as vozes masculinas na constante tensão sofrida pelos homens que optam por dançar na contemporaneidade: o *hip-hop* - lugar de investimento aguçado pelas narrativas masculinas. Trouxe, então, em linhas gerais, alguns estilhaços desse estilo de dança (em específico nos espaços de dança competitiva), como é apresentada no cenário da dança, quais suas ramificações e suas principais condições históricas na significação de como a entendemos nos dias de hoje.

Ao longo da pesquisa, concentrei-me em discorrer sobre como a dança, de maneira particular o *hip-hop*, inscreve nos corpos de jovens dançarinos, formas de ser

homem no cenário das danças performáticas e competitivas atuais. Os contornos que assumi a partir dessa problematização central foram guiados por algumas perguntas norteadoras, configurando-se como certo balizamento na apropriação de questões, impasses e dúvidas levantados durante todo o processo de análise. Ao longo dessa pesquisa, procurei pensar sobre as estratégias e negociações que esses dançarinos utilizam na produção, constituição e manutenção de uma representação de masculinidade no enredo da dança, bem como pensar sobre as lutas, tensões, resistências e constantes investimentos para a apropriação desse lugar nebuloso e ameaçador para os homens. Busquei, através dos recortes das narrativas dos informantes, pensar sobre as pedagogias instaladas no *hip-hop*, operando como produtora de um corpo legitimamente masculino dentre as danças espetaculares, imersos nas relações de saber/poder, e seus efeitos nos modos de constituição de si e produção de verdades (mesmo que incipientes e inconstantes).

A partir de minha bagagem como ex-dançarino, professor e coreógrafo, articulado às entrevistas junto aos meninos *hip-hopers*, busquei compreender como a cultura e seus múltiplos significados acerca das relações que eles estabeleciam com a dança poderiam percorrer minhas questões de pesquisa. Embora alguns blocos de meu roteiro de entrevista (ver anexo) fossem direcionados à obtenção de informações de caráter geral, em todas as narrativas as temáticas de corpo, gênero e sexualidade **sempre** despencavam junto às respostas. As narrativas dos garotos tendiam a escorregar para relatos envolvendo episódios de desconforto, onde tanto a masculinidade quanto o suposto ‘questionamento’ em torno de suas identidades sexuais emergiam durante suas falas. Em minha posição de pesquisador, por muitas vezes era surpreendido por respostas que ‘desvirtuavam’ meu roteiro de entrevista; isto porque falar sobre homem que dança, inicialmente causa um prévio desconforto, fazendo com que esses jovens descobrissem ali, naquele momento, um espaço para falar de suas angústias, medos e inseguranças. Dessa forma, ressalto a importância dessa consideração, pois, embora as perguntas não envolvessem as temáticas de gênero ou sexualidade, elas foram constantemente trazidas durante as respostas, convencendo-me de que a dança envolve uma gama de atravessamentos e tensões para a produção da masculinidade.

A dança, em linhas gerais, não é lugar de homem. Penso que o homem que dança, arrisca-se. Ele posiciona-se na incerteza, ou seja, a dúvida em torno de sua masculinidade se faz presente. Quando falo em dúvida, insinuo, junto aos garotos, dos deboches, das chacotas, das agressões, dos escárnios, enfim, de toda zombaria em torno

desse sujeito que cruza uma fronteira por sua própria vontade na busca de algo que não é legitimamente, em nossa cultura, ‘apropriado’ para seu gênero. Ao dançar, esses rapazes colocaram suspeitas em relação a sua sexualidade, onde a identidade homossexual está colada à imagem do bailarino. Para reforçar, trago as falas: “*lá vem as bailarinas*” ou “*á, se tu dança é viadinho*”, onde o deboche à homossexualidade surge como principal ataque àquela prática corporal que parece incomodar o masculino. Ou quando *Richard* traz em seu relato que dança escondido em casa e diz “*arrasto o sofá assim, arrasto tudo, tipo começo a dançar ali no meio*”, anuncia a dança como uma prática arriscada, que merece ficar na penumbra, ou melhor, na sombra, de forma a não ser vista, nomeada.

