

ANA CECÍLIA DE CARVALHO RECKZIEGEL

DANÇA DE RUA: LAZER E CULTURA JOVEM NA RESTINGA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Porto Alegre

2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO
MOVIMENTO HUMANO

DANÇA DE RUA: LAZER E CULTURA JOVEM NA RESTINGA

Ana Cecília de Carvalho Reckziegel

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano como requisito para obtenção do grau de Mestre em Ciências do Movimento Humano.

Orientador: Prof. Dr. Marco Paulo Stigger

Porto Alegre

2004

CATALOGAÇÃO NA FONTE

R298d Reckziegel, Ana Cecília de Carvalho
Dança de rua: lazer e cultura jovem na restinga. / Ana
Cecília de Carvalho Reckziegel. – Porto Alegre : Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, 2004.
197 f. : il. ; fotos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande
do Sul. Escola de Educação Física. Programa de Pós-Graduação
em Ciências do Movimento Humano, 2004.

1. Dança. 2. Cultura. 3. Lazer. I. Título. II. Stigger, Marco
Paulo, orientador.

CDU:

793.3

Catálogo elaborado por Ivone Job CRB-10 / 624

AGRADECIMENTOS

– Ao professor Marco Paulo Stigger, meu orientador, por ter acreditado e incentivado este trabalho. Por sua orientação firme, apaixonada e dedicada, sem ela este trabalho não seria possível. Por seu apoio incondicional e afetuoso em todos os momentos. Pelas aulas instigantes, que só não deixam mais saudades porque se prolongam nos encontros do GESEF. Sua postura, balizada pela ética, pela paixão e crença na construção do conhecimento são os maiores ensinamentos que levarei. Muito obrigada, mestre.

– Ao Juquinha, Julinho, Dé, Lula, Testinha, Giovane, Devis e Foguinho, por sua generosidade em receber-me e participar dessa pesquisa. Pelo empenho e entusiasmo com que me auxiliaram a compreender a dança de rua. Por cada dia em que me possibilitaram observar seus treinos, momentos de fruição estética, contagiante alegria e lições de vida. Muito obrigada e muito sucesso.

– À querida e grande amiga Suzi Weber, pelo apoio, incentivo, colaboração e entusiasmo.

– À Fabiana Menine, transbordante de atitude, dedicação e de amor pelo Hip-Hop, pelos contatos iniciais com pesquisadores da cultura.

– À Deisimer Gorczewski, pelas conversas apaixonadas, por ter intermediado o contato com o Restinga Crew.

- Aos professores Silvana Goellner e Vicente Molina, pelos belos momentos de aprendizado.
- Aos colegas do GESEF, em especial à Sílvia, à Ileana, à Raquel e ao Fernando pela cumplicidade e afeto.
- Aos colegas do Departamento de Arte Dramática, pelo apoio.
- Aos meus pais, irmãos, minha muito querida Andréa, e Carolina, pelo amor, pelos ensinamentos e apoio de agora e sempre.
- Ao Chico, pelo amor, pela paciência, pelo apoio e pelas calorosas discussões sobre Hip-Hop e arte.
- Ao André, à Ana e à Rosane, sempre atenciosos, afetuosos e eficientes.
- Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano por oportunizar-me a realização desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender o sentido atribuído, por jovens moradores da periferia de Porto Alegre, à prática da dança de rua como elemento componente da cultura Hip-Hop. Visando a compreender a prática da dança em um universo cultural específico, e privilegiando seus aspectos microssociais, o estudo tem como abordagem metodológica a investigação etnográfica, e como principais instrumentos de coleta de dados, a observação participante e a entrevista semi-estruturada. A reflexão final é efetuada a partir de dois eixos de análise: a dança de rua como aprendizado e a dança de rua como lazer. A prática da dança, aliada aos princípios ideológicos colocados pelos elementos da cultura Hip-Hop e simbolizados pela *atitude*, possibilita aos jovens a construção de um projeto, que tem como objetivo a construção de uma vida digna para si e o resgate daqueles em situação de marginalidade.

Palavras-chave: dança de rua, prática corporal, lazer.

ABSTRACT

This work aims to understand the meaning attributed, by young residents of the periphery of Porto Alegre, to the practice of street dance as a component element of the Hip-Hop. Aiming to understand the practice of dance in a specific cultural universe, and giving preference to its micro-social aspects, the study has as methodological approach the ethnographical investigation, and as main instruments of data gathering, the participative observation and the semi-structured interview. The final consideration is made from two main perspectives: street dance as learning and street dance as leisure. The practice of dance, along with the ideological principles of the Hip-Hop culture, symbolized by the attitude, makes possible to the youth the construction of a project that has as objective the building of a worthy life for oneself, and the redeeming of those who live marginally.

Key-words: street dance, body practice, leisure.

Eu gosto mesmo é de escutar a música e entrar dentro da música. Dançar dentro da música. É uma maneira assim que eu me sinto livre. Testinha.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DANÇA DE RUA: PROBLEMATIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	18
1.1 QUESTÕES A INVESTIGAR	28
1.2 A OPÇÃO PELA ETNOGRAFIA E A PESQUISA DE CAMPO	29
1.2.1 Contatos iniciais e definição do grupo a estudar	30
1.2.2 Instrumentos para coleta de dados	32
1.2.3 A observação participante	32
1.2.4 As entrevistas	34
1.2.5 O registro em foto e vídeo	39
1.3 A INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	41
2 A CULTURA HIP HOP: DO BRONX ATÉ A RESTINGA	43
2.1 O HIP HOP NO BRASIL	50
2.2 O HIP HOP EM PORTO ALEGRE	53
2.3 O BAIRRO RESTINGA E A CULTURA HIP HOP	55
3 RESTINGA CREW	62
3.1 A FORMAÇÃO DO GRUPO	69
3.2 A MOTIVAÇÃO INICIAL	69
3.3 AS ATIVIDADES DO GRUPO	72
4 A PRÁTICA DA DANÇA DE RUA: O B-BOY, A DANÇA E A ATITUDE	79
4.1 A PRÁTICA DA DANÇA DE RUA	85
4.1.1 O treino: como se constrói o aprendizado	86
4.1.2 Primeiros passos: vencer a vergonha e suportar a dor	98
4.1.3 A construção do estilo	103
4.1.4 A roda	106
4.2 AS COREOGRAFIAS E AS APRESENTAÇÕES PÚBLICAS	110
4.3 AS RODAS DE BREAK E OS RACHAS	117
4.4 A INSERÇÃO NA CULTURA HIP HOP: PARA SER B-BOY TEM QUE TER ATITUDE	119
4.4.1 O primeiro momento: ganhar as gurias	120
4.4.2 O segundo momento: a descoberta, a identificação com a cultura Hip-Hop e a atitude	121
4.4.3 O terceiro momento: o compromisso com a cultura	132
4.5 A PRÁTICA DA DANÇA DE RUA E SUA DIMENSÃO DE LAZER	135

5 DANÇA DE RUA: OPÇÃO PELA DIGNIDADE E PROJETO DE VIDA	
.....	144
5.1 CONTEXTO E LIMINARIDADE: “OU TU É LADRÃO OU TU É TRABALHADOR”	147
5.2 O RAP E A ESCOLA: EM BUSCA DO CONHECIMENTO “PARA SE DAR BEM”	150
5.3 O TRABALHO: “O QUE PINTA A GENTE TÁ FAZENDO”	156
5.4 TEMPO LIVRE: OPÇÃO PELO DIVERTIMENTO E DESCOBERTA DA CULTURA HIP-HOP	158
5.5 UMA NOVA DIREÇÃO QUE PODE DAR CERTO	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
ANEXOS	185

LISTA DE FIGURAS

- Foto 1 - Julinho, em primeiro plano, executando um *freeze*, atrás estão Nícolas, com a mãe, e o público que veio assistir ao treino 62
- Foto 2 - Weslei dá seus primeiros passos sob o olhar atento do pai 63
- Foto 3 – À direita da foto, Petersen aguarda sua vez de entrar em cena, durante uma apresentação do grupo na Usina do Gasômetro 64
- Foto 4 – Dia de treino na sala 55 do CECORES. Enquanto, no primeiro plano, Lula treina um *spin* (giro de cabeça), Julinho, em frente ao espelho, coloca a touca para praticar o mesmo movimento observado por Juquinha. Ao fundo, participantes do treino conversam 66
- Foto 5 – Devis apresentando-se com seu grupo, Eclipse, na Esplanada da Restinga em 06/04/2004, no Fórum das Escolas pela Paz..... 72
- Foto 6 – Foguinho participa do treino com camiseta pintada por ele mesmo 73
- Foto 7 – Julinho prepara um *spin*, observado por Carla, Nícolas e Dé 79
- Foto 8 – Julinho prepara o impulso das pernas..... 79
- Foto 9 – Julinho executando o *spin*..... 80
- Foto 10 – Giovane executando um *freeze* 81
- Foto 11 – Lula, no centro da roda, observado pelos colegas 106
- Foto 12 – O grupo se encontra na Esplanada da Restinga antes de iniciar a apresentação..... 110
- Foto 13 – Antes da apresentação, os jovens se revezam no cuidado das crianças 110

- Foto 14 – A cumplicidade com o público 111
- Foto 15 – Foginho executa uma de suas seqüências no momento do *free style*.. 111
- Foto 16 – Da esquerda para a direita, Julinho, Deivis e Lula ensaiam um momento da coreografia 113
- Foto 17 – Cena sobre tráfico de drogas desenvolvida na abertura da segunda coreografia do grupo114
- Foto 18 – Ele tenta te mostrar o caminho [...] depois é tu que vai fazer [...].....177

INTRODUÇÃO

Atualmente o fenômeno cultural conhecido por Hip-Hop está presente nas mais diversas camadas sociais, ocupando um espaço significativo dentro do amplo panorama da cultura brasileira.

Ao observar eventos organizados por jovens ligados à cultura Hip-Hop e acompanhar suas discussões sobre os caminhos dessa cultura, pode-se constatar sua apreensão sobre as transformações pelas quais a cultura, ou o movimento, vem passando, principalmente devido à visibilidade que vem obtendo na mídia. Para Silva (1999), o Hip-Hop é um movimento estético-político, e é provavelmente por conta desse caráter que os jovens contestam a noção, que vem sendo transmitida pela mídia, de que Hip-Hop é apenas o *Rap*. Para esses jovens o Hip-Hop não é somente o *Rap*, mas a fusão de quatro elementos: o DJ (disc jôquei), o MC (o mestre de cerimônias) o *break* (praticado pelo *B-Boy*) e o grafite (praticado pelo grafiteiro). A começar pelo *rap*, marcado pela poesia das letras, em geral de denúncia e protesto, a cultura Hip-Hop tem um forte cunho social e étnico, dado pelo estilo de vida, marcado pelas roupas esportivas, pela linguagem verbal utilizada, e pela utilização dos produtos de consumo da indústria cultural, que são apropriados por esses jovens e se transformam em manifestações dessa cultura. Acima de tudo, o Hip-Hop é marcado pela *atitude*, que é o comportamento que o membro do grupo deve ter para ser aceito pelo mesmo (HERSCHMANN, 1997, 2000).

Nas mesmas discussões sobre a essência do Hip-Hop, reconhecendo que o *Rap* é o elemento que está em alta no momento, os integrantes reafirmam que, apesar disso, a dança ainda é a porta de entrada das crianças e jovens para a cultura. A dança se solidificou enquanto alternativa metafórica substitutiva para as brigas entre as gangues, desde o seu surgimento nos bairros pobres de Nova York, há cerca de 30 anos (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001). Ela chega ao Brasil na década de 70, com a cultura *black*, ligada ao movimento negro norte-americano (HERSCHMANN, 2000), ocupando as ruas e estações de metrô de São Paulo, principal centro da cultura no Brasil.

No País, a característica dos adeptos da cultura Hip-Hop é a postura radical e politizada de seus integrantes. As letras dos *raps* são violentamente de protesto, denunciando a dura realidade das favelas no País e o tratamento recebido por essas populações, tanto por parte dos governos, quanto por parte da polícia. Devido a essas características, os compositores e cantores de *rap*, ou *rappers*, são muitas vezes acusados de incitar a população à violência e ao racismo (ibidem).

Nos anos 90, a cultura Hip-Hop atingiu grande desenvolvimento e lançou para o País vários grupos de *rap*, como o Racionais MCs, Sistema Negro, MRN, Pavilhão 9, que conquistaram expressão através da indústria fonográfica (HERSCHMANN, 2000).

O apogeu da cultura, nos anos 90, inicia também um processo de estigmatização, marcado pelos primeiros arrastões¹ nas praias do Rio de Janeiro, o que provocou um grande debate nacional sobre a pobreza e a violência urbana (HERSCHMANN, 2000). O Hip-Hop, ao lado de outros estilos musicais semelhantes,

¹Arrastão é o termo utilizado para designar um tipo de tumulto, saque e pilhagem promovido por grupos de jovens pobres. Iniciaram no Rio de Janeiro em 1992 (HERSCHMANN, 2000: 27).

passa a ser sinônimo de delinquência e criminalidade. Outro motivo que contribui para a estigmatização da cultura e seus adeptos é justamente a postura radical e politizada de seus integrantes (HERSCHMANN, 2000).

Na busca de compreender o Hip-Hop, fui conduzida por minha experiência de vida – como professora de teatro, atriz e ex-bailarina - a ingressar nesse universo a partir da observação da prática corporal da dança *break*. Assim sendo, o objetivo desta pesquisa é compreender a cultura Hip-Hop, e, em particular, a sua dimensão “dança de rua”, quando vivenciada pelos jovens de uma periferia de Porto Alegre. Cabe esclarecer que este estudo não pretende abordar a dança em seus aspectos estéticos e artísticos, mas sim, compreender o papel e as funções que a dança adquire para seus praticantes, enquanto atividade de lazer.

Buscando atingir o objetivo, para além do olhar hegemônico instituído pela mídia, e para além das disputas internas do movimento Hip-Hop, optei pelo estudo etnográfico como possibilidade metodológica. Dessa forma me foi possível compreender o Hip-Hop de perto e de dentro, a partir do sentido que um grupo de dança específico constrói sobre sua prática corporal.

Os instrumentos utilizados para a coleta de dados foram a observação participante, a entrevista semi-estruturada, o registro em foto e vídeo, artigos de jornais e revistas, e revistas especializadas.

O estudo realizou-se a partir da observação do grupo de dança de rua *Restinga Crew*, do bairro Restinga, e está estruturado em cinco capítulos.

No primeiro capítulo efetuo a problematização do tema, a partir da representação dos jovens adeptos da cultura Hip-Hop produzida pela mídia, e a explanação dos procedimentos metodológicos utilizados. A problematização é

elaborada a partir das pesquisas sobre o tema, efetuadas por Yúdice (1997), Diógenes (1998), Herschmann (2000) e Fausto e Quiroga (2000).

No segundo capítulo procuro traçar a trajetória do Hip-Hop, desde sua origem no bairro do Bronx, as primeiras manifestações no Brasil, em Porto Alegre e na Restinga, considerando alguns de seus principais aspectos históricos e socioculturais.

No terceiro capítulo apresento o grupo *Restinga Crew*, enfocando sua formação, a motivação dos jovens quando de sua opção pela prática da dança de rua e as atividades desenvolvidas pelo grupo.

Devido ao inevitável choque com a poderosa indústria cultural fonográfica e na esfera da mídia eletrônica, ao lado do decorrente processo de aceitação e deglutição, existem aspectos contraditórios ligados à cultura Hip-Hop anteriormente referidos. A apologia da violência e o apelo à sexualidade e ao consumo de bens materiais presentes nos *raps* mais difundidos pela mídia passam a se contrapor ao engajamento sociopolítico característico de seus praticantes no Brasil. Uma questão que permeou minha pesquisa foi a verificação do discurso e da prática, voltada para a postura engajada dos participantes do grupo que pesquisei.

Assim, no quarto capítulo procedo à descrição da prática da dança de rua, mostrando como se dá o aprendizado da dança dentro do grupo, como ocorre a inserção do jovem na cultura Hip-Hop através de sua prática, como a atitude se constitui em elemento formador do *b-boy*, e a prática e sua dimensão de lazer. Dumazedier (1973), Giddens (1997), Geertz (1989), Bourdieu (1990), Elias (1992), Schusterman (1998), Herschmann (2000), Wacquant (2002), Magnani (2003),

Fradique (2003) e Gustsack (2003) são os autores que fundamentam essa descrição.

No quinto capítulo estabeleço a relação entre a prática e os aspectos culturais e socioeconômicos do contexto de vida dos jovens, dialogando com a noção de cultura de Geertz (1989); modernidade, de Giddens (1997); juventude, Sposito (1993, 1994) e Fausto e Quiroga (2000); Hip-Hop, Silva (1999), Duarte (1999), Tella (1999), e Gustsack (2003); lazer, Elias (1992); e projeto de vida de Velho (1997 e 1999).

As considerações finais contêm a síntese das questões tratadas ao longo do estudo e minha interpretação sobre o sentido que os jovens do grupo *Restinga Crew* dão à sua prática.

As fotografias utilizadas na dissertação são todas de minha autoria. Finalmente esclareço que, por decisão do grupo, ao longo do trabalho utilizo os nomes pelos quais os jovens são tratados. No entanto, para os demais participantes dos treinos, por questões éticas, utilizarei pseudônimos por mim estabelecidos.

O pessoal que não conhece o que a gente faz, né, discrimina. Mas quem conhece, valoriza, né. Porque a gente tá dando uma força pra sociedade aí. Explicando né, os lance que tão acontecendo por aí. Tem gente que não sabe e desvaloriza a gente. Julinho

CAPÍTULO 1 - DANÇA DE RUA: PROBLEMATIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No início da década de 80, em diversas capitais do Brasil², grupos de jovens moradores das periferias passam a ocupar as ruas centrais das grandes cidades, alterando o espaço urbano com a prática da dança de rua. Eram os primeiros passos para a apropriação de uma cultura que, chegada dos EUA, logo se manifestaria em sua plenitude, por meio da dança, da música e do grafite, o Hip-Hop.

A partir de então, o estilo Hip-Hop vem ocupando espaços na cultura popular brasileira, através de sua assimilação pela indústria cultural e meios de comunicação de massa, rompendo as barreiras da periferia das cidades e se transformando em objeto de consumo por jovens de diferentes classes sociais. A assimilação da cultura pelos diversos segmentos de nossa sociedade se reflete na arte, na moda e na televisão. Assim, elementos da cultura, como a música *rap*, chegam aos cinemas por filmes, como “Orfeu”, de Cacá Diegues (1999), “O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas”, de Marcelo Luna e Paulo Caldas (2000), e o “O Invasor”, de Beto Brant (2001). Chegam à televisão, em programas musicais na MTV, e em novelas, como “As Filhas da Mãe”, da TV Globo, com um *rap* especialmente criado para sua abertura. Atualmente a mesma emissora tem veiculado a novela “Senhora

²A literatura aponta que na década de 80 nas capitais de vários estados brasileiros já ocorriam as rodas de *break*, entre eles São Paulo, Rio de Janeiro, Ceará, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, e também na capital federal, Brasília.

do Destino”, que apresenta os jovens inseridos nas práticas da cultura Hip-Hop nas ruas de um bairro de periferia, e o seriado “Cidade dos homens”, que tem como protagonistas dois jovens adolescentes moradores de uma favela carioca.

A expressão musical da cultura, o *rap*, também vem fazendo sucesso nas festas de segmentos sociais economicamente privilegiados pelo Brasil afora e provocando discussões, como na matéria da revista Carta Capital, de 26 de novembro de 2003, intitulada “Hip-Hop: Já se rendeu?”. A matéria discute o fato de o Hip-Hop, até então considerado a expressão artística da periferia, ter sido absorvido pelo mercado, estar sendo “engolido pela moda” e se transformado no estilo musical da *high society* paulistana. Em suas festas, a *high society* conta com a presença de grandes e respeitados nomes do Hip-Hop nacional, como Thaíde e Marcelo D2. O mesmo tema foi abordado na Revista Aplauso, veiculada no Rio Grande do Sul, em matéria de Daniel Bacchieri intitulada “Hip-Hop na high society”. Finalmente, a revista Carta Capital, de 26 de setembro de 2004, traz na capa Mano Brown, o líder do grupo Racionais MCs, e matéria de oito páginas, de Phydia de Athayde, sobre o cotidiano do *rapper*. A matéria discute a gritante desigualdade econômica no Brasil, colocando-o como o símbolo do Brasil dos despossuídos. Essas são evidências da força de uma cultura que surgiu nas ruas dos guetos negros e hispano-americanos dos bairros pobres dos EUA, primeiramente como diversão para os jovens freqüentadores das ruas, e que encontrou ecos nas periferias pobres ao redor do mundo, difundida pelos meios de comunicação de massa (televisão aberta e fechada, e internet) e dos produtos da indústria cultural (audiovisual e fonográfica) (ROSE, 1997).

A cultura Hip-Hop é constituída a partir da articulação de quatro elementos: o DJ, o MC³, o *b-boy* e o grafite. O DJ e o MC relacionam-se à expressão musical da cultura, chamada *rap*. *Rap* é a sigla formada pelas iniciais de *rythm and poetry* (HERSCHMANN, 2000, p. 30), que diz respeito ao ritmo e à letra das canções do *rap*. O *b-boy* está relacionado à dança, geralmente denominada *break*. O grafite é o elemento plástico da cultura. O estilo se construiu, teve sustentação e continuidade pelo cruzamento interno desses elementos. Foram alguns grafiteiros, pioneiros, que produziram discos de *rap*. Os eventos de Hip-Hop eram compostos por três partes, apresentando os dançarinos de *break*, os *rappers* e os DJs como um entretenimento. Os grafiteiros desenhavam pôsteres e panfletos para divulgar os eventos do Hip-Hop e desenhavam murais para decorar os palcos dos DJs (ROSE, 1997).

O Hip-Hop caracteriza-se pelo estilo de vida, marcado pelas roupas esportivas, pela linguagem verbal utilizada, e sobretudo pela adesão aos produtos de consumo da indústria cultural, que são apropriados pelos jovens e se transformam em manifestações de uma cultura (HERSCHMANN, 1997, 2000).

Segundo Herschmann (2000), o Hip-Hop chega ao Brasil na década de 70, juntamente com a cultura *black*, ligada ao movimento negro norte-americano. Azevedo e Silva (1999) entendem que o Hip-Hop chega ao Brasil no início dos anos 80, através da dança, quando esta toma as ruas e estações de metrô da cidade de São Paulo.

Por volta de 1983, a cultura Hip-Hop já existe em Porto Alegre e inicia a partir da dança de rua. Foi nessa época que um conhecido dançarino de *soul*, Gedair,

³O DJ é o discotecário, é quem comanda o som, e conseqüentemente, o baile. O MC é o mestre de cerimônia. Sobre a formação e a prática do DJ ver Araldi (2004).

“propôs e organizou” as primeiras rodas de *break*, na “esquina democrática”; seus freqüentadores no entanto, não sabiam que a dança fazia parte de uma cultura. Os passos e as coreografias eram apreendidos através de filmes e vídeos, “principalmente de Michael Jackson e Lionel Riche. Atualmente, Porto Alegre é considerada referência e já possui alguns grupos que começam a se destacar, como o Da Guedes, do Bairro Partenon, que já se apresentou com Racionais MCs, e Pavilhão 9, entre outros” (GORCZEVSKI, 2002, p. 49).

Nos anos 90, o *rap* começa a se fortalecer, conquista o mercado fonográfico e começa a romper a barreira entre o centro da cidade e a periferia (GUIMARÃES, 1999). A característica dos adeptos da cultura Hip-Hop é a postura radical e politizada de seus integrantes. As letras dos *raps* são violentamente de protesto, denunciando a dura realidade das favelas do País e o tratamento recebido por essas populações, tanto por parte dos governos, quanto por parte da polícia. Devido a essas características, os compositores e cantores de *rap*, ou *rappers*, são muitas vezes acusados de incitar a população à violência e ao racismo (HERSCHMANN, 2000, p. 192-193).

Com seu estilo marcante, o Hip-Hop também começa a chamar a atenção de intelectuais, que passam a analisar o fenômeno e os jovens ligados a essa cultura. Entre eles, destaco Yúdice (1997), Diógenes (1998), Herschmann (2000), Fausto e Quiroga (2000), autores que me auxiliaram na reflexão sobre o tema deste trabalho no momento de sua problematização.

Herschmann (2000) centra sua pesquisa em dois pontos. Primeiro, na relação que os jovens das periferias e favelas do Rio de Janeiro e São Paulo estabelecem, através das expressões culturais do *funk* e do Hip-Hop, com o mercado e com os

processos de estigmatização e glorificação gerados pela mídia. E, em segundo lugar, nos tipos de implicações sociopolíticas que os estilos de vida desses jovens acabam promovendo.

Chamou a atenção do autor a tendência que a opinião pública mostrava, ao relacionar os jovens das camadas populares à violência urbana, transformando-os em delinquentes e gerando um processo de estigmatização (HERSCHMANN, 2000, p. 280). A partir dessa constatação, Herschmann procurou compreender esse segmento social para além das representações de violência, geralmente fabricadas pela mídia e pelos órgãos de segurança. O autor salienta que não descarta a violência, mas alerta que esta deve ser relativizada.

Herschmann entende que a imagem bem-humorada da sociedade brasileira, cujos símbolos de manifestações culturais são o samba, o futebol e o carnaval, está se desfigurando e dando lugar a uma imagem marcada pela pluralidade e por “[...] fraturas sociais profundas, tais como sugerem as representações associadas ao mundo do funk e do Hip-Hop [...]” (2000, p. 33). Sem descartar totalmente a imagem bem-humorada, compreende que o *funk* e o Hip-Hop “[...] parecem expressar e sintetizar, nas letras e na diversidade de sons e gestos, o novo ambiente cultural urbano brasileiro contemporâneo [...]” (ibidem).

O autor compreende que no cenário contemporâneo, em especial com a crise do Estado, a mídia assume a responsabilidade “[...] pela administração das ‘zonas de conflito’, ao propiciar, inclusive, uma certa homogeneização do ‘corpo social’” (ibidem, p. 88), e, portanto, grande parte dos processos de estigmatização e também de criminalização das culturas minoritárias se desenvolve nos meios de comunicação de massa, “[...] onde a ‘realidade social’ ali ganha sentido [...]”

(HERSCHMANN, 2000, p. 88). Herschmann analisa a questão da violência a partir da interpretação de relatos jornalísticos, e constata durante a pesquisa, que o mesmo discurso - produzido pela mídia - que demoniza o *funk* e o Hip-Hop, vai também assentar “[...] as bases para a sua glamourização” (ibidem, p. 89), pois ao mesmo tempo abre espaços para as expressões juvenis, tanto em jornais como em programas de televisão.

A noção de desvio utilizada pela mídia impressa e televisiva em nosso País, para a criação da representação da juventude ligada ao movimento e estilos musicais⁴ da cultura Hip-Hop, é também abordada por Fausto e Quiroga (2000). Para as autoras, a juventude, que encontra nesses universos musicais representações capazes de expressar seu descontentamento, provoca leituras sociais a partir da ótica da marginalidade e violência urbana. Ambas alertam que as próprias análises sociais, jornalísticas e acadêmicas têm apresentado a juventude urbana pobre como objeto de estudos de delinqüência ou violência urbana, ou nos estudos sobre o mercado de trabalho informal, nos estudos sobre evasão e fracasso escolar, ou nos estudos sobre a drogatização.

As autoras compreendem que, diante do atual quadro econômico, essa juventude, através da cultura Hip-Hop, ou expressões a ela relacionadas, acaba por criar um “movimento contrário” (FAUSTO e QUIROGA, 2000, p. 232) por meio de significativos comportamentos e críticas sociais, quando:

As letras de suas músicas sinalizam uma não-aceitação dos processos de rejeição, estigmas e violências a que estão submetidos. Seus espaços de vida não são mais ocultados com vergonha, como o fizeram muitas das antigas gerações de moradores de favelas e periferias, mas assumidos explicitamente em seus poemas e “gritos de guerra” rituais [...] (ibidem, p. 232).

⁴As autoras compreendem o *funk*, ao lado do *rap*, como estilo musical da cultura Hip-Hop. Ver nota de rodapé nº 5.

Consideram que o movimento dessa juventude, de “sair do lugar onde estiveram seus pais” (FAUSTO e QUIROGA, op. cit., p. 233), não aceitando o confinamento a certos locais da cidade e ampliando os limites territoriais impostos, propicie o modelo da leitura social do desvio e da transgressão. O movimento contrário e a mudança de comportamento dos jovens não devem ser compreendidos como delinqüência ou violência urbana. As autoras propõem que tanto a sociedade como os pesquisadores alterem os códigos da transgressão inicialmente utilizados, buscando compreender o movimento e as dinâmicas trazidas pelos jovens através da ampliação de suas bases de leitura.

Além da ótica da marginalidade e violência urbana lançada sobre a juventude pobre, Yúdice (1997), ao investigar o *funk*⁵ e os arrastões na cidade do Rio de Janeiro, constata uma tentativa de isolá-la socialmente. O autor delata um aumento do “molestamento” e o processo de estigmatização que os jovens pobres e os funkeiros vêm sofrendo, e constata uma reação por parte dessa juventude, em especial aquela ligada ao movimento Hip-Hop pelo fato de a mesma “[...] carregar uma evidente mensagem ideológica contra o racismo e a cumplicidade do Estado no que se refere a estas questões [...]” (YÚDICE, 1997, p. 41). Para o autor, a classe média de direita não suporta conviver com a juventude favelada e considera-a o que ele chama de um elemento “poluidor” (ibidem, p. 38). No Brasil, o espaço social, mais do que o geográfico, é claramente demarcado. Enquanto as praias e equipamentos de lazer são considerados patrimônios da classe média carioca e dos turistas, os moradores da favela não têm patrimônio, “[...] a não ser aqueles que

⁵O *funky* é uma vertente da música negra, surgida no final da década de 60. Originou-se a partir de outros estilos, como o soul (a união do gospel e do *rhythm and blues*), que teve em Ray Charles e James Brown seus maiores divulgadores. Durante os anos 60, o soul “entou a luta pelos direitos civis dos negros americanos”. Ao mesmo tempo em que surgia o *funky*, iniciava nos guetos do Bronx, em New York, “um novo tipo de som”, que se tornaria um dos elementos formadores e constituintes do “mundo do Hip-Hop” (HERSHMANN, 2000). O *funky* e o Hip-Hop compartilham esse mesmo universo musical, embora com suas peculiaridades.

constroem para si mesmos, como ficou evidente no arrastão [...]” (YÚDICE, 1997, op. cit. p. 38).

A cultura *funk* no Rio de Janeiro, segundo o autor, provoca uma reconfiguração do espaço social, ao detectar o livre trânsito entre diferentes espaços sociais. Yúdice faz essa afirmação ao constatar que o *funk* traz referenciais estéticos que são consumidos, sem distinção, por jovens do asfalto ou do morro, e adverte que o mesmo pode-se dizer do Hip-Hop.

Identificar o imaginário das gangues de Fortaleza sobre a violência é o eixo central da pesquisa de Diógenes (1998). Em sua investigação, ela constata que, para os jovens da periferia, a violência tem caráter relacional, e que suas manifestações visam a provocar impacto na busca de alcançar visibilidade.

Ao longo de sua pesquisa sobre a violência, Diógenes chega ao movimento Hip-Hop, por intermédio de ex-integrantes de gangues. A autora constata que a atuação do Hip-Hop nos bairros de Fortaleza dá-se pelos mesmos referentes que estimulam os jovens a freqüentarem os bailes *funk*, a saber, a música, a dança, a vivência das turmas e a pichação (DIÓGENES, 1998, p. 131). A exemplo das gangues, que estabelecem seus territórios, o Hip-Hop define suas “posses” (sic), ou seja, “[...] o espaço para a expansão de atividades artísticas e culturais, em que o ‘alvo’ é a *consciência* e a ‘arma’, a *palavra* [...]” (p. 142). O Hip-Hop utiliza-se, portanto, dos mesmos referenciais das gangues e galeras, porém redirecionando-os.

Para a autora, o Hip-Hop apresenta-se como uma alternativa às práticas das gangues, baseadas na violência, uma vez que propõe uma inversão de seus referentes. Primeiramente, a noção de inimigo se transfere do interior do grupo para os segmentos economicamente privilegiados da sociedade. As lutas internas são

redirecionadas para a direção do opressor, e não mais para seus iguais. Diógenes constata que no Hip-Hop, assim como nas gangues, a violência apresenta uma *positividade* (sic) ao ser utilizada como tática de enfrentamento entre ricos e pobres. A violência assume um caráter instrumental e político e vai substituindo o uso da força física pelo “impacto ‘conscientizador’ da palavra” (DIÓGENES, 1998, p.133).

A partir do conteúdo apresentado é inegável que, alheia aos processos de estigmatização e glorificação, a representação da violência ou modismo trazido pelo mercado, a cultura Hip-Hop vem se expandindo e somando cada vez mais adeptos. Por outro lado, mesmo considerando que este fenômeno possa ser identificado a partir de um padrão que lhe confere uma certa homogeneidade difundida pela mídia, deve-se considerar que a sua apropriação por indivíduos e grupos, em locais particulares, não corresponde a esse olhar unificador. Uma evidência disso são os constantes debates que acontecem entre os integrantes da cultura Hip-Hop, conforme foi possível identificar nas matérias referidas⁶: “Hip-Hop: já se rendeu” e “Hip-Hop na High Society”. Da mesma forma, um breve contato com grupos de *hip-hopers* leva o observador atento⁷ a identificar diferenças e particularidades⁸ nesse contexto, debates estes que mostram uma diversidade de formas e de apropriações. É por razões como essas e também pelos próprios limites deste estudo, que responder à pergunta “o que é o Hip-Hop?” não é a intenção desta investigação. Da mesma maneira, não é intenção compreender como se dá o debate no interior desse contexto.

⁶Discussões sobre os diferentes rumos do Hip-Hop, principalmente devido à sua relação com o mercado e a mídia, são veiculadas no jornal Estação Hip-Hop e na revista Rap Brasil.

⁷Digo “atento”, pois um olhar “de fora” não identifica facilmente essas particularidades.

⁸Em minha experiência no campo, foi possível perceber diferentes visões sobre o Hip-Hop entre o grupo estudado e outros grupos locais, tanto em relação à dança e sua forma de transmissão, quanto em relação à ideologia da cultura.

Em seu estudo sobre a prática da música *rap* em Portugal, Fradique (2003) afirma que “[...] o *rap* que surge em Portugal (como no Brasil) resulta, antes de mais nada, do consumo de um produto globalizado que é localmente apropriado a partir dos diversos contextos juvenis urbanos nacionais” (FRADIQUE, op. cit., p. 107). E segue esclarecendo que o objetivo de sua pesquisa não é sistematizar a origem ou a essência do estilo *rap* e da cultura Hip-Hop, o que tampouco é minha intenção com relação à dança. Para a autora, as diferentes formas de apropriação do *rap*, “[...] como produto de consumo em torno do qual é possível criar um estilo (de vida) que orienta e dá sentido à prática cotidiana [...]” (op. cit., p. 108), dificultam a identificação dessa origem. Seu objetivo é perceber o papel que os *rappers* representam num momento específico da sociedade portuguesa. Para mim, no entanto, o que chama a atenção, como foi anteriormente citado, é a forte adesão dos jovens ao Hip-Hop, apesar do processo de estigmatização que sofrem, ou da banalização que a moda pode causar a essa cultura, no sentido de esvaziar o sentido que os jovens poderiam conferir a ela. Meu interesse é perceber a razão de o Hip-Hop continuar mobilizando mais e mais jovens nas periferias das cidades brasileiras, e quais os elementos dessa cultura possibilitam aos jovens esses diferentes e intensos processos de apropriação e construção de significados.

Dessa forma, em meu estudo a intenção é compreender como uma cultura como esta, com toda a visibilidade que hoje atingiu e com toda a diversidade que parece trazer consigo, é apropriada por indivíduos e por um grupo particular numa periferia urbana brasileira. Em outras palavras, a intenção do estudo é, justamente, entender qual o sentido atribuído ao Hip-Hop por um grupo de praticantes em particular.

1.1 QUESTÕES A INVESTIGAR

O objetivo desta pesquisa é compreender a cultura Hip-Hop, e, em particular, a sua dimensão “dança de rua”, quando vivenciada pelos jovens de uma periferia de Porto Alegre. Buscando atingir esse objetivo, para além do olhar hegemônico da estigmatização ou da glamourização e das disputas internas do movimento Hip-Hop, a pesquisa está centrada na seguinte questão:

– Que sentidos são atribuídos ao Hip-Hop, pelos jovens da periferia de Porto Alegre, a partir da sua opção pela prática da dança de rua, compreendida como elemento daquela cultura e inserida na esfera do lazer?

Para buscar elementos possíveis de construir uma resposta a essa questão norteadora, pergunta-se ainda:

– Quem são estes jovens que, entre outras práticas a serem desenvolvidas no lazer, escolheram o Hip-Hop e, em particular, a dança de rua?

– Como se constituem enquanto grupo?

– Como entram em contato, apreendem e inserem o Hip-Hop em suas vidas?

– Como se dá o aprendizado da dança no interior do grupo?

– Quais são as normas e valores construídos pelo grupo, e como esses são vivenciados no seu dia-a-dia?

– Qual o seu investimento pessoal e material para participar deste universo?

– Como os jovens lidam com as necessidades materiais (aparelhos de som, cds, fitas de vídeo, roupas, etc.) para realizar as suas atividades?

– Como se configura a relação do Hip-Hop com outras dimensões da vida desses jovens, como a família, o estudo e o trabalho?

1.2 A OPÇÃO PELA ETNOGRAFIA – PESQUISA DE CAMPO

Nos estudos referidos anteriormente, os pesquisadores identificaram duas diferentes linhas de representação da cultura Hip-Hop, veiculadas sobretudo na mídia. Ambas são sustentadas em visões macroscópicas, que tratam a cultura e seus adeptos como simples consumidores dos produtos do mercado cultural, balizado pelo modismo, ou como desviantes. Assim, após efetuar estudos sobre pesquisas qualitativas, e sendo o objetivo da pesquisa compreender o Hip-Hop de perto e dentro, a partir do sentido que um grupo de dança específico constrói sobre sua prática, optei pela etnografia como possibilidade metodológica. Essa decisão foi calcada no fato de a pesquisa etnográfica, ao contrário de focar aspectos gerais, dirigir a atenção para os aspectos particulares da cultura, buscando compreender o significado que as práticas têm para seus praticantes, em universos culturais específicos e privilegiando seus aspectos microssociais.

Conforme coloca Triviños, a etnografia pode ser definida, de uma forma muito ampla, como o estudo da cultura e tem como premissa a existência de um mundo cultural que precisa ser conhecido (1987, p. 121). Para Geertz (1989), a investigação do mundo cultural caracteriza-se por ser uma análise interpretativa, a qual não está à procura de leis sociais, mas, sim, buscando compreender o significado. Assim, para o autor,

[...] a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato [...] é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro [...] Fazer etnografia é tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p. 20).