Ao estudar as narrativas desses garotos, não pretendi garimpar supostas ‘verdades’ acerca de suas trajetórias de vida, tampouco interpretar seus posicionamentos frente a diversas questões que foram levantadas ao longo das entrevistas. Pelo contrário, assim como apontam alguns autores dos Estudos Culturais e de Gênero, pude assumir o entendimento de que suas identidades (assim como as minhas) se reconstróem/reinventam durante o próprio movimento de narração. Minha intenção foi a de procurar percursos de garotos dançarinos, suas inserções na dança e sua apropriação por um estilo em específico: o *hip-hop*. E é nessa prática em que me debrucei ao longo desses anos, buscando entendê-lo com outros (novos) olhares, tendo a temática da masculinidade como central em minhas discussões. Os conceitos de masculinidades perpassam toda minha narrativa, desde o primeiro capítulo até o encerramento, sustentando, em grande parte do tempo, minhas argumentações. Conforme identificava determinadas recorrências a partir das falas, organizava, ao mesmo tempo, um modo de olhar para todo aquele conjunto de enunciados, palavras e histórias, agrupá-los e, por fim, discuti-los. Percebi, através das transcrições, que o *hip-hop* fornece algumas ferramentas que garantem segurança para que esses meninos possam, efetivamente, dançar. Improviso, então, um pequeno recorte coreográfico do conjunto de idéias que consegui desenhar ao longo dessa dissertação.

Nesta improvisação, do ponto de vista do gênero e da sexualidade, opto por enfatizar algumas recorrências. Em primeira instância penso que, para esses rapazes, ao se aproximarem da dança, parecem estar sob suspeita de sua sexualidade. É como se, ao se tornarem dançarinos, o constante investimento na produção da masculinidade fosse descartado, visto que nada mais feminino do que o simples ato de dançar. Além disso, existe um atravessamento de fronteiras realizado por esses garotos, alguns com maior

grau de dificuldade do que outros, na apropriação da dança em suas trajetórias de vida. Esses garotos anunciam, em alguns momentos, terem rompido com supostas ‘barreiras’ sociais, impostas pelos discursos que conformam o gênero masculino, de forma a vivenciarem a dança. Porém, o estilo *hip-hop* mostra-se como sendo uma dança fortemente praticada por rapazes, sendo incorporada nos padrões masculinos contemporâneos, onde representações clássicas como força, agilidade e destreza contribuem para que esse estilo signifique-se na cultura como uma dança masculina.

Outra questão importante diz respeito ao olhar que damos ao corpo envolvido na dança. A partir de uma perspectiva cultural, o corpo do *hip-hoper* pode ser compreendido como um corpo masculino nas danças competitivas, ou seja, um corpo que não recebe polimento ao dançar. Um corpo que desvia da delicadeza, foge da suavidade e escapa da polidez exigida pelas outras danças (em especial, a dança clássica, considerada imperativa nas representações de corpos na dança). O *hip-hoper* opera seu corpo de forma robusta e possante. A energia é tomada por esse corpo, que se mostra viril, rápido e potente durante seu desempenho, afastando-se, por fim, da representação do corpo refinado e delicado imposto nos discursos contemporâneos. Enfim, embora esse corpo seja tomado por horas de ensaio, a gestualidade bruta é trazida com primazia.

Ao analisar a produção das masculinidades desses rapazes do *hip-hop* e suas implicações nos espaços em que circulam, pude perceber o quanto a temática da sexualidade é perpassada pelos discursos hetero-normativos. Para esses rapazes não há dúvidas em torno de sua identidade sexual. Estar nesta dança e obedecer atentamente aos critérios que ela exige cria condições para que esse sujeito seja significado nos espaços de competição em dança como um dançarino viril e heterossexual. Por muitas vezes comparado aos dançarinos de outros estilos, são representados como sujeitos que não deixam dúvidas em torno de sua sexualidade. Ao demonstrar as exigências que demandam desse estilo, o dançarino passa inscrito como um ‘verdadeiro homem’ no contexto das danças. Isso está reforçado por um conjunto de saberes ditados pela cultura, interpelando esses sujeitos, produzindo seus corpos e criando identidades. Um dos apelos que considero importante na produção dessa representação é a prática dos ‘rachas’, visto que dentre as danças competitivas, o *hip-hop* é o único estilo que difere-se através dessa prática. Essa ‘briga’ entre dançarinos reforça a idéia de uma dança masculina, visto que, em nosso tempo, as brigas são clamadas e narradas pelo universo masculino, trazendo fortes elementos de violência e agressividade. Esses ‘rachas’ são