Orientada pela visão de Geertz e na busca de instrumentalizar-me suficientemente para construir uma descrição densa, dei início aos procedimentos necessários para inserir-me no campo.

1.2.1 Contatos iniciais e definição do grupo a estudar

Minha busca iniciou no dia 29 de janeiro de 2003, quando, ao ler a agenda cultural do jornal, soube que à tarde aconteceria um show, gratuito, com DJ Hum, um dos ícones da cultura Hip-Hop no Brasil. Desmarquei os compromissos e fui ao show acreditando que, por ser gratuito, a afluência de público fosse grande e talvez fosse possível fazer um contato inicial com algum grupo. Para minha surpresa, havia muito pouco público, mas chamou-me atenção uma moça, que, pela suas atitudes, parecia conhecer DJ Hum e o grupo de dança que estava participando da apresentação. Porém, ao final do encontro, após conversar com outros espectadores, não a encontrei mais. Dias depois, por completo acaso, encontramos nos em um táxi-lotação. Apresentei-me, e, de fato, ela era Fabiana Menine, produtora cultural. Após ouvir minhas intenções, Fabiana indicou-me o nome de algumas pesquisadoras do tema, entre elas Deisimer Gorkzewski, que intermediou um encontro entre mim e Juquinha, um *b-boy* já com uma trajetória de 15 anos na cultura Hip-Hop porto-alegrense, criador do grupo chamado *Restinga Crew*.

O *Restinga Crew*⁹ existe há dois anos, e formou-se a partir de uma oficina de dança de rua, ministrada por Juquinha, no Centro Comunitário da Restinga, no bairro Restinga, em Porto Alegre. O número de integrantes do grupo é variável, no entanto

⁹Crew, em inglês, significa grupo, bando.

existe um núcleo fixo¹⁰, composto por oito jovens, com idades que variam de 16 a 29 anos. Como o grupo em que Juquinha atuava anteriormente, chamado *Black Time*, reestruturou-se e passou a trabalhar apenas com a parte musical, ele teve a iniciativa de convidar os participantes de sua oficina para formarem um grupo. A oficina de dança de rua, gratuita e aberta a todos os interessados, sob a orientação de Juquinha, iniciou em maio de 2002 e segue até hoje, tanto com a adesão de novos interessados, como com o treino dos integrantes do grupo. O objetivo da oficina é também o de instrumentalizar os participantes para que se tornemicineiros e possam ter a possibilidade de sustentar-se economicamente com atividades ligadas ao Hip-Hop.

O primeiro contato com Juquinha e o grupo aconteceu dia 28 de março de 2003, durante o evento *Rap na Usina*, na Usina do Gasômetro. Nesse primeiro encontro tive a oportunidade de vê-los dançar. Ao me aproximar de Juquinha, apresentei-me como a pessoa, indicada por Deise, que estava interessada em estudar o Hip-Hop. Ele me cumprimentou com simpatia e logo me apresentou para os integrantes do grupo, que até então estavam nos observando, informando que eu iria fazer um estudo acompanhando o trabalho deles. A forma como fui recebida por Juquinha deu-me a impressão de que eu tinha sido aceita pelo grupo antes mesmo de conhecê-los. Combinamos de nos reencontrar para que eu expusesse meus objetivos e vermos a probabilidade de fazermos a parceria. Dia 2 de abril de 2003 fui até a Restinga, no dia e horário do treino do grupo. Ao final do encontro expliquei meus objetivos e todos concordaram em participar da pesquisa.

¹⁰Este núcleo, definido como “núcleo estável”, por Wacquant (2002, p.144), e “núcleo duro”, por Stigger (2002, p. 59), a partir de uma expressão nativa, é composto pelos praticantes assíduos, que, com sua permanência na prática, garantem a continuidade do grupo.

O grupo apresentava os elementos necessários para a realização do estudo: reunia-se sistematicamente, estava constituído há mais ou menos oito meses e era desejo de seus integrantes seguirem com o grupo. Esse perfil adequava-se aos objetivos da pesquisa, porque asseguraria que se efetuasse um período de observação. Além disso, o grupo era constituído por um *b-boy* com 15 anos de atuação na cultura Hip-Hop, ao lado de jovens iniciantes. E mais, o espaço de encontro do grupo era também o espaço de uma oficina popular de Hip-Hop, mais especificamente de dança, e havia grande afluência tanto de jovens iniciantes, como de *b-boys* experientes e de público em geral. Essas características possibilitariam realizar as observações para a coleta de dados. Dessa forma, o grupo a ser investigado estava definido e essa data se transformou em meu primeiro dia de observação do grupo.

1.2.2 Instrumentos para coleta de dados

Definido o grupo, imediatamente dei início ao trabalho etnográfico e à coleta de dados. As ferramentas que me auxiliaram a ingressar na cultura Hip-Hop foram a observação participante, a entrevista semi-estruturada, o registro em foto e vídeo, artigos de revistas e jornais, e revistas especializadas.

1.2.3 A observação participante

A observação é a abordagem adotada pelos cientistas sociais para estudar o mundo social. A observação participante caracteriza-se pela inserção do investigador no contexto estudado, acompanhando o cotidiano do grupo estudado e possibilita o acesso “[...] aos significados que os participantes atribuem às situações sociais [...]” (BURGESS, 1997, p. 86).

As observações serão minuciosamente descritas em seu diário de campo objetivando, após o período de apreensão, apresentar sua interpretação do objeto estudado ao público (GEERTZ, 1989).

Com o grupo a ser observado definido, dei início ao período de observação para a coleta de dados, o qual estendeu-se de abril a novembro de 2003. Ao longo desse tempo acompanhei treinos, apresentações e eventos que contavam com a participação dos integrantes do grupo. As observações foram registradas nos diários de campo, que posteriormente foram digitados no computador. Com o consentimento do grupo, foram realizados também registros em vídeo - em fita 8 mm e posterior reprodução para fita VHS - e coletadas fotos em câmera digital.

Durante as observações, eu centrava minha atenção no sentido de captar, conforme apontado por Burgess (1997), os elementos que constituem as “unidades básicas da informação” (op. cit., p. 104), ou seja, o local, as pessoas e os acontecimentos, para, a seguir, descrevê-los em profundidade nos cadernos de campo.

No primeiro dia de encontro com o grupo, a caminho de casa – deslocava-me de ônibus até o local – e ainda no veículo, tomei meu caderno e comecei a descrever o que ocorrera naquele primeiro encontro. Ao chegar em casa, transcrevi-o imediatamente para o computador. Esta passou a ser minha rotina. Porém, devido à dinâmica do treino ser muito ágil, perguntei ao grupo se poderia anotar o que eu observava ali mesmo, durante o treino. E, com a licença do grupo, passei a listar os acontecimentos na hora mesma em que ocorriam, de forma sintética, para, no trajeto para casa, a partir dos acontecimentos listados, fazer a descrição. Esse procedimento auxiliou-me imensamente, principalmente na memorização e

transcrição dos diálogos, tanto os que ocorriam normalmente durante o treino, como os que se estabeleciam entre mim e algum integrante do grupo que se aproximava para conversar. Cada etapa do registro escrito era mais e mais aprofundada e especificada, chegando ao detalhamento do olhar, do tom e volume de voz, e da intenção percebida durante a ação executada.

A relação com o grupo, desde o princípio, foi muito franca e aberta. Acredito que isso tenha ocorrido por dois motivos: primeiro, porque em meus primeiros encontros esclareci que estava ali para que eles me auxiliassem em minha pesquisa, ajudando-me a compreender o que era a cultura Hip-Hop e a dança. Em segundo, estava seu entusiasmo pela dança, o que percebi de imediato, assim como o entusiasmo e alegria por aprender, comentar e discutir desde questões técnicas até ideológicas¹¹. Houve, assim, um grande envolvimento do grupo com a pesquisa, o que resultou em muitos depoimentos espontâneos, muita conversa e muitas indagações. Dessa forma, poderia dizer que fui imensamente beneficiada, com um grupo formado quase todo por “informantes privilegiados” (BURGESS, 1997).

1.2.4 As entrevistas

Ao lado da observação participante, optei por realizar entrevista semi-estruturada, que possibilita “[...] recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma idéia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo” (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p.134).

Ao longo da investigação realizei duas etapas de entrevistas. A primeira foi realizada após um mês de observação; a segunda, após o término do período de

¹¹Este entusiasmo é percebido e tratado por Gustsack (2003).

observação participante e início da análise dos dados. Tomei essa decisão inicialmente, porque os dados empíricos recolhidos, incluindo a primeira entrevista, estavam possibilitando uma análise bastante ampla e profunda, ao mesmo tempo que apontava peculiaridades. Dessa forma dediquei os meses de dezembro, janeiro e fevereiro para as análises, e retornei algumas vezes ao campo durante os meses de março e abril de 2004 para proceder às entrevistas individuais. Aceitando as recomendações de Triviños (1987), tive como objetivo complementar as informações recolhidas, esclarecer dúvidas surgidas durante a análise e verificar possíveis variações de respostas a perguntas já efetuadas na primeira entrevista.

Esta foi realizada logo no início da observação, com roteiro elaborado a partir da leitura dos diários de campo¹². As perguntas foram elaboradas buscando iniciar uma identificação mais aprofundada dos participantes, para auxiliar na observação do grupo e para compreender como os sujeitos interpretavam aspectos de sua prática e do Hip-Hop. Esta primeira entrevista foi muito positiva, porque, além de favorecer o acesso ao campo, auxiliou a organizar a observação e permitiu cruzar o discurso desenvolvido pelos jovens na entrevista, com a prática observada na continuidade da pesquisa.

A entrevista foi agendada para um sábado à noite, quando o grupo se encontrava para treinar as coreografias. Cheguei à tardinha e me encontrei com Juquinha na casa de sua mãe. Porém, aos sábados o grupo não tinha um local definido para ensaiar e percorria as associações de moradores próximas às suas moradias para negociar a utilização do espaço. Durante mais ou menos uma hora, os componentes do grupo passavam pela casa da mãe de Juquinha para informar

¹²O período de observação participante começou em 02/04/2003, e a entrevista foi realizada em 17/05/2003. Roteiro da entrevista em anexo.

as probabilidades, até que foi definido o espaço. Acompanhei o grupo até lá. Ao se reunirem, Juquinha informou ao grupo que eu gostaria de conversar com eles, de entrevistá-los. Prontamente, todos se mobilizaram para iniciarmos a conversa. Diante da disponibilidade dos participantes, imediatamente aderi à idéia de entrevistar o grupo como um todo, realizando uma entrevista coletiva, mesmo não tendo me preparado especificamente para isso¹³. Porém era clara a indicação dada por Burgess (1997) de que o investigador deveria tornar a entrevista agradável para seus entrevistados, e fiquei receosa de solicitar que a entrevista fosse individual, para não quebrar o clima que havia se instaurado. Dessa forma, o investigador criaria as condições necessárias, como um ambiente descontraído, para que a entrevista se tornasse uma conversa (BURGESS, 1997) e propiciasse que as informações fornecidas tivessem profundidade. E assim ocorreu. A entrevista foi realizada no pátio de uma creche, na Restinga Velha, sendo que, em alguns momentos, dependendo do entusiasmo que a pergunta gerasse nos integrantes do grupo, a mesma se transformava em um diálogo entre eles, e minhas interferências se davam quando percebia que o assunto estava esgotado, momento em que lançava uma nova pergunta. A entrevista durou uma hora e meia. Após o seu término, o grupo entrou na sala e começou o ensaio.

A entrevista semi-estruturada possibilitou, dentro do clima de diálogo que se estabeleceu, que fossem introduzidas novas questões a partir de informações colocadas no momento da entrevista pelos participantes. Dessa forma, foi possível aprofundar e/ou esclarecer noções e fatos introduzidos pelo grupo e para mim ainda desconhecidos, como a noção de *atitude*, ou questões referentes à própria prática

¹³A entrevista fora planejada inicialmente para ser efetuada individualmente.

da dança de rua, como o sentimento de vergonha que acompanhou os jovens nos primeiros momentos de aprendizado da dança.

A decisão de fazer a entrevista de grupo foi muito positiva e atendeu aos objetivos de uma entrevista dessa natureza, conforme colocam Bogdan e Biklen (1994, p. 138):

As entrevistas de grupo podem ser úteis para transportar o entrevistador para o mundo dos sujeitos [...] Geralmente, revela-se uma boa forma de obter novas idéias sobre temas a discutir em entrevistas individuais. Ao refletir sobre um tópico, os sujeitos podem estimular-se uns aos outros, avançando idéias que se podem explorar mais tarde [...]

Com o consentimento do grupo, a entrevista foi gravada. O gravador ficou localizado no centro do círculo em que nos dispusemos no espaço, e, a certa altura, os próprios integrantes aproximavam mais ou menos o gravador do colega que estava falando, mostrando assim sua preocupação de que suas idéias fossem registradas. Imediatamente após a entrevista, procedi à transcrição, pois, como advertem Bogdan e Biklen (1994, p. 138), há a questão do reconhecer quem fala, quando há várias pessoas sendo entrevistadas ao mesmo tempo. Sobre esse aspecto, sempre que possível eu fazia rápidas interferências, inquirindo ou fazendo algum comentário e inserindo na fala o nome do entrevistado que estava com a palavra¹⁴. A transcrição imediata também foi importante, pois possibilitou descrever os indícios não-verbais, transmitidos pelos gestos, olhares, brincadeiras e tom de voz, entre outros (BOGDAN e BIKLEN, 1994). Posteriormente entreguei uma transcrição da entrevista ao grupo para que procedessem a uma leitura. Após alguns

¹⁴Ao passar a palavra para outro informante, perguntava-lhe, por exemplo: “Juquinha, tu concorda com o que Testinha acabou de dizer?”, e assim tinha registrado tanto o nome de quem iria falar a partir daquele momento, como o nome de quem acabara de responder.

dias perguntei-lhes se haviam efetuado a leitura da entrevista, ao que Juquinha respondeu: “está muito boa mesmo, é aquilo ali que a gente falou”¹⁵.

Após o período das férias de verão, momento em que me desliguei do campo, retomei o contato com o grupo para realizar as entrevistas individuais, as quais foram efetuadas com quatro integrantes do grupo. As questões para essa entrevista foram elaboradas a partir da realização da primeira, inclusive repetindo algumas das perguntas para verificar possíveis variações de respostas, como já foi informado antes¹⁶, e também esclarecer acontecimentos observados no processo de investigação.

No total, foram entrevistados dois familiares de integrantes do grupo¹⁷ e quatro informantes que a ele pertencem. Os jovens entrevistados foram escolhidos antecipadamente, durante o desenvolvimento do processo de investigação. E o critério adotado na seleção foi o de buscar alguns com mais experiência e um bom nível de conhecimento do contexto a ser estudado, e outros que apresentassem um perfil oposto. Essa escolha me possibilitou perceber diferentes momentos do processo de inserção dos jovens na cultura Hip-Hop. Um dos informantes menos experientes foi selecionado também, pelo fato de não ter participado da entrevista coletiva. Assim, na entrevista individual eu teria acesso às suas reflexões acerca do grupo e da prática.

As entrevistas individuais foram realizadas em diferentes locais e horários, dependendo da disponibilidade dos entrevistados, e tiveram, em média, a duração de uma hora e meia. Com a autorização dos informantes, as entrevistas foram gravadas e imediatamente transcritas.

¹⁵A fala de Juquinha expressou o que era consensual no contexto do grupo.

¹⁶Ver Anexo 2.

¹⁷Ver anexos 3 e 4.

Essas entrevistas possibilitaram coletar informações às quais eu não teria acesso apenas pela observação participante. A entrevista enquanto discurso, e a observação como ação, apresentaram-se sob formas diferentes, mas complementares, conforme coloca Magnani (2003), e constituíram o trabalho central de coleta de dados.

1.2.5 O registro em foto e vídeo

Bogdan e Biklen (1994) compreendem que o registro em foto deve ser cuidadoso, principalmente para não enfatizar o papel do investigador como membro exterior ao grupo, e aconselham que não seja utilizada na etapa inicial da observação. Considerei essas advertências tanto para o uso das fotos, como para o vídeo.

Meu objetivo com a utilização das fotos era propiciar ao leitor uma melhor compreensão sobre o tema abordado na pesquisa. A intenção é trabalhar a construção da dissertação, articulando as imagens ao texto escrito para tornar sua compreensão mais clara (GODOLPHIM, 1995).

O registro em fotos foi realizado, por mim, apenas após o período das férias de verão, quando retomei o contato com o grupo para realizar as entrevistas individuais. Na ocasião esclareci a eles que gostaria de registrar alguns treinos e apresentações em foto para incluir as imagens na dissertação, o que foi imediatamente autorizado.

O registro em vídeo surgiu logo ao início da observação, de minha necessidade de compreender a dificuldade técnica da dança e ter um mínimo de conhecimento sobre a mesma. Conversando com os integrantes do grupo sobre essa questão, perguntei se poderia filmar os passos que executam para que eu os conhecesse, o

que foi aceito. A observação iniciou em abril de 2003, e no dia 2 de junho de 2003, filmei o treino.

Ao contrário de inibir os integrantes do grupo, a presença da filmadora estimulou-os visivelmente, e, assim, na primeira meia hora do treino a presença física se ampliou. Mas tão logo a filmadora tivesse se integrado ao treino, este passou a se desenvolver normalmente, como se não estivesse sendo registrado. O desenvolvimento do treino foi tão fluente, que meu objetivo de filmar os passos de forma mais didática não ocorreu, pois não quis interferir na fluidez dos acontecimentos. Esse foi o único registro em vídeo do treino. Esses registros passaram a ocorrer apenas nas apresentações públicas do grupo, quando eu estava integrada à platéia assistente e tinha possibilidade inclusive de registrar suas reações. Foram registradas no total oito apresentações públicas do grupo e duas participações em eventos ligados à cultura. As gravações em vídeo me auxiliaram a lembrar os eventos acompanhados e orientaram a elaboração de diários de campo sobre os mesmos.

A pesquisa de campo foi encerrada tão logo considerei ter atingido as informações necessárias para alcançar os objetivos a que me propus durante o trabalho. Essa decisão está amparada na perspectiva de Ruquoy (1997, p. 104), quando afirma: “logo que se destaque uma certa coerência na análise e que as novas informações mais não façam do que confirmar as anteriores, poderemos considerar que está a ser atingido um nível de saturação de informações”.

1.3 A INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A exemplo de Stigger (2000), a interpretação dos dados foi efetuada a partir da articulação dos diferentes dados coletados, os quais foram sendo organizados de forma semelhante à montagem de um quebra-cabeças.

A vivência no campo possibilitou captar fatos presenciados, descritos, fotografados ou gravados em vídeo, e falas dos atores durante os treinos e nas entrevistas. As imagens e as falas foram trabalhadas como peças de um quebra-cabeças, na busca de dar inteligibilidade ao universo pesquisado e traduzi-lo ao leitor. Essas peças foram cruzadas com artigos de jornais e de revistas, especializadas ou não, que discutiam o Hip-Hop, os quais por sua vez foram cruzados com as interpretações de outros autores estudiosos da cultura. Dessa forma, a interpretação e sua escrita não se construiu de forma linear, mas, sim, como a montagem de um quebra-cabeças, que organizou a multiplicidade e sobreposição de dados encontrados. A montagem desse quebra-cabeças, a partir da junção de suas peças, acabou por revelar a prática do *Restinga Crew*, inserida na esfera do lazer e ao mesmo tempo como um conjunto de projetos individuais que somados perfazem um projeto social (VELHO, 1997).

[...] quando as pessoas gostam de ti, que elas te passam essa energia tipo: elas querem ver tu acertar o movimento. Então, quando tu vai dançar, elas olham e já ficam torcendo. Porque quando tu tá dançando tu já olha pro povo pra ti ver como é que eles tão. Então, tu percebe quando eles tão te passando alguma coisa [...] e quando tu acerta, que o pessoal vai ao delírio, é muito bom. Juquinha .

CAPÍTULO 2 – A CULTURA HIP-HOP: DO BRONX ATÉ A RESTINGA

O termo *hip hop*¹⁸ foi criado em 1968 pelo jovem negro Afrika Bambaataa, que atualmente é um DJ internacionalmente conhecido e considerado um dos “pais” do *rap* e do Hip-Hop. Bambaataa, cujo verdadeiro nome é Kevin Donovan, nasceu no bairro do Bronx, em Nova York, e adotou o pseudônimo Afrika Bambaataa, inspirado em um chefe zulu do século XIX. Fazia parte de uma gangue de rua chamada *Black Spades*, no Bronx, e propôs aos jovens com quem convivia nas ruas que transformassem as violentas brigas entre as gangues em batalhas de dança, criando assim as famosas *batalhas de break* (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001).

Desde jovem Bambaataa se preocupava com a difícil situação do negro norte-americano, tinha idéias pacifistas, era fanático por discos e vinha buscando novas formas de fazer música. Em 1970 começou a organizar as *Block Parties*, festas de rua, para a comunidade do Bronx. Nessas festas no Bronx, em 1972, conheceu o DJ Kool Herc, um imigrante jamaicano, tocando suas *pick-ups*, ou toca-discos, e deu-se conta de “[...] que aquele instrumental criativo podia ser parte de um novo estilo musical [...]” (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001, p.127). Kool Herc trouxe da Jamaica o hábito de utilizar os *sound-systems* nas ruas e a forma de

¹⁸A tradução literal de *hip-hop* é pular movendo os quadris. *To hip* significa mover os quadris, e *to hop*, saltar.

saudar aqueles que entravam na pista de dança durante as festas à maneira dos *toasters* jamaicanos, falando com um ritmo entrecortado. Esse seu procedimento é considerado como o germe “da idéia do MC”, o mestre de cerimônia (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001, op. cit. p. 127). Ao observar os jovens se divertindo nas festas ao som de suas *pick-ups*, o DJ Kool Herc percebeu que eles se animavam nas partes instrumentais da música, ou *breaks* das músicas, e passou a valorizá-los. A partir de então começou a utilizar dois toca-discos de vinil e um *mixer* para prolongar o *break*. Assim os jovens que dançavam nos *breaks* começaram a ser chamados de *break-boys*, ou *b-boys*.

Outro DJ que começou a animar as festas de rua do Bronx foi o DJ Grandmaster Flash. Cabe a ele o crédito pelo aperfeiçoamento das técnicas de discotecagem do Hip-Hop, como a colagem, a sincronização e a mixagem de trechos de diferentes vinis (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001, p. 128), bem como a criação da primeira bateria eletrônica do Hip-Hop, que ele chamou de *beat box*. Durante as festas, Afrika Bambaataa, ao lado dos DJs Kool Herc e Grandmaster Flash, formavam o trio de apresentadores, ou mestres-de-cerimônia, e convidavam os dançarinos para improvisarem letras no ritmo da música. Os três DJs foram, portanto, os primeiros MCs da cultura Hip-Hop. Segundo Rocha, Domenich e Casseano, Bambaataa cria o termo Hip-Hop para “[...] nomear os encontros dos dançarinos de *break*, DJs (disc-jóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônias) nas festas de rua no bairro do Bronx [...]” (2001, p.17). A partir de então, durante as festas de rua do Bronx, o estilo e as idéias do Hip-Hop foram se consolidando.

[...] Além das técnicas de discotecagem, composição, vocais e dança, iam surgindo nas letras as temáticas e as idéias do hip-hop: o estímulo à auto-estima da juventude negra, a denúncia de sua exclusão cultural e econômica do mundo branco, a necessidade de transformar sua própria realidade por meio da conscientização coletiva [...] (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001, p.128).

Atento à situação dos negros e com seus ideais de paz sendo compartilhados pelos participantes das festas, Bambaataa fundou em 1973 uma organização pacifista, a *Youth Organization*, que passou a se chamar *Zulu Nation*, a qual continua ativa até os dias de hoje. Essa forma de organização dos jovens chama-se *posse* e se constituiu “[...] como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas apoiar-se mutuamente” (SILVA,1999, p. 27-28).

Reunidos no âmbito das posses, dividindo o próprio bairro do Bronx em sessões controladas por grupos que substituíram a rivalidade das ruas pela realidade da arte, as principais lideranças do movimento hip-hop enfrentaram o universo cotidiano da falta de oportunidade e a violência enfatizando as disputas no plano simbólico. As festas de rua, as block parties, transformaram-se em momentos de lazer e reflexão nos quais a dança, o grafite e o rap tornaram-se expressões de uma nova consciência política (ibidem).

Em entrevista à revista *Raça Brasil*, em março de 1999, em uma das vezes em que esteve no Brasil, Bambaataa explicou o que é a *Zulu Nation*:

Ela foi fundada em 1973 para fazer um trabalho social com as minorias latinas e negras das ruas de Nova York. Nossos princípios são o conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, igualdade, paz, amor, diversão, superação do negativo pelo positivo. Hoje temos núcleos em alguns países, inclusive no Brasil [...] (Revista *Raça Brasil*, março de 1999).

É importante ressaltar que na década de 60, período da adolescência de África Bambaataa, os EUA enfrentavam, em sua política externa, a derrota na guerra do Vietnã, e internamente cresciam os movimentos pacifistas contra a guerra, a luta pelo cumprimento da Lei dos Direitos Civis e o movimento Panteras Negras, que defendia o *black power*, o poder negro (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001). Esse período caracteriza-se pela música *soul* e pelo *funk*, de James Brown. Em

entrevista, Bambaataa afirma que não existiria o Hip-Hop e nem o *funk* sem James Brown, reconhecendo a influência deste em seu trabalho (Revista Raça Brasil, março de 1999).

O *soul* é considerado o estilo que gerou o *rap* e teve grande importância política para a comunidade negra, com seus expoentes James Brown e Marvin Gaye, que apoiavam o movimento dos Direitos Civis e adotavam atitudes e slogans do *black power*. É o momento de afirmação e construção de identidade do povo negro, do *Black is beautiful* (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001).

Para Rose (1997), o movimento Hip-Hop foi gerado pelo surgimento da metrópole urbana contemporânea pós-industrial. Essa metrópole estruturou-se a partir de um complexo conjunto de forças globais, entre elas: o crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, a grande revolução tecnológica, a formação de novas e internacionais divisões de trabalho, o poder crescente da produção do mercado financeiro e as novas formas de imigração das nações industrializadas do Terceiro Mundo. Esses fatores contribuíram para a reestruturação social e econômica da América, afetando a estrutura de oferta de trabalho urbano e ampliando a discriminação racial e de gênero já existente.

Nos anos 70, nos EUA, as cidades começaram a ter cada vez mais reduzidas as verbas federais para os serviços sociais, sendo os bairros mais pobres e suas populações os mais atingidos por essa medida. À classe operária restou um serviço social limitado, um mercado de trabalho reduzido e uma pequena área residencial. Para agravar a situação, a autora salienta o grande prejuízo social causado pela construção da Cross-Bronx-Expressway, que cortou ao meio o bairro operário do

Bronx, em Nova York, justamente a área mais habitada pela classe operária, considerada o berço da cultura Hip-Hop. A parte branca da população afetada abandonou o Bronx, e essa área tornou-se basicamente negra e hispânica. O preço da modernização foi o "desenvolvimento de uma vasta desigualdade econômica e social que caracteriza a Nova York contemporânea" (ROSE, 1997, p. 200).

Em 1977, devido a um extenso racionamento de energia, aconteceu um blecaute em Nova York, e centenas de lojas foram saqueadas nos bairros mais pobres, como o South Bronx. Na imaginação nacional, segundo a autora, o bairro se tornou o símbolo do desgosto americano. Seus habitantes, em especial a geração mais jovem, foram condenados a lutar pela sua sobrevivência (ROSE, op. cit., p. 201). Para Rose, o Hip-Hop surge nesse contexto como fonte de prazer e sobrevivência.

Arquitetado no coração da decadência urbana como um espaço de diversão, o hip-hop transformou os produtos tecnológicos, que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder [...] (ROSE, 1997, p. 192).

Os artistas da cultura Hip-Hop, todos com poucos recursos e "vivendo numa circunstância econômica marginal", transformaram suas "obsoletas habilidades vocacionais" em um exercício de criatividade ao se apropriarem da cultura comercial popular, principalmente da televisão, dos quadrinhos e dos filmes de caratê (ROSE, op. cit., p. 205). Os *rappers* e os DJs gravavam suas músicas em equipamentos de gravação dupla e faziam a divulgação utilizando rádios portáteis. Os movimentos de robôs futuristas e de *transformers* foram recriados na mímica corporal dos dançarinos de *break*, numa simbólica batalha nas ruas. E o avanço tecnológico dos *sprays* possibilitou o trabalho com o grafite, ao mesmo tempo em que suas telas eram os veículos do sistema de transporte urbano (ROSE, 1997).

A cultura Hip-Hop surge como base para a construção de uma "identidade alternativa e de status social" para os jovens dessa comunidade (ROSE, 1997, p. 202). Essa identidade foi construída a partir de modas e linguagens, de nomes e ruas, e principalmente pela formação de grupos e turbas de bairro.

Esses grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível [...] de fato, contribuem para as construções das redes da comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais (ROSE, op. cit., p. 202).

Nos primeiros anos do Hip-Hop existia uma "atmosfera de comunhão" (ROSE, 1997, p. 204) entre grafiteiros, *rappers* e *breakers*. Os eventos de Hip-Hop eram compostos por três partes, apresentando os dançarinos de *break*, os *rappers* e os DJs como um entretenimento. Os grafiteiros desenhavam pôsteres e panfletos para divulgar os eventos do Hip-Hop, e murais, para decorar os palcos dos DJs. Trícia Rose cita um trecho de entrevista realizada em 1991 com o dançarino de *break* *Crazy Leg*, sobre esses primeiros tempos:

Resumindo, íamos basicamente aos encontros para ver pessoas, beber, dançar (*break*), comparar a arte dos grafites [...] Essas reuniões foram lançadas pelos DJs [...] e a gente ficava grafitando enquanto a sessão rolava (ROSE, 1997, p. 204).

Porém, a autora salienta que essa convivência nem sempre foi pacífica. O Hip-Hop foi, e ainda é, marcado pelo confronto e pela competição¹⁹ entre dançarinos de *break*, grafiteiros e DJs. Para a autora, essa característica de competição e confronto serve como preparação para um mundo hostil que "nega e denigre os jovens de cor" (ROSE, op. cit., p. 204), sendo, portanto, uma forma de resistência. Essas mesmas características alimentaram também o cruzamento entre o *break*, o grafite e a música *rap*.

¹⁹África Bambaataa propôs ao jovens transformar as brigas de gangues em batalhas artísticas, e até hoje existem as batalhas entre *b-boys*, com campeonatos internacionais. O mesmo ocorre com DJs e MCs.

A utilização do estilo na construção de uma identidade pelos artistas do Hip-Hop, como indica Rose, incentiva o consumo, que passa a ser utilizado como “um meio de expressão cultural” (op. cit., p. 205). A autora cita os rituais consumistas e de roupas como exemplo dessa forma de utilização dos produtos da indústria cultural, qualificando-os como um “tipo de apropriação crítica pelo estilo” (ROSE, op. cit., p. 205). A moda Hip-Hop “abusou” de bijuterias grandes, vistosas e douradas, de jóias imitando diamantes, de garotos e garotas negros vestindo falsos Gucci ou emblemas de outras grifes aplicados nas roupas, e misturando-se às madames, com jóias e roupas legítimas de grifes famosas, na Quinta Avenida. Era uma atitude que ironizava o valor da riqueza e sua ostentação (ROSE, op. cit., p. 206). Nos anos 90, vieram as pantalonas superlargas, as jaquetas com capuz, bonés com caveiras, botinas e casacos muito largos e fofos, presentes até hoje no estilo de vestir dos adeptos do movimento.

A adesão ao consumo e o estilo marcante que se cria passam a ter forte relação com o mercado. Rose afirma que o movimento não estava afastado ou contra a comercialização; ao contrário, incentivou “uma batalha pela criação de um espaço público e pelo acesso a materiais de consumo, equipamentos e produtos” (ROSE, op. cit., p. 209). O mercado do Hip-Hop, que na década de 70 e início da década de 80 ainda estava centralizado nas comunidades negras e hispânicas, expande-se, e o processo de obtenção de lucro passa “das mãos dos empresários negros e hispânicos das comunidades para as mãos dos grandes empresários brancos” (ibidem). Os produtos, ou signos subculturais, são incorporados ou recuperados pela cultura dominante e transformados em objetos de consumo de massa (ROSE, op. cit., p. 209). Essa recuperação dos produtos da cultura Hip-Hop pela cultura dominante, sua transformação em objetos de consumo de massa e a

expansão da tecnologia das comunicações fizeram com que a mesma se expandisse, a partir de Nova York para outras cidades americanas e suas comunidades negras e hispânicas. Os programas de vídeo a cabo, locais e nacionais, difundiram, "num estalar de dedos", os passos da dança Hip-Hop, o seu vestuário e a sua gíria para todo o país e para o mundo (ROSE, 1997, p. 211).

2.1 O HIP HOP NO BRASIL

A difusão da cultura Hip-Hop no Brasil está ligada à chegada da cultura *black* e do movimento negro norte-americano ao nosso País, na década de 70 (HERSCHMANN, 2000, p. 184). A música *soul* e as idéias do movimento *Black Power* norte-americanas, fundadas no Movimento pelos Direitos Civis dos afro-americanos, influenciaram a juventude negra brasileira e o nascimento do movimento *black* no Brasil (AZEVEDO e SILVA, 1999). As primeiras manifestações culturais foram o movimento *Black Rio* e o movimento *Black Soul*, em São Paulo (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001), que têm entre seus artistas nomes como Tim Maia, Jorge Bem Jor, Gérson "King" Combo, Banda Black Rio, além de equipes de bailes, como Chic Show, Kaskatas e Zimbabwe (AZEVEDO e SILVA, 1999, p. 96-97).

O movimento *Black Rio* surgiu no subúrbio carioca nos anos 70, como os bairros do Catumbi, Realengo e Bangu, e teve como principal influência artística e comportamental o músico James Brown, que durante seus shows utilizava como slogan uma frase do ativista sul-africano, Steve Biko, para conscientizar a platéia: "Diga alto: Sou negro e tenho orgulho disso" (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001, p. 130). Na mesma época chegavam ao Brasil as idéias de líderes negros norte-americanos, como Martin Luther King e Malcon X, disseminadas ainda hoje

entre os adeptos da cultura Hip-Hop. Nino Brown, conhecido adepto e estudioso dessa cultura, e o mais importante membro da *Zulu Nation* no Brasil, declarou em entrevista para Rocha, Domenich e Casseano (2001) que foi influenciado pela *black music* nacional e pelas idéias de Martin Luther King e Malcon X, e que essas informações eram transmitidas através dos bailes. Nino Brown diz: “Hoje o Hip-Hop tenta fazer com que a periferia tenha auto-estima. Esse ensinamento foi deixado por Malcon X, mesmo o Hip-Hop tendo nascido muitos anos depois, com a Zulu Nation” (op. cit., p. 130). Para as autoras, o movimento *Black Rio* “promoveu o resgate da identidade negra brasileira nos anos 70, difundindo as idéias do *black power* nos bailes da época” (op. cit., p. 130). Esta e outras formas alternativas de “passar informação”, como dizem os adeptos do movimento, continuam até hoje, pois a parcela da população que tem acesso à internet é mínima. Assim, o papel das rádios comunitárias, revistas, fanzines, as mensagens dos *rappers* e MCs durante as festas e shows, a conversa ou o “trocar idéias” , entre os adeptos, continuam sendo fundamentais. O conteúdo das informações transmitidas, no entanto, são de caráter ideológico, moral, histórico, e não trivialidades. O movimento *Black Rio* influenciou o movimento *Black Soul*, em São Paulo, também difundido através dos bailes, nos anos 70.

O movimento *Black-Soul*, com seus bailes e as equipes de som que lhe eram características, com as gravadoras e produtoras musicais que começaram a surgir, preparou o terreno para a grande aceitação do Hip-Hop. Assim, a exemplo do processo de apropriação da música e das idéias trazidas pelo *Black Power* que ocorrera em São Paulo na década de 70, os jovens negros paulistanos passam a se apropriar do Hip-Hop na década de 80. Como apontam Azevedo e Silva (1999, p. 76): “Alguns espaços fechados que serviram aos *blacks*, como ponto de dança e

diversão, aparecem nas práticas dos *rappers*, nas letras das músicas ou como locais das danças [...].”

A cultura Hip-Hop chega ao Brasil pela dança, no início dos anos 80. Em São Paulo, Nelson Triunfo, o grupo *Funk e Cia*, Marcelinho, Thaíde e DJ Hum são considerados protagonistas do movimento (AZEVEDO e SILVA, 1999).

Nelson Triunfo, um pernambucano que recebe o crédito de introdutor do estilo no Brasil, chega a São Paulo em 1976, e ao tomar contato com o *funk* e o *soul* forma um grupo de dançarinos desses estilos, chamado *Funk e Cia*. Mais tarde, volta-se para o *break*, ocupando para seus ensaios a Praça da Sé e Estação São Bento, do Metrô, em São Paulo (GUIMARÃES, 1999).

Nos anos 90 é o elemento *rap* que começa a se fortalecer. É quando começam as produções “cooperativadas e independentes” com o lançamento de artistas de Hip-Hop da Grande São Paulo e arredores (AZEVEDO e SILVA, 1999, p. 74), cujos CDs eram vendidos nas lojas das galerias da Rua 24 de Maio, em São Paulo. A partir de então o *rap* quebra a resistência inicial das rádios e da televisão, onde passa a ser veiculado, e começa a conquistar o mercado, rompendo as “fronteiras entre a periferia e o centro” (op. cit., p. 44). Essa conquista, ao mesmo tempo que auxilia na divulgação e expansão da cultura, gera polêmica, tanto entre os adeptos do movimento, quanto na sociedade. Para os adeptos do movimento, entrar no mercado é compactuar com o sistema contra o qual lutam e delatam em suas músicas. Enquanto a mídia pode auxiliar na divulgação do movimento, também transmite de forma incorreta o que seja a cultura, uma vez que centraliza as reportagens e atrações, sobretudo nos elementos DJ e MC, sem considerar o *break*

e o grafite, que aparecem apenas nos cliques de *rap*. Para a grande maioria do público consumidor, o Hip-Hop é visto como a música da moda.

A década de 90, para a cultura Hip-Hop brasileira, é marcada também pela fundação do Movimento Hip-Hop Organizado, o MH2O, e pelo surgimento das posses.²⁰ O MH2O é fundado em São Paulo, na ocasião do aniversário da cidade, durante um show comemorativo, com o objetivo de articular os vários grupos de *rap* de cada bairro, e de outros municípios, aglutinando-os nas posses. Entre as mais significativas criadas na ocasião, estão a Posse Hausa, na região do ABC paulista, localizada em São Bernardo do Campo, em atividade até hoje; a Posse Força Ativa, da Zona Norte da capital e a Posse Negroatividade, em Santo André. As posses foram organizadas em vários estados brasileiros.

Desde 2003 os integrantes da cultura vêm se mobilizando nacionalmente, através do Movimento Hip-Hop Organizado Brasileiro (MHOB), da Frente Nacional de Hip-Hop e da Nação Hip-Hop, com o objetivo de dialogar com o governo federal, na busca de construção de políticas públicas a partir do movimento Hip-Hop.