organizados de forma a nunca colocarem a mulher contra o homem, porque, supostamente ela ocuparia uma posição inferior e, conseqüentemente, ‘desonesta’ nesta prática. Afinal, *hip-hop* é coisa de homem, e o homem ‘sempre’ irá realizar movimentos com maior desenvoltura do que as mulheres.

Por fim, esse conjunto de fatores possibilitados, principalmente, pelos discursos e práticas na luta pelo poder de significação, cria condições para que determinadas práticas corporais assumam representações genereficadas frente a outras. Estou convencido, mesmo que provisoriamente, de que o gênero é um constituinte do tecido social. Ele perpassa todos os espaços e instituições de forma a compor e significar as posições de sujeito. A prática do *hip-hop*, assim como todas as outras manifestações corporais (tanto nas Artes, quanto na Educação Física) são imersas pelas relações de gênero, ou seja, essa categoria analítica é um organizador do social. A dança interpela os sujeitos fortemente com as temáticas do gênero e da sexualidade. Percebi através das observações, análises e entrevistas o quanto a dança interpela os sujeitos fortemente a partir das temáticas de gênero e sexualidade. Por inúmeras vezes, ao desligar o gravador ao término da entrevista, os informantes me bombardeavam com episódios de desconforto envolvendo manifestações de ridicularização e deboche em torno de sua sexualidade ou atacando de forma agressiva suas masculinidades. Embora o *hip-hop* seja uma dança de origem marginal, onde as periferias apossam grande parte de seus produtos, foram pouquíssimas as vezes em que os dançarinos manifestaram interesse em relatar episódios envolvendo questões de ordem social e/ou marginalização. Tanto gênero quanto sexualidade mobilizam maior energia e situações de tensão por parte desses rapazes ao longo de suas trajetórias.

Todas essas considerações são provisórias (e improvisadas). Portanto, não se esgotam neste momento. Penso que muitas outras questões poderiam ser trazidas a partir da temática do masculino na dança, porém, neste momento, improviso um final, para que outros formatos tomem conta de minha investigação. Traçando as linhas finais dessa dissertação, acredito ser importante comentar que, ao compreender o caráter histórico e socialmente construído das categorias analíticas de gênero e sexualidade, também percebi o quanto fui posicionado e constituído como homem, dançarino, professor, pesquisador, *num jeito masculino de escrever*. Da mesma forma, a tensão que o ‘mundo da dança’ carrega, onde as palavras passam a ser inexpressivas na busca de significados, mesmo na descrição de *um jeito masculino de dançar...*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, T. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labotexto Editorial, 2004.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitutions: na essay in phenomelology and feminist theory. In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge, 2004.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança: Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CECCHETTO, Fátima Regina. **Violência e Estilos de Masculinidade: Violência, Cultura e Poder**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CONNELL, Robert W. Políticas da Masculinidade. In: **Educação & Realidade**: Porto Alegre. UFRGS. V.20, n.2, jul/dez. 1995.

CONQUERGOOD, Dwight. Performances Studies: Intervetions and radical research. In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge, 2004.

COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais: para além das fronteiras disciplinares. In: **Estudos Culturais em Educação**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

DANTAS, Mônica. **Dança: O Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DORNELLES, Priscila Gomes. **Distintos Destinos? A separação entre meninos e meninas na Educação Física escolar na perspectiva do gênero**. Porto Alegre: PPGEdu/UFRGS, Dissertação de Mestrado, 2007.