2.2 O HIP-HOP EM PORTO ALEGRE

Em Porto Alegre a cultura Hip-Hop inicia por volta de 1983 e segue os mesmos passos de outras cidades do País, começando a partir da dança de rua. Foi nessa época que um conhecido dançarino de *soul*, *Gedair*, “propôs e organizou” as primeiras rodas de *break*, na “esquina democrática”. Outro antigo adepto do movimento, DJ Nezo, revela que naquela época os bailarinos não sabiam que a dança fazia parte de uma cultura. Os passos e as coreografias eram apreendidos

²⁰As posses são associações que reúnem grupos de *rap*, de grafiteiros e de *b-boys*, visando ao aperfeiçoamento artístico dos participantes e à divulgação da cultura (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001).

através dos vídeo-clipes veiculados na televisão, principalmente de Michael Jackson e Lionel Riche, e de filmes e vídeos (GORCZEVSKI, 2002). Para Laitano (2001), o movimento Hip-Hop iniciou em Porto Alegre com os *Sneaker Breakers*, Mário Pezão e *Brother Nenê*, e tinha o Bairro Restinga como um pólo irradiador.

O grafite, outro elemento da cultura Hip-Hop, está presente em Porto Alegre desde a década de 80, com a pintura de muros pelos artistas plásticos Gariba e Sílvio Ayala. Atualmente uma figura de destaque na arte do grafite é Luís Flávio, conhecido como Trabalho, ou Trampo, que participou, inclusive, de eventos internacionais, como “Global Mural” em 2000, ocasião em que grafitou na cidade alemã de Daesberg (GORCZEVSKI, 2002). Outros grafiteiros de destaque são Ice – grafiteiro do programa de televisão *Hip-Hop Sul*, Queem, Roger e Bibo (FIALHO, 2003).

Para Fialho (2003), entre os elementos da cultura Hip-Hop em Porto Alegre, o *rap* é o que mais se destaca. Fialho justifica sua afirmação a partir de dados recolhidos junto à equipe do programa *Hip Hop Sul*, veiculado na TVE - Televisão Educativa, Canal 7, o qual foi tema de sua dissertação de mestrado. De acordo com a equipe do programa, existem cerca de quinhentos grupos de *rap* entre Porto Alegre e Grande Porto Alegre, sendo o Da Guedes, do Bairro Partenon, um dos mais conhecidos. O grupo, que está lançando seu terceiro CD, já se apresentou com “Racionais MC’s e Pavilhão 9, entre outros” (GORCZEVSKI, 2002, p. 49), e tem projeção na mídia nacional por intermédio de revistas especializadas, como a Rap Brasil e Hip-Hop em Movimento (FIALHO, 2003).

Ao longo dos anos os jovens ligados à cultura vêm se mobilizando e promovendo o Hip-Hop de diferentes maneiras, através da discussão artística, social

e política. Entre as iniciativas, estão a criação do Centro Cultural Redenção em março de 2001²¹; o evento Trocando Idéia²²; o *Hip Hop Sul*, já referido; o Rap na Usina²³; e, mais recentemente, a Semana do Grafite²⁴, e o Encontro Municipal de Hip Hop Cultura das Ruas²⁵, realizado de 13 a 15 de agosto de 2004, e que gerou o Fórum Municipal do Hip-Hop. A atuação dos jovens ligados à cultura faz de Porto Alegre uma referência nacional.

2.3 O BAIRRO RESTINGA E A CULTURA HIP-HOP

A Restinga é um bairro popular criado em 1969 para solucionar o problema da subabitação que se iniciava em Porto Alegre. Foi oficializado a partir da Lei nº 6571, de 8 de janeiro de 1990, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a qual fez saber que a partir daquela data as diversas vilas²⁶ existentes na área formariam o bairro Restinga.

O contexto socioeconômico que leva à criação do bairro inicia por volta de 1940, período em que o processo de industrialização e a criação da CLT, que não

²¹Sobre o Centro Cultural, ver Gorczewski, O Hip-Hop e a (in)visibilidade no cenário midiático, Dissertação de Mestrado, 2002.

²²O Trocando Idéia teve sua primeira edição em 1999. É um encontro nacional de todos os atores do movimento Hip-Hop: Produtores, Oficineiros, DJs, Cantores, Dançarinos, Ativistas, Pesquisadores Sociais, além do público Hip-Hop e curiosos em geral. Em 2001 tornou-se Latino-Americano, com a presença de Hip-Hoppers chilenos e argentinos. A edição 2004 aconteceu em março de 2004, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre.

²³O Rap na Usina é um espaço para a expressão dos artistas da cultura Hip-Hop, com idealização e coordenação do MC Mário Pezão.

²⁴A 1ª Semana Municipal do Grafite teve como objetivo evidenciar o potencial transformador do grafite como gerador de cidadania. Foi realizada em parceria com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em março de 2004.

²⁵O 1º Encontro Municipal do Hip-Hop, denominado Cultura das Ruas, foi um momento de mostras, debates, reflexões e aprendizagem para todos os interessados no desenvolvimento do Hip-Hop em Porto Alegre, realizado em agosto de 2004. Resultou na criação do Fórum Municipal de Hip-Hop, canal de comunicação da comunidade Hip-Hop e Prefeitura Municipal de Porto Alegre para a reivindicação de demandas, e discussão e planejamento de políticas referentes à cultura.

²⁶Vila Restinga Nova, Restinga Velha, Vila Monte Castelo, Vila Santa Rita, Vila Mariana, Vila Flor da Restinga, Barro Vermelho, Chácara do Banco, Costa Gama e Vila Pitinga.

contemplava o trabalhador do campo, provoca o êxodo rural²⁷. Porto Alegre começa a receber essa população, e surgem as primeiras *malocas* na cidade, formando as vilas Dona Theodora, Ilhota e dos Marítimos, e iniciando na capital o problema da subabitação. O poder público, na ocasião, decidiu solucionar o problema com a transferência da população marginalizada para áreas distantes do perímetro urbano, dentro de um programa desenvolvimentista, que tinha como um dos slogans “Remover para Promover”.

O processo de remoção dessa população marginalizada fica a cargo do DEMHAB - Departamento Municipal de Habitação, criado pela Lei nº. 2902, em 30 de dezembro de 1965. As primeiras famílias são assentadas em 1966, em uma área distante 22 km do centro urbano, local conhecido como Restinga, pelo fato de ser uma região em que passava um arroio, no caso, o Arroio do Salso.

Em 1970 a Prefeitura começa a construção da Nova Restinga. Nesse momento a região fica dividida pela Avenida João Antônio da Silveira. De um lado, a área para onde foram transferidas as primeiras famílias passa a ser chamada de Restinga Velha; e do outro, a Restinga Nova. Segue-se, porém a formação de vários núcleos irregulares, constituindo as vilas que hoje compõem o bairro.

Durante a construção da Restinga Nova, como é chamada atualmente, foi construído o CECORES - Centro Comunitário da Restinga, concluído em 1977²⁸. Planejada inicialmente para abrigar 50 mil moradores, em 1990, a Restinga já contava com 150 mil, abrigando 10% da população de Porto Alegre. Criada com a

²⁷Os dados indicam que o êxodo rural no período compreendido entre 1940 e 1950 “representou mais de 70% do aumento da população de Porto Alegre” (NUNES, 1990, p. 7).

²⁸A Restinga recebeu a primeira escola municipal em 1970. Em 1977 a escola de samba já existente transformou-se na Escola de Samba Estado Maior da Restinga (ibidem).

promessa, nos planos originais, da instalação de um distrito industrial gerador de empregos, espera até hoje por ele.

A precariedade de vida e a omissão do poder público geram a mobilização dos moradores, que logo formam associações e aos poucos vão conquistando a infraestrutura necessária para uma vida digna. A partir da convivência social de seus moradores, advinda de sua história de lutas, e da constatação da existência de diversos grupos de convívio, Laitano (2001) percebe uma relação de grande afetividade da comunidade para com seu bairro, e que está expressa tanto na forma carinhosa de nomeá-lo, “Tinga”, como em seu slogan: “Restinga, teu povo te ama”. Assim o bairro tem fortes manifestações culturais como o samba, o pagode e a cultura *black*.

A exemplo das capitais do centro do País, conforme anteriormente descrito, a cultura Hip-Hop chega na Restinga a partir da cultura *black*, mais especificamente do *funk*. Segundo Juquinha²⁹, o Hip-Hop no bairro evoluiu de grupos de dança *funk*, como o *Diamante Negro*, o grupo de dança *funk* mais antigo da Restinga em atuação até 1988, sob a coordenação de Mestre Sérgio, e o *Pirofunk*. Mais tarde surgiram Mário Pezão e Sarará cantando *rap*. A partir daí começaram a surgir muitos grupos de *rap* e também de dança. A dança em estilo *funk* foi dando lugar ao estilo Hip-Hop. Na Restinga, segundo Juquinha, o primeiro grupo a se constituir com DJs, MCs e *b-boys* foi o *Black Time*, grupo de Hip-Hop com o qual Juquinha iniciou sua trajetória de *b-boy*, e um dos grupos mais marcantes da cultura Hip-Hop em Porto Alegre e no Estado. O grupo *Black Time* foi formado por ex-integrantes do *Diamante Negro*. Assim, o Hip-Hop foi apropriado pelos primeiros e numerosos

²⁹Na reconstituição da trajetória do Hip-Hop na Restinga, utilizo o depoimento do *b-boy* Juquinha, integrante do grupo Restinga Crew, e um dos *b-boys* há mais tempo em atividade em Porto Alegre, portanto, com “muita informação para passar”, como dizem os adeptos da cultura.

integrantes da cultura Hip-Hop na Restinga, dos quais Juquinha é um dos seguidores. Essa herança cultural, com as normas e valores provenientes da ideologia do Hip-Hop, aliada à sua experiência de vida, é que Juquinha tenta transmitir para aqueles que freqüentam a oficina coordenada por ele no CECORES.

Outros grupos que surgiram mais ou menos na mesma época na Restinga foram o *Toper Black*, composto apenas por MCs; o *Casa Black*, no qual os integrantes cantavam e dançavam; o *MC Boing*, que cantava; o *Big Boys* e a *Big Charme*, entre outros. Mas, para Juquinha, o *Black Time* era o peso do *break* na Restinga e em Porto Alegre também.

Em sua pesquisa sobre o movimento Hip-Hop na Restinga, Laitano (2001, p. 67) informa que os integrantes do grupo *Black Time* consideram o dia 27 de janeiro de 1990 como a data de início de suas atividades, “quando o grupo se reuniu para mostrar o que tinha de melhor: a música e a dança”. Participou de eventos, como a Semana da Restinga, Rap Fesc, Festival Rapper Sul, e Gás Rap Total. Apresentou-se em festas em Porto Alegre e na Grande Porto Alegre, além de festas particulares. Ganhou concursos, como Troféu Ritmo Som/1991; Black Porto/1992; Ritmo Som, como destaque, em 1993; destaque no Festival Rapper Sul/1995; e Gás Rap Total/1996 (2001, p. 67). Segundo Laitano, aos poucos foi surgindo no grupo a necessidade de compor e cantar, de trazer para as letras assuntos de sua comunidade e transmitir mensagens positivas. Em 2001 passou a se apresentar apenas com os MCs e o DJ, e no ano seguinte parou de atuar.

Juquinha lembra que, no final dos anos 80, os grupos *Black Time* e *Big Boys*, da Restinga, participavam das famosas rodas de *break* no centro de Porto Alegre, ao lado de outros, como o *Spider Bite*, um dos precursores, *Hackers*, *Spider Beach*,

Electric B-Boy, de Alvorada, e *Black Angel*. Cita também alguns *b-boys* que participavam das rodas de *break*.

[...] DJ Nezo, Rafael, Balaca [...] Shao Lin, [...] que era um cara que fazia muito popping, ninguém pegava aquele cara [...] Tomate, M. Rocha, que era do grupo Hackers, Spagheti, Cebola, Tampinha [...] Eu vim depois. Quando eu cheguei lá, as rodas já estavam lá. Só que a gente chegou com coisas novas, né? É tipo assim, sempre dá um salto, os novos sempre vêm com coisas novas, é uma coisa interessante dizer. A gente pode pegar o Julinho e os guris, agora eles começaram eles fazem coisas que eu não sei fazer ainda, né? Então, o novo ele sempre vem com algo novo o que é muito bom, né? Porque daí o velho também tem que se adaptar, tem que aprender isso. Então, esse pessoal chegou e aí depois disso é que veio a Black Time e o Big Boys, e aí começaram a se pegar nas rodas também, e devido ao alto nível do pessoal começou a ficar uma coisa muito boa de dançar e tal. E na Restinga acontecia sempre no CECORES os racha. Onde a gente encontrava o Big Boys fechava um racha, e era bonito de se ver os caras se pegando “a fu” alí, né? Então, começou daí esses grupos aí, e depois em 1989 foi que surgiu a primeira União Rapper da Restinga, que foi a primeira união de rappers, do País não, mas do Estado. A primeira união rapper do Estado (Juquinha).

A posse União Rapper da Tinga, a URT, ainda de acordo com Juquinha, tinha como propósito,

[...] fazer a prefeitura ter conhecimento do que a gente tava fazendo, dos shows que a gente tava fazendo, e que eles nos ajudassem a promover eventos e que a gente pudesse ganhar com esses eventos e talvez profissionalizar os grupos. E um dos propósitos também era criar outras UR's em outras comunidades de Porto Alegre que a gente conseguiu, que a gente formou a URC, que é a União Rapper do Cristal e a URP, que é a União Rapper da Mapa [...]

Além dos propósitos colocados, Juquinha relata que a URT também tinha um propósito pedagógico, pois era o espaço “[...] de se aprender coisas, de poder proporcionar coisas para o pessoal do grupo também, tinha esse caráter também [...]”. A URT foi criada pelos integrantes dos grupos de Hip-Hop da Restinga, entre eles o *Black Time*, *Paper Rappers*, *MCS Boys*, *Big Boys*, e também por Mário Pezão e Aranha.

Laitano (2001) acompanhou as reuniões da URT durante o ano 2000, e considera-a como um dos grupos de convívio social existente no bairro Restinga.

[...] Fundada há 10 anos por iniciativa dos jovens do bairro, com o objetivo de unir e somar idéias referentes ao Movimento Hip-Hop e, por conseqüência, às suas próprias vidas, congrega 25 grupos de Hip-Hop e rap do bairro. As regras são discutidas pelos envolvidos; além disso, a figura do presidente foi substituída por um conselho de representantes dos grupos que compõem a URT. É cobrada uma mensalidade de R\$ 0,50 (cinquenta centavos de real) por integrante dos grupos. A reunião da URT ocorre semanalmente, às terças-feiras, por volta das 19h30min até por volta das 22h, no CECORES (Centro Comunitário da Restinga). O CECORES é um espaço público municipal, mas a dinâmica interna da URT tem independência frente aos poderes instituídos (não significa que não existam interpenetrações). Há a participação de 20 a 50 jovens por reunião, sendo que a oscilação no número de participantes pode ser em função do frio ou da chuva, quando o número diminui; ou em função da organização de algum evento, como a Semana da Restinga, quando o número aumenta. As idades variam dos 12 aos 26 anos, e é forte a predominância de rapazes; as mulheres são minoria, em média duas a cinco garotas presentes nas reuniões (LAITANO, 2001, p. 37).

Entre 2000 e 2002, após discussões entre integrantes da cultura, principalmente por intervenção de grafiteiros, a URT transformou-se em União Hip-Hop da Restinga, para que a posse contemplasse a todos os elementos do Hip-Hop em seu nome. Os propósitos continuam os mesmos, mas a freqüência é muito baixa, estando a URT praticamente desarticulada.

Atualmente, um dos grupos atuantes dentro da cultura Hip-Hop na Restinga, é o *Restinga Crew*. Discorrerei sobre o grupo no próximo capítulo.

O que a senhora achou da nossa brincadeira? Julinho.

CAPÍTULO 3 - RESTINGA CREW

Deivis - Eu acho assim, ó. Quando a gente monta um grupo, eu acho assim ó, que um grupo.... Não sei, para mim é [...] uma segunda família, sabe?

Julinho (sobrepondo-se) - Não é nem questão de segunda, porque a gente eu acho que já inclui como primeira, né.

Lula - É, estamos sempre juntos.

Julinho - A gente vive mais junto que com a própria família, né.

Testinha - Estamos sempre juntos.

Lula - [...] E aí eu acho que somos que nem irmão, bem dizer, né.

Formado há cerca de dois anos, a partir de uma oficina de dança de rua, ministrada pelo *b-boy* Juquinha, no Centro Comunitário da Restinga - CECORES, o *Restinga Crew* é composto por um núcleo fixo de oito jovens com idades que variam de 16 a 29 anos, todos moradores do bairro Restinga. São eles: Juquinha, Deivis, Testinha, Julinho, Lula, Giovane, Foguinho e Dé. A maioria dos integrantes do grupo reside na Restinga Velha, próximos uns aos outros.

Os jovens integrantes do *Restinga Crew*³⁰ possuem estreitos vínculos familiares, sendo que três deles são casados e têm filhos. Em geral, as esposas que apóiam a escolha dos jovens pela dança os acompanham aos ensaios com os filhos.

³⁰Com o propósito de atingir os objetivos colocados por essa investigação, embora o grupo conte, por alguns períodos, com a presença de outros participantes, concentrei-me na observação dos integrantes do núcleo fixo.

É o caso de Carla, esposa de Julinho, que geralmente está presente nos ensaios, com Nicolás, seu filho de dois anos (Foto nº 1).



Foto nº 1 - Julinho, em primeiro plano, executando um *freeze*, atrás estão Nicolás, com a mãe, e o público que veio assistir ao treino.

Nicolás fica muito à vontade nos treinos, circulando pela sala diante dos olhos atentos da mãe e dos demais integrantes do grupo. É visível a relação de afeto e proteção da parte dos demais integrantes do grupo, não só em relação a Nicolás, mas também em relação aos filhos dos demais colegas. É o caso do filho de Deivis, chamado Weslei, de dois anos e meio, que por vezes vai com o pai para o treino e também já ensaia seus primeiros passos (Foto nº 2). Deivis é casado há cinco anos e tem também uma filha de um ano.



Foto nº 2 - Weslei dá seus primeiros passos sob o olhar atento do pai.

Finalmente temos Weslei e Petersen, filhos de Juquinha, com oito e sete anos respectivamente. Durante todo o primeiro semestre de 2003 Weslei ia sempre ao ensaio com Juquinha e participava do treino como qualquer integrante do grupo, inclusive tomando parte das rodas de dança ao final do treino. Da mesma forma, sempre que possível, participava das apresentações e era o ponto alto na parte final da apresentação das coreografias, quando cada *b-boy* vai à frente e apresenta individualmente suas seqüências coreográficas. Petersen também acompanhava Juquinha (Foto nº 3) e inclusive participa do momento inicial da nova coreografia do grupo, que começou a ser apresentada em 2004.



Foto nº 3 – À direita da foto, Petersen aguarda sua vez de entrar em cena, durante uma apresentação do grupo na Usina do Gasômetro.

As atividades do grupo mobilizam suas famílias, tanto nas participações nos treinos, como foi descrito acima, como nos momentos das apresentações públicas, quando os familiares vão prestigiar os jovens.

Entre os integrantes do núcleo fixo apenas os mais jovens seguem estudando. Os demais suspenderam os estudos devido ao trabalho, para dedicar-se exclusivamente à dança, ou devido à perda do interesse pelo ensino tradicional.