EJARA, F. **A História da Dança de Rua Clássica**. 3º Encontro de Hip-Hop do Colégio Fênix. São Paulo, 2004.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança Moderna e Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro:1977.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade – Volume I: A vontade de saber**. 17º Edição. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **História da Sexualidade – Volume II: O uso dos prazeres.** 10ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Vigiar e Punir.** Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

_____. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRAGA, Alex Branco. **Corpo, Identidade e Bom-mocismo:** Cotidiano de uma adolescência bem-comportada. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Pedagogias do Corpo: marcas de distinção nas práticas escolares. **In. Século XXI: Qual é o conhecimento? Qual é o currículo?** 1ª edição. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

_____. Anatomias de consumo: investimentos na musculatura masculina. **In. Educação & Realidade.** Porto Alegre: UFRGS. V. 25 nº2. Jul/Dez, 2000.

GASKELL, George e BAUER, Martin W. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

GOELLNER, Silvana Vilodre; LOURO, Guacira L.; FELIPE, Jane. A Produção Cultural do Corpo. **In Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação.** Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 4ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo.** **In: Educação & Realidade:** Porto Alegre. UFRGS. V.22, nº2, jul/dez. 1997.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

KIMMEL, Michael S. **A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas.** **In: Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre. Ano 4, n.9. 1998.

_____. **Homofobia, temor, vergüenza y silencio em la identidad masculina.** **In: Isis Internacional.** Ediciones de las mujeres: n.24. 1997.

LAKATOS, E.M. MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica.** 2ª edição. São Paulo: Atlas, 1990.

LOURO, Guacira Lopes. Uma leitura da história da educação sob a perspectiva do gênero. **In: Teoria e Educação – Dossiê da História da Educação.** Porto Alegre: Pannonica, 1992.

_____. Gênero, História e Educação: construção e desconstrução. In. **Educação&Realidade**: Porto Alegre. UFRGS. V20 nº 2. jul/dez, 1995.

_____. **Gênero, Sexualidade e Educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 2º edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. (Org.). Pedagogias da sexualidade. In. **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MEYER, Dagmar Estermann. SOARES, Rosângela de Fátima. **Modos de ver e de se movimentar pelos “caminhos” da pesquisa pós-estruturalista em Educação: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme**. In: Caminhos Investigativos III – Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A. 2005. p. 23-44.

MEYER, Dagmar E. **As mamas como instituintes da maternidade: uma história do passado? In: Paradigmas y diseños de La investigación cualitativa em salud – Una antropologia iberoamericana**. Universidad de Guadalajara, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2002. p. 375-401.

_____. **Gênero e saúde: indagações a partir do pós-estruturalismo e dos estudos culturais**. Revista de Ciências da Saúde, Florianópolis, vol. 17, nº1, jan/jun. 1998.

_____. **Gênero e educação: teoria e política**. In: LOURO, Guacira. **Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. 2º edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

NEGRINE, Airton. Instrumento de coleta de informações na pesquisa qualitativa. In: **A pesquisa qualitativa na Educação Física**. (org.) NETO, Vicente Molina e TRIVIÑOS, Augusto. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima de. Hip-hop na perspectiva dos movimentos sociais. In: **Práticas Corporais: construindo outros saberes em Educação Física**. Florianópolis: Nauembla ciência & arte, 2006.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

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

SCOT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. In: Educação & Realidade. Porto Alegre: UFRGS. Vol.20, n.2. jul/dez. 1995.

SEFFNER, Fernando. **Derivas da Masculinidade:** representação, identidade e diferença no âmbito da identidade bissexual. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PPGEdU/UFRGS, 2003.

SILVA, Ana Márcia Silva. A natureza da phisis humana: indicadores para o estudo da corporeidade. In: SOARES, Carmem L. **Corpo e História.** Campinas: Autores Associados, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche:** a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. **Documentos de Identidade:** uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação: uma arena de significados. In COSTA, Marisa Vorraber; VEIGA NETO, Alfredo (org). **Caminhos Investigativos II:** outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SOARES, Carmem Lúcia. **Corpo e História.** Campinas: Autores Associados, 2006.