A grande maioria dos jovens que frequenta a oficina não tem emprego fixo, e sua sobrevivência financeira está vinculada ao diarismo ou empregos temporários, que atendem às necessidades pessoais e familiares. A exceção ocorre com Juquinha, que se profissionalizou comoicineiro de dança de rua. Ele ministra oficinas desde 1995, principalmente em abrigos da Prefeitura, para crianças e adolescentes em situação de risco.

O grupo mantém dois encontros semanais para os treinos, nas quartas e sextas-feiras à noite, das 19:30 até 21:30 horas. Esse é o mesmo horário em que ocorre a oficina popular de dança de rua, que segue aberta a todos os interessados em praticar a dança. Os iniciantes são recebidos e orientados, individualmente, não apenas por Juquinha, mas por todos os integrantes do grupo que possuam mais tempo e experiência na dança.

Nas quartas-feiras, o grupo ocupa a sala 55 do CECORES (Foto nº 4), o Centro Comunitário da Restinga, antes referido. A sala 55 foi planejada para ser uma sala de dança, com chão de madeira, barras ao longo de duas paredes e espelho em outra. Em toda a extensão das paredes em que estão fixadas as barras, há janelas basculantes, de forma que até a metade, e um pouco acima da altura das barras, a parede é de alvenaria; e da metade para cima, estão as janelas basculantes. A sala, que não é utilizada apenas pelo grupo, faz com que muitas vezes a primeira atividade dos jovens para iniciar o treino seja organizar e limpar o espaço. Durante os treinos, a porta da sala está permanentemente aberta, e o trânsito de pessoas é constante, tanto por parte dos integrantes do grupo como de amigos, parentes, adeptos da cultura Hip-Hop ou curiosos. Essa circulação de pessoas torna oscilante o número de participantes durante o treino. Há dias em que as presenças se limitam aos integrantes do grupo, outros em que o número de presentes pode ser de vinte a trinta pessoas, como ocorreu várias vezes durante o período de observação. O treino acaba por constituir-se como um ponto de encontro e espaço ideal para a construção de sociabilidades.



Foto nº 4 – Dia de treino na sala 55 do CECORES. Enquanto, no primeiro plano, Lula treina um *spin* (giro de cabeça), Julinho, em frente ao espelho coloca a touca para praticar o mesmo movimento observado por Juquinha. Ao fundo, participantes do treino conversam.

Nas sextas-feiras, o treino acontece no Ginásio de Esportes do CECORES, o qual tem uma quadra multiuso apesar de ser utilizada basicamente para a prática de futebol, situada em um nível correspondente ao nível da rua. Em um dos lados relativos ao comprimento, está a arquibancada de concreto, com cinco degraus. No lado oposto ao da arquibancada, no segundo nível, que corresponde à altura do degrau mais alto da arquibancada, está o palco no qual os *b-boys* ensaiam. À direita do palco tem uma sala que é utilizada para aulas de ginástica, e, a exemplo da sala 55, há espelho cobrindo uma das paredes. Para chegar até a sala, os freqüentadores das aulas de ginástica atravessam o palco transitando entre os *b-boys*, e percebe-se que tanto os participantes do treino, quanto os alunos de ginástica já estão habituados uns com os outros. O acesso ao palco dá-se por um estreito corredor que une o palco a um hall de entrada onde fica uma segunda porta de acesso ao ginásio. É a entrada para quem vem para o ginásio pelo pátio interno do CECORES. No hall há uma mesa de pingue-pongue onde freqüentemente um

grupo de adolescentes está jogando. Entre uma porta de entrada do ginásio e outra está a sala da coordenação do ginásio e, ao lado desta, uma sala pequena, onde também ocorrem atividades. Exatamente embaixo dessas salas, no nível da quadra, ficam os banheiros. Enquanto o grupo treina, o trânsito de pessoas é constante e intenso, pois várias atividades ocorrem ao mesmo tempo, havendo jogos de futebol na quadra, de pingue-pongue no hall de entrada, de ginástica na sala contígua ao palco, e a dança de rua do grupo no palco. O público espectador divide a atenção entre as várias atividades. Os integrantes do grupo afirmaram que gostam de ensaiar no ginásio porque a afluência de pessoas é grande, devido às outras atividades que lá ocorrem, e portanto eles têm uma platéia maior e mais diversificada. E ainda, afora essa platéia, os amigos, familiares e adeptos da cultura Hip-Hop também aparecem para acompanhar os treinos.

O horário de início e término dos ensaios é religiosamente cumprido, com o objetivo claro de não entrar em atrito com a administração da instituição. Embora o grupo afirme que existe um compromisso com a presença e pontualidade nos treinos e apresentações, a falta ou o atraso de algum participante não provoca tensões no grupo. É mais valorizado o fato de o colega estar presente, independentemente da rigidez no cumprimento do horário. O importante é que o colega vá ao treino, nos dias e pelo tempo que lhe for possível.

O grupo se reúne terças e quintas-feiras à tarde, quando possível no CECORES³¹, e nos finais de semana, para o ensaio das coreografias. A preferência é de ensaiar as coreografias fora do CECORES, para resguardar a criação, no sentido de que não seja copiada por outros grupos.

³¹Nestes dias, principalmente no turno da tarde, o grupo utiliza a sala de ginástica contígua ao palco do ginásio para ensaiar.

Além dos dias de treino e apresentações públicas, a convivência do grupo estende-se para além de sua prática da dança. Isso ocorre a partir da constituição de fortes vínculos de amizade, de tal forma que sempre que o grupo pode, está reunido para assistir a vídeos sobre dança e conversar. Esses encontros fora do horário de treino ocorrem principalmente na casa de Julinho ou de Juquinha. Além disso, o grupo compartilha outras atividades de lazer, como festas e outros eventos em que muitas vezes a diversão é dançar.

3.1 A FORMAÇÃO DO GRUPO

No momento em que comecei a acompanhar os treinos do grupo, a opção pela dança e cultura Hip-Hop já estava muito clara. Não observei e não me foi revelada nenhuma expectativa de vida relacionada a outro universo que não fosse o Hip-Hop. Como foi relatado anteriormente, alguns integrantes do grupo estudavam e outros tinham abandonado os estudos devido aos horários de trabalho de empregos anteriores, ou desestímulo pelo estudo tradicional. Outros queriam se dedicar apenas à dança. Nas entrevistas realizadas constatei que as atividades de lazer praticadas por alguns integrantes do grupo, antes de começarem no Hip-Hop, como o futebol, o pagode e a capoeira, já não estavam atendendo às suas expectativas. O momento, portanto, era de uma abertura a novas possibilidades de atividades de lazer.

3.2 A MOTIVAÇÃO INICIAL

A motivação para iniciarem a prática da dança deu-se entre os participantes do grupo *Restinga Crew* pelo contato com grupos de sua própria comunidade ou por intermédio de amigos. O final dos anos 80 e início dos 90, quando Juquinha estava

iniciando como *b-boy*, foi um momento de efervescência do Hip-Hop na Restinga. Surgiram muitos grupos, entre eles o Família *Black Time*, e foi criada a URT, União *Rapper* da Tinga. Durante o período em que dançou com o *Black Time*, e depois, quando iniciou a oficina no CECORES, muitos dos jovens que circulavam por lá assistiam aos ensaios de Juquinha e foram influenciados por isso. Alguns integrantes do *Restinga Crew* foram diretamente motivados por ele. Temos, como exemplo, Lula, um integrante do grupo que começou a dançar por volta de outubro de 2002. Lula conta que a primeira vez que viu o estilo *b-boy* dançado na Restinga foi assistindo aos treinos dos integrantes da oficina coordenada por Juquinha, no CECORES. Lula foi estimulado pelo estilo da dança e teve como referência os participantes da oficina coordenada por Juquinha.

[...] Eu comecei a dançar vendo eles dançando lá no CECORES, né. Eu descia lá às vezes na sexta-feira, às vezes na quarta. Aí eu vi eles dançando, eu achei tri, aí eu me encarnei. Aí eu comecei a andar com eles [...] Fazer o *b-boy* mesmo eu vi só eles. Tinha outros grupos que eu já tinha visto já, mas não dançando *b-boy* mesmo.

Giovane, outro integrante do grupo, está nessa cultura desde outubro de 2002, e sua opção deu-se a partir da referência de Juquinha.

Meu nome é Giovane [...] a minha inspiração foi o Juquinha, que eu vi no Hip-Hop Sul ³² [...] Bah, eu vi aqueles movimentos ali, eu já disse: (interrupção com comentários dos colegas) não, não. Foi inspiração, mas eu não tinha com quem treinar. Com quem aprender. Por intermédio dos meus colegas, disseram que eles ensaiavam umas “dança louca” [...] lá no CECORES [...] Bah, fui falar com o Testinha. Aí eu perguntei: como é que é [...] o Testinha me mostrou como é que é, e começou a ensinar aqui no salão³³ [...] Aí eu entrei no grupo.

Para Giddens (1997, p. 59), motivação é “ ‘um estado sentimental’ subjacente do indivíduo”, sendo que esse estado é composto tanto de “formas inconscientes”,

³²Sobre o programa Hip-Hop Sul ver a dissertação Hip-Hop Sul: um Espaço Televisivo de Formação e Atuação Musical, de Vânia A. Malagutti da Silva Fialho.

³³O salão a que Giovane se refere é o salão da creche Santa Rita, onde estava sendo realizada a entrevista.

como de “aflições e incitamentos experimentados de forma mais consciente” (op.cit., p. 59). O autor aponta como principal característica da motivação o fato de que os motivos “pressupõem uma antecipação cognitiva de um estado de coisas a ser realizado” (op. cit., p.59). Entre os jovens do *Restinga Crew*, a referência local amplia e fortifica a projeção futura sobre as possíveis vantagens de aprender a dançar, formar um grupo e se apresentar publicamente, tornando-se conhecido e reconhecido em sua comunidade. Vejamos alguns depoimentos sobre esse primeiro momento, quando surge a motivação, que levará à decisão de começar a dançar.

Julinho, irmão de Juquinha, foi convidado diretamente por ele, e não ficou muito entusiasmado no início:

O meu apelido é Julinho, meu nome é Júlio César. Eu me interessei mesmo foi pelo meu irmão, né, que começou a convidar para eu descer lá para baixo. E aí eu fui algumas vezes assim. Treinei, mas não gostei muito. Aí depois que arranjei um parceiro para começar comigo, o Testinha, aí começamos a se encarnar mais. E foi indo, foi indo que estamos aí já quase um ano, eu e ele (Entrevista 1).

Testinha, o companheiro de Julinho em seu começo no Hip-Hop, conta que fazia um curso de chapeador, na Escola da Brigada Militar. Lá, um amigo, que tinha sido aluno de Juquinha, começou a lhe ensinar alguns passos da dança. Testinha segue contando que nesse período também começou a escutar o Racionais MC³⁴ e a prestar atenção em como as letras “passavam uma informação”. Ele tentou formar um grupo de *rap* com alguns amigos, mas não deu certo. Foi quando Julinho o convidou para entrarem juntos na oficina comunitária ministrada por Juquinha.

[...] Nós andávamos juntos, nessa rua aqui mesmo, a Abolição. Depois andávamos lá embaixo, estávamos sempre brincando. Naquele tempo eu já estava pensando em formar um grupo. Nesse tempo o Juca já estava dançando, só que tinha uma coisa diferente: o nosso grupo ia ser um grupo para cantar [...] daí, quando vê, o Julinho vem assim: Ah, não sei o quê, ah,

³⁴ *Racionais MCs* é um grupo de *rap* paulista, citado anteriormente e muito apreciado pelos participantes do grupo *Restinga Crew*.

não sei o quê, o meu irmão está dançando. Ah, ele ensina a dançar, tem uma “parada” lá embaixo, vamos descer lá³⁵ para dançar lá, não sei o quê... Daí nós, eu fui, fiquei olhando assim, não [...] báh, não, deu vergonha assim, daí o Julinho já foi indo, ele chamou nós, ensinando passo fácil, daí foi aí que começamos a se entrosar e estamos aí até agora. Sem parar.

Julinho incentivou outro amigo, Dé, a freqüentar a oficina com ele e Testinha. Pouco tempo depois Foguinho começa a freqüentar a oficina, e o grupo que acaba por constituir o núcleo fixo se completa. O *Restinga Crew* se forma, então, a partir da referência local da cultura Hip-Hop, particularmente de Juquinha, e dos treinos da própria oficina, bem como a partir da relação de vizinhança.

3.3 AS ATIVIDADES DO GRUPO

Além da prática da dança, o grupo procura conhecer a história do Hip-Hop, e os demais elementos da cultura, como o grafite, o MC e o DJ. Alguns integrantes do grupo, como Testinha, conforme relatado acima, e Devis começaram a se interessar pelo Hip-Hop através do *rap*.

Paralelamente ao grupo de dança, Devis forma com Lula o grupo de *rap Eclipse* (Foto nº 5). Devis compõe e canta os *raps*, Lula participa dos vocais, e, algumas vezes, durante as apresentações do Eclipse, alguns integrantes do *Restinga Crew* participam dançando.

³⁵Descer lá para baixo refere-se a ir para o CECORES, que fica localizado na Av. Nilo Wulf, na Restinga Nova, enquanto a maioria dos integrantes do grupo reside na Restinga Velha.



Foto nº 5 – Devis apresentando-se com seu grupo, Eclipse, na esplanada da Restinga em 06/04/2004, no Fórum das Escolas pela Paz.

O grafite é outro elemento que mobiliza os participantes do grupo, como Juquinha, Julinho e Foguinho. O conhecimento sobre desenho e pintura, adquirido com a prática do grafite, é utilizado também para a pintura de camisetas, que são utilizadas pelos jovens tanto nos treinos, como nas apresentações ou no seu dia-a-dia (Foto nº 6). Mas as habilidades não se resumem à pintura das camisetas. São os próprios integrantes do grupo que confeccionam os acessórios necessários para a prática da dança, como, por exemplo, as toucas que são utilizadas para os giros sobre a cabeça, como podemos ver na Foto nº 4.



Foto nº 6 - Foguinho participa do treino com camiseta pintada por ele mesmo.

No início de suas atividades, o grupo chamava-se *Realidade de Rua*, porém, a partir de setembro de 2003, passou a chamar-se *Restinga Crew*. Durante as apresentações, sempre que possível, os alunos das oficinas que Juquinha ministra fora da Restinga participam. Com a alteração do nome, nas ocasiões em que há a participação desses jovens, o grupo apresenta-se com o nome *Realidade de Rua*. Quando o grupo se apresenta com sua própria formação, aparece com o nome *Restinga Crew*.

Atualmente, o grupo divide-se entre os treinos, as oficinas e apresentações públicas. A maioria das apresentações parte de convites feitos por pessoas amigas ou conhecidas do grupo, tanto do bairro como de fora, ou ainda por indicação sua a

terceiros. O Hip-Hop cria seu próprio circuito cultural através de uma rede de relações³⁶ entre os diferentes grupos de Hip-Hop, ora por iniciativa própria, com a criação de eventos nos bairros, ora em parceria com o poder público, criando eventos mais abrangentes. Temos, como exemplo, o 1º. Encontro Municipal do Hip-Hop, já referido no capítulo 2 desta dissertação. O encontro foi realizado em parceria com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em agosto de 2004, a partir da mobilização da comunidade jovem ligada à cultura Hip-Hop, e que contava com a participação dos integrantes do *Restinga Crew*.

As apresentações, na sua grande maioria, são gratuitas, e quando são realizadas fora do bairro, o grupo solicita transporte para garantir sua presença, pois muitas vezes os seus integrantes não têm condições financeiras para o pagamento de passagens. O grupo compreende que é sua função apresentar-se publicamente, divulgando a cultura, sobretudo sua ideologia de paz, justiça, inclusão social e resgate da cidadania. Nesse sentido, o grupo participa de eventos e apresentações com muita responsabilidade e também com muita satisfação por estar cumprindo sua função. Além disso, as apresentações são o meio de tornar-se conhecido e reconhecido pelo seu trabalho, tanto em seu bairro, como fora dele. O reconhecimento está baseado no fato de oportunizarem a todos que estiverem praticando a dança com eles de se apresentarem publicamente com o grupo, e, sobretudo, no nível de qualidade de sua performance. Para atingir esse nível de qualidade, o grupo dedica-se sistematicamente aos treinos.

Os integrantes vêm se dedicando quase integralmente à dança ao longo de dois anos, com entusiasmo e paixão. Com o objetivo de demonstrar o poder de mobilização e investimento pessoal que sua opção pela prática dança provoca,

³⁶Sobre redes de relações ver Laitano (2001).

encerrarei este capítulo com a transcrição de um dos últimos diários de campo elaborados ao longo da pesquisa de campo, no qual descrevo um momento da rotina diária de Julinho, um dos integrantes do grupo.

Dia 24 de março de 2004. Treze horas. Muito calor. Estou acabando de me preparar para ir para a Restinga entrevistar Julinho, um dos *b-boys*, integrante do grupo *Restinga Crew*. Vou até o centro pegar o ônibus. Após alguns minutos na parada, vem um ônibus que me serve: “Oba, o R10³⁷!”, exclamo mentalmente. Subo e ainda consigo um lugar sentada, pois há passageiro que ainda está desembarcando aqui no centro. Durante o percurso até a Restinga, no entanto, o ônibus vai lotar, com muita gente de pé no corredor. Após quase uma hora de viagem chego à Restinga, o ônibus entra na via de acesso ao bairro. Enxergo a chaminé da empresa de ônibus. É minha parada. Puxo o sinal. Desço com mais um grande número de pessoas. Quando vejo, Juquinha está parado, me olhando. Viemos no mesmo ônibus e não nos vimos. Cumprimentamo-nos. Digo que estou indo até à casa de Julinho entrevistá-lo, e, como fica em seu caminho, Juquinha e eu vamos juntos. Juquinha é irmão de Julinho e é *b-boy* há mais de 10 anos. Juquinha conta com orgulho que ajudou a cuidar de Julinho quando este era criança e que o incentivou a dançar. Juquinha tem 29 anos, e Julinho, 19. Enquanto caminhamos, pergunto o que ele achou da apresentação de ontem à noite. O grupo havia se apresentado no centro, em frente ao Theatro São Pedro, dentro dos eventos que faziam parte da cerimônia de entrega do Troféu Açorianos de Música, que premia os melhores da música porto-alegrense a cada ano. “Acho que a gente conseguiu mostrar o que sabe fazer”, responde Juquinha, muito sério, como de costume. Nas entrelinhas está subentendido que a produção encarregada da apresentação do grupo, na rua, não tinha atendido à única solicitação do grupo. Como a rua era de asfalto, o grupo havia pedido para colocar um linóleo no chão para evitar machucados. Dançaram sem o linóleo e a apresentação foi muito boa, mas os guris saíram machucados, esfolados nas mãos e nos joelhos. Comentei a surpresa que tive ao ver que a apresentação tinha transcorrido tão bem, pois eles estavam incomodados com a situação, inclusive porque a produção para quem iria se apresentar dentro do teatro estava nos “trinks”. “Pois é, mas quando a gente começa a dançar e sente a platéia, que ela está se interessando e gostando, a gente esquece tudo”, respondeu-me. Chegamos à esquina onde fica a casa de Julinho, despedimo-nos, fiquei ali mesmo e Juquinha seguiu. Cheguei ao portão da casa e logo vi Carla, a esposa de Julinho. Ela deve ter por volta de dezoito anos. Está esperando o segundo filho. O primeiro, Nicolás, já tem dois anos. Perguntei pelo Julinho, e ela me disse que ele tinha ido “fazer um serviço”. Disse que tinha sido chamado para consertar uma porta, numa casa que tinha sido assaltada, e ele foi. Não podia deixar de ir. Pedi licença para esperar por ele. Carla me convidou para entrar. Cruzo o pequeno pátio, a cozinha e coloco meus pertences no quarto, sobre a cama. Carla estava arrumando uma sacola com fraldas, mamadeira e outros objetos necessários para cuidar de Nicolás. Seu objetivo era deixar tudo pronto para a hora de sair para o treino. Ela e Nicolás vão sempre ao treino com Julinho: “Gosto de ver a dança deles. Desde quando o irmão dele dançava. Eu gosto de ver, eu

³⁷R 10 é a forma contraída de Linha 10 - Rápida Restinga. É um ônibus estilo executivo, com ar condicionado e bons assentos, além de mais espaçoso, que circula normalmente, como os comuns.

acho bonito, sabe?”, diz ela. Carla também estava cozinhando, para que, quando Julinho chegasse do trabalho, jantasse e fosse para o treino. E explicou: “porque se não, na hora que ele chega, já começa a apressar [...] Ele quer ser o primeiro a chegar lá nos ensaios. Daí, eu até estava falando para a senhora, quando a senhora chegou que eu estava arrumando as sacolas [...]”. As sacolas a que Carla se refere são a sacola do Nicolás e também a mochila do Julinho. É Carla que arruma a mochila do marido com as roupas de ensaio: “Às vezes ele chega em casa, larga a mochila e esquece. Aí tenho que lavar as roupas todas suadas, e já arrumo a mochila para o ensaio seguinte.” Carla seguiu contando que, quando chega cinco e meia, Julinho já vai para o treino no CECORES e não espera por ninguém. O treino inicia às seis, mas ele não quer se atrasar. “Tiver que ir, ele vai, e deixa todo mundo para atrás”, diz ela. Comento que a dança é a segunda paixão de Julinho, e ela responde enfaticamente: “É, e é a única. Aquela dança dele. Faz de tudo, ele faz”. Como já estávamos numa boa conversa sobre o Julinho, para não dizer “fofoca”, perguntei se poderia entrevistá-la e ela aceitou. Passamos para o quarto. A casa de Julinho e Carla é contígua à casa da mãe dele. Logo que se entra está a cozinha e, a seguir, vem o quarto, com a cama de casal e uma prateleira com a televisão e o videocassete. É nesse quarto que o grupo está sempre reunido. Quando não estão treinando, vão para lá para assistir a fitas de vídeo sobre a dança. Carla diz que todos os dias os guris estavam lá, que ela não tinha sossego, até que deu um basta e pediu para o pessoal moderar um pouco. Acabei a entrevista com Carla, e nada de Julinho chegar. Aproveitei que Dona Neca, a mãe de Julinho e Juquinha, chegou, e fui conversar com ela. Entrevistei Dona Neca também. Enquanto a estava entrevistando, Julinho chegou correndo. Já passava das dezessete horas, e, de fato, ele só dizia que já estava atrasado, que tinha que se aprontar para o treino. Foi tomar banho. Nesse meio tempo, Testinha passou por lá e seguiu direto para o CECORES. Julinho jantou. Enquanto eu estava entrevistando Dona Neca, Carla já tinha tomado seu banho e dado o banho no Nicolás. A família estava pronta para ir para o treino, como se fosse para uma festa. Esse é o espírito. O Dé chegou, e fomos todos juntos para o treino. Ao chegar ao CECORES, Testinha já estava lá com outros *b-boys*. Cumprimentaram-se e Julinho foi se trocar. Nicolás, de imediato, começou a brincar pela sala, com Carla sempre atrás. Julinho retornou e começou a se aquecer, enquanto os outros já estavam treinando. Sentei-me, dividindo a atenção entre o treino e Nicolás. Não se pode descuidar, porque quando se vê ele já está no meio dos guris, se abaixando para colocar a cabeça no chão, como se fosse fazer um peão de cabeça, que é o giro do corpo, tendo o topo da cabeça colocado no chão, como eixo. Observei o treino com um gostinho de despedida, pois estava na hora de distanciar-me do campo e concentrar-me na escrita da dissertação. Comecei a lembrar do primeiro dia de observação do grupo, ali, na sala 55 do CECORES.

Um dos aspectos centrais que mantém o grupo unido é o treino, o qual passarei a abordar no próximo capítulo.

Se rolar no chão ali, pra eles não tem valor. Valor pra eles é tipo assim um pagodezinho, coisinha de andar bonitinho, de não rolar no chão. Julinho.

CAPÍTULO 4 - A PRÁTICA DA DANÇA DE RUA: O B-BOY, A DANÇA E A ATITUDE

É porque a dança, e a cultura também, ela já é um lance de superação. Então, tu tem dificuldades no começo, mas vai de ti, da tua força de vontade superar tudo isso. Juquinha

Nos capítulos anteriores, abordei o Hip-Hop em seus aspectos históricos e culturais, desde sua origem nos EUA, até sua eclosão no Brasil e em Porto Alegre, e apresentei o *Restinga Crew*, grupo de dança de rua e foco dessa investigação. No presente capítulo, discorrerei sobre a prática da dança de rua, de como se compõe e como se completa a formação de um *b-boy*, através da dança, e de sua atuação no mundo a partir da atitude.

A dança de rua utiliza elementos acrobáticos que remetem à ginástica olímpica e à capoeira. É uma dança potente, possivelmente por ter iniciado com o objetivo de metaforizar as batalhas entre as gangues nos guetos de Nova York. Por essa razão, é uma prática corporal que apresenta grande dificuldade. Para se ter idéia, um dos movimentos que compõem a dança é o *spin*, que são os giros sobre a cabeça. Nele, o *b-boy* apóia-se apenas sobre a cabeça, e com um golpe das pernas, similar a uma tesoura, o praticante impulsiona o corpo para um movimento rotatório, fazendo o corpo dar muitas voltas.



Foto nº 7 – Julinho prepara um *spin*, observado por Carla, Nicolas e Dé.



Foto nº 8 - Julinho prepara o impulso das pernas.



Foto nº 9 – Julinho executando o *spin*.

Como é possível perceber na foto acima e nas fotos anteriores, o movimento exige alto controle do equilíbrio do corpo, coordenação motora e potência muscular. A maioria dos passos da dança exige essas habilidades. Entre eles, temos como exemplo giros do corpo sobre apenas uma das mãos, em posição da parada de mão, da ginástica olímpica; o *flair*, que se assemelha aos movimentos executados pelos ginastas olímpicos no cavalo; e o *freeze*, que se constitui pela interrupção brusca do movimento e congelamento da posição por alguns segundos. Há várias versões de cada movimento, incluindo o *freeze*. Na foto que segue, veremos um tipo de *freeze* executado por Giovane.



Foto nº 10 - Giovane executando um *freeze*.

Como vimos no capítulo 3, a exuberância da dança de rua, descrita como uma “dança louca”, foi o que entusiasmou os jovens a começarem a praticá-la. Sua execução, no entanto, exige muito esforço e investimento de tempo; como afirmam os praticantes, para conseguir dançar, “tem que querer”, ou seja, é preciso ter muita força de vontade.

Ao observar o treino do grupo, em meu primeiro dia de ida ao campo, a imagem de um conta-gotas me veio à mente como a mais adequada para descrever como se constrói um *b-boy*. Observar aqueles jovens executando diversas vezes seus difíceis movimentos, sem conseguir perceber as ínfimas alterações de uma tentativa para outra, observar seus tombos, que deixavam seus joelhos, cotovelos e por vezes suas bocas esfoladas, suas reações à dor, que às vezes era recebida e suportada com um sorriso, às vezes com irritação, que se manifestava através de socos na parede ou no chão, são imagens que não saem da memória e pulsam ao som da batida do *rap*. Seus êxitos eram praticamente imperceptíveis de um dia para

outro de treino. Os corpos cansados por vezes buscavam descanso e silenciavam encostados na parede da sala, talvez frustrados pelas tentativas mal sucedidas. Até que, de repente, numa explosão de energia, voltavam ao centro e seguiam dançando. Na verdade, pareciam realimentar-se da dança que continuava pulsando na sala.

A continuidade da observação comprovou que a construção do *b-boy* dá-se aos poucos, passo a passo. Sua prática se concretiza através do treinamento constante, persistente, comprometido, árduo, apaixonado e divertido. Ser *b-boy* é colocar-se em treinamento a cada dia. É treinar a si mesmo e transmitir aos outros sua cultura. Quando se assiste a um treino ou a uma apresentação pública do grupo, não se tem idéia desse dia-a-dia, da rotina de trabalho, da insistência do *b-boy* sobre o seu próprio corpo para dominá-lo e torná-lo dançante. Não se tem noção da persistência e da força de vontade necessárias para tornar-se um *b-boy*, e o primeiro passo é dedicar-se ao treinamento.

O momento do treinamento se dá de forma muito peculiar. Para aqueles que não conhecem a dança de rua, na forma como é praticada pelo *Restinga Crew*, assistir a um treino pode causar alguma estranheza, pois este não se parece em nada com uma aula de dança tradicional, ou mesmo a uma aula de educação física em escola ou a uma aula de ginástica aeróbica ministrada em academia. Ao entrar na sala do treino não iremos nos deparar com um grupo de pessoas equilibradamente dispostos no espaço, tendo à frente um professor que o oriente. Ao contrário, ao entrar na sala, o que se vê são jovens de diferentes idades, na sua maioria de sexo masculino, distribuídos aleatoriamente pelo ambiente, sem no entanto identificar a presença de um professor. Algumas vezes pode ser que crianças, também de diferentes idades, estejam participando. Alguns jovens podem

estar conversando animadamente, outros executando movimentos difíceis que lembram acrobacias, e sendo observado pelos demais. Esses observadores podem estar orientando verbalmente o colega. Ao longo do tempo, chegam amigos apenas para conversar, e continuam chegando mais jovens para dançar. Entre os jovens que dançam, percebe-se que há diferentes níveis de aprendizado, alguns que já têm experiência e outros que estão iniciando. Alguns se divertem muito, outros ficam irritados quando erram. Enfim, a dinâmica de um treino de dança de rua é completamente diferente, como se pode ver pela transcrição de um trecho do diário de campo a seguir.

Nesse momento, dando uma “panorâmica” pela sala, vejo um *b-boy* encostado na barra, o Julinho treinando do outro lado da sala, Testinha e Juca conversando, Devis observando os demais ... e logo o quadro da minha panorâmica se modifica. Tudo vai mudando muito rápido, é difícil de descrever. Agora novamente parece que se forma uma roda. A roda se forma e se desmancha muito agilmente [...] O pessoal começa a entrar na roda: entra Dé, a seguir entra Devis, a seguir Julinho, e Lula, Devis novamente, Reinaldo, Julinho. A cada vez que um sai da roda já vai entrando outro. Chega mais um visitante. Está com uma japona onde está escrito Zona Leste. O visitante ajuda também o novato. Chegam mais dois visitantes, ficam observando por alguns minutos, e a seguir todos os visitantes saem. São de outro grupo e vão ensaiar em outra sala do CECORES. Chega Mauro [...] É morador da Wenceslau, bairro na zona norte da cidade. Mora perto do Supermercado Big da Avenida Sertório. Pediu para eu avisar quando fosse 20:15 para ele não perder o ônibus de volta para casa. Tem que pegar dois ônibus para chegar até a Restinga. Ele viaja quase duas horas de ônibus para vir até a Restinga treinar com os guris, e o mesmo para voltar para casa. Está vindo ensaiar nas 4as. e nas 6as. com o grupo [...] Julinho dança e Dé diz brincando: “isso aí é tudo roubado da fita....fica o dia inteiro vendo” [...].

Pode, igualmente, causar alguma estranheza o fato de me referir constantemente à prática da dança de rua e ver, como já foi referido, que ela ocorre em locais fechados, em sala, o que talvez possa descaracterizá-la. Em primeiro lugar, deve-se considerar a origem não só da dança, mas dos elementos que compõem o Hip-Hop, quando surgiu nas ruas dos bairros americanos. Para compreender a visão que os praticantes têm sobre a questão Juquinha esclarece:

[...] Eu acho que ela deixa de ser de rua quando ela vai pra uma Academia. Mas enquanto ela é treinada num centro [...] No centro comunitário ela continua sendo de rua [...] Porque o que a gente tá fazendo ali não é pago [...] Porque é aberto e porque não tem ninguém impondo nada para gente, sabe? [...] É não ter alguém ali falando: oh! Hoje vocês têm que fazer isso. Porque na academia eu acho, eles têm que seguir um cronograma. Não sei se é, mas acho [...] a gente tem a liberdade de escolher o que quer fazer e a liberdade de ensinar pros outros. Acho que é por isso.

Apesar de o grupo utilizar salas para treinar, a maioria de suas apresentações dá-se na rua. Porém, tanto os treinos como as apresentações adaptam-se a diferentes espaços, tanto internos quanto externos, e o grupo utiliza o espaço que encontrar disponível. O único requisito é que o piso, tanto na rua quanto em espaços fechados, propicie a prática. E é com total liberdade, a partir da experiência na dança que Juquinha já possui, aliada à forma como os demais integrantes do grupo a vêem, que a prática do grupo se constrói.

4.1 A PRÁTICA DA DANÇA DE RUA

A prática da dança de rua do Restinga Crew se compõe pelo treinamento constante, pela criação e ensaio das coreografias do grupo e se complementa com o estudo dos outros elementos da cultura Hip-Hop: o MC, o DJ e o grafite. A prática se concretiza com as apresentações públicas das coreografias e com a participação do grupo em campeonatos de dança, chamados de rachas ou batalhas³⁸.

Os encontros para praticar a dança são denominados pelos integrantes do grupo como *treino* ou *ensaio*.

³⁸Os rachas ou batalhas são competições entre *b-boys* ou grupos de dança de rua. Observei a participação do grupo em seu primeiro campeonato de *b-boys* no evento “Trocando Idéia 2004”, em 27/03/2004, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, quando o grupo ficou como segundo colocado.

4.1.1 O treino: como se constrói o aprendizado

O treinamento é o momento que se caracteriza pela atuação prática, ou seja, pela ginástica corporal (BOURDIEU apud WACQUANT, 2002, p. 78). Durante o treinamento o grupo exercita a dança, as suas próprias seqüências de movimentos e ensaia as coreografias. A própria dança praticada pelo grupo - com sua ginástica corporal utilizando elementos acrobáticos, que remetem à ginástica olímpica e à capoeira - é que possibilita ao *b-boy* desenvolver as habilidades necessárias, como força muscular, destreza e coordenação motora para a execução dos passos. Juquinha esclarece sobre a importância do treino em sua entrevista, onde afirma que o mesmo

[...] é importante para a gente aprender novos movimentos, para treinar as coreografias, para conversar também. E a gente tem dias certos para ensaiar *b-boy* e dias certos para ensaiar as coreografias, né. Então, o treino é isso. Ele é importante para ti definir os teus movimentos, para ti aprimorar eles e aprender coisas novas [...] As suas seqüências, né?

O treinamento pode dar-se individualmente, quando cada um dos participantes, muitas vezes em sua própria casa, pratica a dança, treinando os passos em que sente mais dificuldade, e cria as suas seqüências de movimentos. A preferência, no entanto, é pelos treinos que ocorrem em dias, horários e locais preestabelecidos, quando o grupo está todo reunido. Para Julinho, com o grupo reunido “dá muito mais vontade de treinar; quando falta um, já não é a mesma coisa”. Compreende-se essa preferência ao perceber a sistemática de trabalho construída espontaneamente pelo grupo, em que todos contribuem para o aprendizado uns dos outros.

No primeiro momento ocorre a preparação da sala para o treino: a chegada ao local do ensaio, a instalação do aparelho de som, a organização da sala, com a colocação das cadeiras e mesas junto às paredes para deixar o centro livre, e a

limpeza do chão, quando necessário. A seguir, os *b-boys* que utilizam roupa específica para o ensaio se trocam e começam a trabalhar. Não são todos que têm este hábito, alguns treinam com a mesma roupa que vestem habitualmente.

Começa um segundo momento, que consiste no treinamento físico. Esta etapa é longa, estende-se por uma hora e meia, às vezes mais, ocupando praticamente dois terços das três horas de duração dos treinos. Até a próxima etapa, quando farão a roda, todos irão se revezar entre o treinar, descansar, compartilhar o aprendizado, conversar, receber as pessoas que vêm procurá-los e se divertir. Ao mesmo tempo em que os *b-boys* do grupo fazem seu treinamento, também compartilham o espaço e orientam os jovens iniciantes que querem aprender a dança, e com aqueles *b-boys*, muitas vezes de outros grupos, que vêm treinar com eles. Esse é o caso do jovem que vem da Zona Norte da cidade, do bairro Wenceslau para a Restinga, treinar com o grupo, investindo cerca de quatro horas no trajeto de ida e volta até a Restinga.

Nessa etapa do treino, alguns *b-boys* do grupo iniciam por um alongamento corporal, e outros iniciam diretamente pela dança. Por exemplo, antes de sair para o treino, Juquinha costuma se aquecer em casa, fazendo os alongamentos, durante os quais costuma trabalhar com pesos, para adquirir mais força nos braços e pernas. Assim, quando chega ao treino pode aproveitar o tempo na sala para praticar a dança. Porém ele salienta a importância do alongamento, que, quando necessário, também é feito durante o treino. Afirma em entrevista que foi pela vivência do grupo, ao praticar a dança, que começaram a trabalhar alongamentos, para que o esforço que a dança exige não machucasse demais o corpo.

[...] o aquecimento é importante [...] A gente tirou os aquecimentos da capoeira. A capoeira é outro esporte que força muito os membros e tal [...] a

gente viu que era importante antes de se forçar os nervos, forçar algum membro, de se aquecer ele. Daí a gente começou a usar [...] foi necessidade.

A essa idéia de Juquinha estão alinhados Deivis, que considera que antes de dançar deve-se fazer um bom aquecimento, e Foguinho, que tem uma noção muito clara do que é o treino para ele:

[...] Vou para o ensaio para ensaiar e não para dançar. Para dançar, eu danço numa apresentação ou em algum outro lugar. Porque se eu estou no ensaio, o nome já diz, é ensaio. Eu vou ter que fazer o que eu não sei, e aperfeiçoar o que eu já sei. Ou seja, o *foot work* e o *top rock*³⁹, que antes eu não sabia, que eu ia para o ensaio para aprender. Agora eu uso isso como uma maneira de aquecimento. Eu alongo, e para eu aquecer o corpo, ao invés de correr, de pular, eu faço o *top rock*, faço bastante, bastante variação [...] e depois o *foot work* também, que aquece os punhos, aquece as pernas [...] Eu tiro o ensaio como um ensaio mesmo, um treino [...]

Foguinho tem como primeira etapa do treino o aquecimento, que consta de alongamento e dos passos que citou no trecho de sua entrevista transcrita acima. Por sua vez, Testinha reconhece e respeita a opinião dos colegas, de que fazer alongamento é importante, mas em sua entrevista diz que para ele o aquecimento físico não é necessário.

[...] para os guris é importante, já para mim não. Eu não tô nem aí, eu me quebro, eu me bato, depois dá umas dorzinhas, tô legal de novo. De vez em quando fica uns dois ou três dias, quase uma semana com essa dor, mas sempre acaba passando. É que tem uma coisa: é que de tanto eu treinar, me bater, assim, eu já estou um pouco acostumado a cair. Agora, tem muitos que tem medo de cair [...] a maioria dos guris têm medo de cair. Já o mais louco, desenfreado, sou eu. Eu, se tiver que me atirar, eu me atiro.