SOARES, Rosângela. Adolescência: monstruosidade cultural? In: **Educação & Realidade:** Porto Alegre. UFRGS. V.25 n.2. jul/dez., 2000.

TRIVIÑOS, Augusto N.S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais:** A pesquisa qualitativa em Educação. 1º ed. São Paulo: Editora Atlas, 1987.

VIANNA, H. **O mundo funk carioca.** 2º edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WEEKS, Jeffrey. In. **O Corpo Educado.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WORTMANN, Maria Lúcia e VEIGA-NETO, Alfredo. **Estudos Culturais da Ciência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001

ANEXOS

Anexo A – Roteiro de Entrevista

**Anexo B – Termo de Consentimento Livre e
Esclarecido**

Mdo Éderson C. dos Santos
GEERGE

Orientador: Prof. Dr. Fernando Seffner

PRIMEIRO PASSO:

Lembre-se que primeiro você deve se identificar, explicar de que se trata (uma pesquisa qualitativa de mestrado sobre representações de corpo, gênero e masculinidade dos meninos praticantes de Hip-Hop para o PPGEduc/UFRGS), solicitar consentimento para fazer a entrevista e permissão para gravar. Salientar que os dados são confidenciais.

BLOCO 1 – Situação sócio-econômica do entrevistado

O objetivo aqui é conhecer algumas características do(s) entrevistado(s), como sua idade, experiência familiar, local de moradia, religião, vida escolar. O nome importa apenas para identificar a entrevista.

- Qual é o seu nome? (Lembrar que a será anônimo)
- Em primeiro lugar gostaria de saber um pouco sobre ti....Tua idade? Onde moras? Se mora com os pais?
- Se tens irmãos ou irmãs? Se és o mais velho ou mais novo?
- Onde estudas? Qual série estás frequentando?
- Qual é a sua disciplina preferida?
- Se tu trabalhas? Se sim, onde trabalhas?
- Qual é o nome do grupo de dança que você faz parte?
- Tu tens és comprometido com alguém? Se sim, essa pessoa parte do grupo de dança?
- E por fim, além do grupo de dança tu faz parte de outro tipo de atividade de lazer? Como escoteiros, grupo folclórico, escolinhas esportivas etc...

BLOCO 2 – Relação do entrevistado com a Dança

O Objetivo deste bloco é perceber o nível de envolvimento do entrevistado com a prática da Dança de Rua no Hip-hop.

- Neste momento, gostaria de saber sobre tua experiência na dança, ou seja, quando começou a dançar? O que te incentivou a começar a dançar? E quem te incentivou a começar a dançar?
- Como foi a participação da sua família em relação a isso?
- Como sua família tem visto esse teu envolvimento com a dança, desde o início até hoje? Ela apoiou desde o início? Apóia até hoje? Existe alguém na família que é contra a sua inserção na dança? Se sim, quem? Por quê?

- E quais são os principais argumentos que te incentivam fazer dança vindas por parte da família?
- Como são as tuas relações de amizade? Teus amigos também dançam?
- Você tem algum grupo de amigos que se encontra com frequência? Se sim, eles fazem parte da dança?
- Qual é o nome da coreografia que estás dançando atualmente? Me fala um pouco sobre essa coreografia. Seus comentários particulares sobre ela.
- Você lembra-se de outras coreografias que você já tenha dançado? Comenta um pouco. E em relação aos temas das coreografias, você se agrada dos temas que tem sido trabalhado ultimamente? Por quê?
- Existe alguma memória sua em relação a alguma coreografia que te deixou com algum tipo de constrangimento? Em relação aos movimentos ou ao figurino, por exemplo.
- Tu pode falar um pouquinho sobre a tua relação com o/a coreógrafo/a.
- Quais são os pontos que mais te chamam atenção em relação ao seu/sua coreógrafo/a?

BLOCO 3 – Hip-hop, masculinidade e relações de gênero

Este bloco investiga um pouco sobre as questões de gênero e masculinidade do menino praticante da dança de rua.

- Agora eu quero saber sobre a tua experiência com o hip-hop especificamente. Dentro do Hip-hop, o que tu mais gosta de fazer? Por quê? Como tu te sentes praticando? Tu treinas fora do horário de ensaios? Como tu praticas e ensaia?
- Já praticou algum outro tipo de dança que não seja o hip-hop? Se não? Por quê? Tens curiosidade de fazer outro estilo de dança?
- Conhece as outras práticas do hip-hop? Se sim, quais que também te chamam atenção além da dança de rua? O que tu mais gosta de fazer dentro da dança de rua? Sabe fazer acrobacias (B.boy)? Quais? Você percebe alguma diferença entre a movimentação na dança de rua entre os meninos e as meninas? Quais?
- Além da movimentação na dança, o que percebes de diferente entre meninos e meninas no movimento hip-hop?
- Como tu percebe o relacionamento entre os meninos que fazem hip-hop, tanto no teu grupo quanto nos concursos em geral? E o relacionamento com outros meninos, ou seja, aqueles que não fazem dança de rua?
- Poderias contar ou narrar algum episódio de constrangimento de masculinidade e gênero?

BLOCO 4 – Planos de futuro do entrevistado com a dança.

Neste quarto e último bloco o objetivo principal é se aproximar do entrevistado para compreender seus planos e objetivos em relação a dança para o futuro, ou seja, pensar na vida profissional.

- Para encerrarmos, gostaria de saber um pouco sobre teus planos futuros na dança. A Dança faz parte disso? Tu pretendes seguir dançando? Consideras a dança sendo algo passageiro na sua vida? Tens alguma experiência como coreógrafo? Como foi?

FASE FINAL

Sempre pergunte ao entrevistado se há mais alguma coisa que ele gostaria de comentar ou acrescentar, que ele ache importante nos dizer. Mostre o Termo de Consentimento Informado, se já não o tiver feito no início da entrevista, leia-o para o entrevistado e peça a sua assinatura. Guarde a cópia assinada e dê uma cópia do Termo para ele. Não esqueça de agradecer pelo seu tempo e pelas informações.

E depois de desligar o gravador ainda pode perguntar se tem alguma coisa que ele gostaria de dizer sem ser gravada.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar da pesquisa intitulada: **UM JEITO MASCULINO DE DANÇAR** – *Pensando a produção das masculinidades de dançarinos de Hip-Hop*, realizada junto ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Seffner, como coleta de dados da dissertação de mestrado de Éderson Costa dos Santos.

De modo a conseguir problematizar questões acerca das temáticas de corpo, gênero e masculinidade, Você, responderá a uma gama de perguntas feitas pelo pesquisador, que serão gravadas e transcritas. Os registros transcritos terão nomes fictícios e a divulgação dos resultados será feita de forma anônima, isto é, sem a identificação de nenhum dos participantes.

Sua participação neste estudo é completamente voluntária. Você pode recusar-se a participar, ou decidir se desligar da pesquisa em qualquer momento. Ao assinar esse termo de consentimento você não abre mão de nenhum de seus direitos legais. Caso você tenha alguma pergunta adicional, por favor faça, que tentarei responder da melhor forma possível. Pelo presente termo, declaro que fui informado sobre a pesquisa de forma clara e detalhada e tive minhas dúvidas esclarecidas pelo pesquisador Éderson Costa dos Santos – Tel. 8108 2927. Em caso de informações adicionais sobre a pesquisa você pode ligar para a UFRGS, com Professor Dr. Fernando Seffner, em 3308 5388.

Fui igualmente informado da garantia de receber resposta ou esclarecimento sobre a pesquisa a ser realizada, da liberdade de não participar do estudo, da segurança, do sigilo, do anonimato e do caráter confidencial das informações.

Nome do participante

Assinatura do participante

Assinatura do responsável (em caso de menor de 18 anos)

Mdo. Éderson Costa dos Santos - Pesquisador

Data: __/__/____.