Em meio a essa diversidade de opiniões me deparo com a questão de como se dá o aprendizado. Como Foguinho vai aprender o que não sabe? Por que Testinha diz que tem que se atirar? Para compreender como vai se construindo o aprendizado, é importante verificar como foi a experiência de Juquinha, quando

³⁹*Top rock* são passos variados que executam em pé antes de descer, e o *foot work* são passos que executam com ênfase no movimento de pés e pernas, já no nível baixo, e apenas com as mãos apoiadas no chão.

começou a dançar, e o que ele traz dessa experiência para o *Restinga Crew*. O próprio Juquinha conta em sua entrevista como aprendeu seu primeiro passo:

[...] eu comecei vendo exatamente o primeiro grupo da Restinga, o *Black Time*, né. Eu cheguei num domingo lá no ginásio do CECORES, onde tinha festas e os caras estavam dançando e cantando. Eu achei muito louco o cara girar para caramba, pular. Bah, eu fiquei transtornado de ver o cara girando e pulando, né. Então eu: não, é isso que eu quero, eu quero aprender. Aí cheguei para os caras, né, eu não conhecia eles, mas aí eu cheguei, conversei com eles. Perguntei o que que eu tinha que fazer para poder entrar no grupo deles. O cara me mostrou um passo lá, que agora a gente sabe que se chama *popping*⁴⁰, e ele pediu que eu aprendesse em uma semana, que seria o *electro boogie*⁴¹, passando de um braço para o outro, só. Se eu aprendesse isso em uma semana eu podia entrar para o grupo. Aí eu cheguei em casa, me encarnei, aprendi aquilo, cheguei lá e mostrei para os caras e estou aí desde então, né.

A descrição de Juquinha deixa claro que o aprendizado é mimético (BOURDIEU, 1990). Dá-se sobretudo de forma visual. Os praticantes observam um passo de dança, tentam decifrá-lo em sua mente e depois imitá-lo, reproduzi-lo com seu próprio corpo, como que decifrando-o, em um processo de tentativa e erro. Após muitas tentativas, quedas, machucados e erros, é que o praticante vai atingir seu objetivo de executar o passo.⁴² A responsabilidade por esse processo de aprendizado é do próprio praticante e depende de seu próprio esforço e dedicação. É também por esse motivo que os integrantes do grupo frisam que para aprender a dançar tem que querer. E essa vontade própria é frisada por Juquinha.

Eu acho que isso também tá claro assim, quer dizer, depende de ti [...] A gente está ali para dar uma força e tal, mas é o cara que tem que querer [...] A gente diz oh, não: isso é assim, isso é assim, vai lá e mostra, ensina e tal, mas daí do cara continuar fazendo, aprender mais coisas é com ele mesmo.

⁴⁰O *popping* é um estilo de dança que se caracteriza por movimentos quebrados, como de robôs. Quando executados rápida e fluentemente, dão a impressão de ondas elétricas que passam pelo corpo; quando executados de forma mais sincopada, dão uma impressão robótica.

⁴¹O *electro boogie* é um movimento desarticulado, que, semelhante a uma longa onda elétrica, inicia em um dos braços e passa pelo corpo, descendo por uma das pernas, subindo pela outra e saindo pelo braço oposto,

⁴²Para conhecer novos passos, além do modelo que tem nos colegas mais experientes, o grupo utiliza fitas de vídeo sobre dança de rua, as quais são compradas em lojas especializadas, ou emprestadas e copiadas de amigos.

O processo é longo, porque a repetição contínua é que trabalhará a força muscular necessária de braços e pernas e a coordenação motora, para que os jovens finalmente consigam executar os movimentos. Apesar de, por exemplo, Juquinha referir que trabalha com pesos para a força dos braços e pernas, é principalmente pela prática e repetição dos passos que eles adquirem o preparo físico necessário para dançar. Por não haver um planejamento de preparo corporal progressivo, o qual facilitaria o condicionamento físico, e porque o aprendizado caracteriza-se pelo autodidatismo, pela livre escolha do passo que cada um quer executar, independente do grau de dificuldade técnica que ele apresente, é que Testinha afirma que para ele “não pode ter medo”, e que “tem que se atirar”. E parece que o caminho que encontrou para si funciona, como vemos pelo comentário de Deivis em sua entrevista.

Tem que se atirar. Que nem uma vez eu tava, acho que foi na semana retrasada. Aí tava o Testinha ali e ele fez vários negócios ousados e eu falei: “Testinha, bah! Mas como é que tu consegue, meu?” Ele falou assim: “Deivis, tem que se atirar, não pode ter medo”. Daí esses dias eu também estava falando com o Juca: “mas ô, meu, tu vê, só às vezes o Testinha pára de dançar e volta no mesmo, no mesmo ritmo”, se eu volto, eu perco todo aquele meu ritmo de dançar, eu começo a engordar, se eu paro de dançar, né? Eu perco aquela minha... como é que é.. modalidade, aquela...? [...] Agilidade, isso mesmo [...] E flexibilidade, isso mesmo, eu perco, né. Os guris também, com o Julinho acontece a mesma coisa, o Juca também, já o Testinha, não! O Testinha se ele pára de dançar, ele volta no mesmo ritmo que ele parou, né? Então, assim eu estava pensando: “bah, meu! Como é que tu consegue?” “Não, meu, tu tem que se atirar e não pode ter medo”.

Ao contrário de Testinha, que reconhece ter levado “alguns meses” para aprender os passos mais difíceis, Julinho é mais metódico, sendo capaz de estudar cada etapa de um passo, e a seguir trabalhá-lo em uma seqüência. Julinho também vai aprender pelo processo da tentativa e erro, pela repetição constante e pelo estudo de cada etapa do passo, da forma que ele mesmo organiza.

[...] Nesse momento, no palco estão [...] o Julinho e o Dé dançando, [...] o Testinha e a Cátia conversam, e o Foguinho e Airton⁴³, que também conversam [...] Fico observando Julinho, que trabalha com muita seriedade. Dá para perceber que trabalha pequenas seqüências. Trabalha a passagem do apoio do corpo da cabeça para o ombro esquerdo, seguindo a transferência do peso deste ombro para o braço. Após um tempo em que fica repetindo este movimento, executa uma seqüência que contém esse momento ao qual se dedicava. Hoje ele está novamente usando “joelheiras” (de joelhos) nos dois cotovelos, para protegê-los, pois treina descer da parada de mão, passando do apoio sobre a mão, para o cotovelo e antebraço [...] Julinho tenta um giro. Airton observa do outro lado e grita para ele: “Chuta! Chuta! É só chutar!” [...] Julinho faz uma seqüência muito bem executada [...] pode-se dizer tecnicamente perfeita. Não vi nenhum desequilíbrio, não houve queda. Testinha idem. Mais tarde, nessa mesma noite, Julinho executa novamente muito bem uma outra seqüência, sem erro, e diz, satisfeito: “erro, erro mil vezes, mas uma eu acerto” [...].

À medida que o praticante, ou *b-boy*, evolui em seu treinamento, vai se tornando mais autônomo na condução de seu aprendizado. Cada integrante do grupo tem sua visão e preferência de como conduzir seu treinamento e trabalha a partir delas, sem imposições. O treino é, portanto, o momento de trabalhar individualmente, mesmo estando em grupo. É característico do treino observar, comentar e interferir no trabalho do outro, como vimos na transcrição imediatamente acima, quando Airton orientou Julinho, gritando para ele “chuta, chuta, é só chutar”, assim que percebeu que Julinho não estava conseguindo executar o passo desejado.

O grupo acaba por construir uma pedagogia própria, em que todos ajudam a todos. Esse processo de aprendizado ocorre a partir das características do treino, em que um ajuda o outro, congregando o núcleo fixo do grupo, os *b-boys* que participam temporariamente do grupo, *b-boys* mais experientes, de outros grupos que vêm ao treino do *Restinga Crew* para manter-se em forma. Essa rotatividade e a troca de experiências que ela propicia é estimulante para a prática. A exemplo do aprendizado do boxe, estudado por Wacquant (2002), guardada a questão de que

⁴³Novamente, por questões éticas, não utilizo o nome do jovem.

não há um enfrentamento físico, não há toques, mas sim, a necessidade de um colega para que a prática possa ocorrer. A dança de rua, como é praticada pelo *Restinga Crew*, é também uma forma de “*learning by doing* coletiva” (WACQUANT, 2002, p.143). Para o autor, o aprender fazendo exige três condições: que não haja um número nem muito grande nem muito pequeno de participantes, para que não se perca “[...] o efeito da efervescência coletiva [...]”(op. cit., p. 144), e que se disponha de um bom número de “modelos” em ação que possam ser observados e “fiscados”. Como segunda condição, cita a necessidade de existir um bom “volume de capital pugilístico” para que, entre outras coisas, “[...] a distribuição das competências seja suficientemente contínua para que ninguém se ache a uma distância muito grande de seus vizinhos imediatos na hierarquia específica [...]”(op. cit., p. 144) e garanta uma progressão no aprendizado. E, como terceira condição, a presença de um núcleo estável (que para o autor deve ser de profissionais, o que não é o caso do grupo) “[...] que dê ao ensino mútuo sua continuidade no tempo [...]” (op. cit., p. 144). As condições colocadas por Wacquant, para o aprendizado coletivo são as mesmas que encontramos nos treinos do *Restinga Crew*. Os integrantes do núcleo fixo tornam-se modelos para os iniciantes. Os *b-boys* mais experientes tornam-se modelos para os menos experientes. A presença de *b-boys* com experiência igual ou maior do que aquela já adquirida pelos integrantes do núcleo fixo estimula-os em seu aprendizado. A reunião com jovens de diferentes grupos e níveis, quando um é estimulado pelo trabalho do outro, vai possibilitar o “frenesi” colocado por Wacquant. A transcrição do diário de campo a seguir explicita esse aprendizado e ensino mútuo, ao mesmo tempo individual e coletivo.

Juquinha mostra um passo para o Juliano [...] Já são 19:00h e chega o Giovane. Até aqui, entre esses acontecimentos que fui narrando, o pessoal ia treinando. Juquinha executa seqüências muito difíceis, mesmo dolorido [...] Está cada um na sua, e na de todos [...] um observa o outro e diz como

estava o passo executado [...] um pede que o outro olhe ou mostre [...] Juliano pede para Dé mostrar algum passo [...] e Dé, que hoje está muito animado, e com toda corda para dançar, já vai indo mais para o centro da sala e fazendo brincadeira com Juliano, que pede ansioso: “Sério, sério”. Juliano quer ver o passo direito, para poder repetir, imitar, copiar, “incorporar”. O passo que Dé mostrou se constitui num movimento de girar o corpo, como um parafuso, sobre uma única mão, seria como uma parada de mão sobre uma das mãos. Imediatamente depois disso, Juliano faz outra seqüência, de *top rock*, *foot work*, algumas acrobacias que devem terminar num tipo de alavanca para o corpo subir, e quando estava já “empilhando” o corpo sobre as pernas, quando iria trazer o tronco, que já estava no meio do caminho, como se fosse fazer uma ponte, se desequilibra e cai de costas: “quase deu, antes eu consegui”, diz para os *b-boys* que estão assistindo, escorados na barra - o Dé, Foguinho e Testinha - e quando Juliano está saindo em direção a eles e dizendo isso, Juquinha já vai indo para o centro e começa a dançar. O Weslei está sentado no chão, ali perto dos guris. [...] A música hoje está estimulando demais o grupo. Juquinha e Lula logo vão para o centro quando começa uma nova música. Entram animados [...] Lula faz uma seqüência e Testinha, que observa de fora, o orienta porque a mão não está bem colocada [...] Giovane, que tinha chegado, se trocou e veio trabalhar [...]

Entre os integrantes do grupo, cada um solicita ajuda ao colega, adaptando as orientações às suas necessidades e possibilidades; e embora Juquinha seja o coordenador da oficina e *b-boy* mais experiente, a responsabilidade sobre o bom andamento do treino é dividida entre todos os integrantes. Juquinha transita entre o praticar e o orientar a dança, assim como os *b-boys* mais experientes do grupo, que já adquiriram alguma experiência e sabem executar os passos. O aprendizado da dança de rua é “coletivo” e assemelha-se ao ensino do boxe, conforme coloca Wacquant (2002, p. 134).

[...] o ensino do boxe no *Wodlawn Boys Club* é um ensino coletivo sob três pontos de vista: ele efetua-se de maneira coordenada, no interior do grupo, que cria a sincronização dos exercícios; ele faz de cada participante o modelo visual potencial positivo ou negativo, de todos os outros; enfim, os pugilistas mais aguerridos servem, ao mesmo tempo, como auxiliares que se revezam, reforçam e, segundo a necessidade, complementam a (in)ação do treinador, de modo que cada boxeador colabora, sabendo disso ou não, para a formação de todos os outros.

Na descrição do aprendizado de boxe, Wacquant refere-se ao treinador, cujo nome é Dee Dee, como o regente da orquestra. Dee Dee foi boxeador e tem larga experiência como treinador, e já estava na faixa etária dos 70 anos no período da

pesquisa do autor. Na academia de boxe, Dee Dee tem seu espaço definido, onde fica sentado em sua mesa, símbolo de seu poder, e tem uma visão total da academia. Assim, fica observando o treino durante todo o tempo, e cronometra os exercícios quando necessário. Ao mesmo tempo em que, como no caso do aprendizado da dança de rua, os mais experientes auxiliam os menos experientes, Dee Dee intervém, fazendo correções em voz alta, sem nominar a quem é dirigida, de forma que todos os praticantes ficam permanentemente atentos. O treinador assume assim a figura de um rígido professor, ao mesmo tempo afetuoso, orgulhoso de seus alunos que realmente se esforçam. Wacquant comenta que o treinador fica por longo tempo sem dar orientações, deixando, como estratégia pedagógica, o aprendizado nas mãos dos aprendizes. Assim, quando volta a orientar, suas observações são recebidas com muito mais intensidade.

Juquinha não mantém esse controle, esse olhar supervisionando a todos no treino. Não há controle de tempo para exercícios, cada um é livre para estudar o movimento que quiser. O único cuidado é observar o andamento da música e dançar “na batida”. Transitando entre o coordenar e o praticar a dança, como os demais participantes do treino, é perceptível o respeito e reconhecimento que os mais jovens do grupo têm por Juquinha. Quando Juquinha treina, é o colega, o amigo, é do grupo e está integrado a ele. Nesses momentos, Juquinha - que tem uma diferença de cerca de 10 anos em relação aos demais - não escapa das brincadeiras, inclusive sobre sua idade, e que devido à “velhice” não vai conseguir executar o passo que está pretendendo. No entanto, quando orienta algum praticante, é ouvido com respeito e atenção. E há momentos em que se altera, na cobrança de algum comportamento indevido, ou má vontade durante ensaio de coreografia. Muitas vezes é perceptível, que com um gesto ou olhar, já muito bem

compreendido pelo grupo, Juquinha “põe ordem na casa”. Há um entrosamento tão grande entre os integrantes do núcleo, que, como eles mesmos declaram, não precisam nem falar, pois pelo olhar já se compreendem. Apesar das diferenças, Juquinha assemelha-se a Dee Dee na questão disciplina. É sempre pontual, esforça-se tremendamente nos treinos, dando exemplo para os demais, porém pode ausentar-se de treinos e apresentações, que essas ocorrem da mesma forma. O grupo organiza-se sem Juquinha, que muitas vezes precisa participar de reuniões com a coordenação do CECORES ou nos abrigos municipais onde ministra oficinas.

No *Restinga Crew*, sem a figura do treinador entre os praticantes do núcleo fixo, e isso inclui Juquinha, o empenho é grande para ajudar os outros, fazendo as observações necessárias para que o colega acerte melhor o passo, ou mesmo ensinando um passo que o outro não saiba, pois “quem já sabe vai passando para os outros”. No entanto o colega receberá atenção à medida que se perceba seu esforço para aprender. Quando isso não ocorre, há um incentivo para que se esforce, ou uma ação drástica, como o desistir de ajudar o colega, como podemos ver na transcrição do trecho de Diário de Campo a seguir:

Começou outra música, e animados por ela, voltaram a dançar [...] Juquinha diz que tem dor nas costas desde a sexta-feira passada [...] Juquinha mostra um passo para Luciano, que imediatamente tenta executar e não consegue, se irrita e logo desiste. Juquinha dá de ombros e diz que se ele quer agir assim, então tudo bem [...].

Ao mesmo tempo em que os *b-boys* do grupo fazem seu treinamento, também compartilham o espaço e orientam os jovens iniciantes que querem aprender a dança, assim como aqueles *b-boys*, muitas vezes de outros grupos, que vêm treinar com eles. São os integrantes do núcleo fixo que orientam os praticantes que estão iniciando. Por vezes, interferem espontaneamente; por outras, são chamados pelos

iniciantes para ajudar. Por exemplo, em abril de 2003, Miro⁴⁴ estava há poucos dias treinando. Ele é MC e estava “querendo encarnar de *b-boy*”, conforme explicou-me Juquinha. Miro é morador da Restinga, conhecido dos integrantes do grupo, e já observava os treinos. Diante de sua vontade de aprender a dançar, no momento em que não conseguia traduzir para seu corpo um passo observado, procurou a orientação de Deivis, um integrante do grupo, que já possuía alguma prática na dança.

[...] Miro está tentando fazer um passo e pede ajuda para Deivis, [...] Miro pergunta algo sobre o passo e Deivis começa a explicar, primeiro falando, mas logo desiste e executa o passo para Miro ver. Executa devagar e ao mesmo tempo vai explicando verbalmente: “Fica assim (de costas para o chão, com o quadril fora do chão, apoiado apenas nos pés e palmas das mãos). Qual o teu lado?”, Deivis pergunta. “Como assim?” pergunta Miro. Deivis responde: “tu faz os giros pela direita ou pela esquerda?” Não ouço a resposta de Miro, mas Deivis retoma os movimentos a partir da direita. “Leva a mão direita para cá sem mover a mão esquerda” explica Deivis, enquanto executa os movimentos. Deivis leva o braço esticado, em um movimento amplo e circular, tirando a mão do ponto em que está até colocá-la ao lado da mão esquerda, que permaneceu colada no chão, e leva a esquerda e as pernas. Ele tira a mão esquerda do chão e inicia um giro, como uma pirueta, um parafuso com o tronco, que se torce em espiral, e exige que em seguida o quadril acompanhe, até que os braços e pernas voltem à posição inicial. Miro tenta e não consegue. Deivis pede: “Deixa a perna esticada”. Miro olha para mim, que observo a cena atentamente e ri de sua descoordenação. Deivis diz: “Vai, vai”. Está concentrado, querendo que Miro compreenda e acerte o passo. Sua atitude é bem professoral [...] Miro volta à posição inicial, tenta e não consegue. Deivis volta a demonstrar o passo, ainda mais lentamente, e explicando minuciosamente. Ele diz: “Ó, vai primeiro os braços (repete bem devagar o movimento) e depois as pernas (repete as pernas). Não dobra, deixa esticada, vai passar a direita sobre a esquerda”. Miro vai tentar novamente, Deivis logo vê que não vai dar certo e já diz: “Peraí, levanta e me olha. Ó”. Deivis repete em câmera lenta, depois de ter se colocado perpendicularmente, frente ao Miro. Este tenta várias vezes [...] e não consegue executar o passo [...].

No processo de aprendizado do grupo, quando a observação não propicia a assimilação de corpo para corpo, há uma orientação verbal muito específica, que dificilmente se concretiza apenas pela verbalização, como podemos ver pelo diálogo acima transcrito. Ao discorrer sobre um programa para sociologia do esporte,

⁴⁴O nome Miro é fictício. Por questões éticas, como informei na introdução, optei por não revelar a identidade dos participantes que não são integrantes do grupo.

Bourdieu (1990) aponta essa grande característica do campo esportivo, que traz em seu interior a divisão do trabalho entre o teórico e o prático. Essa questão se apresenta de imediato quando estamos lidando com a prática, tanto esportiva como da dança, em que a “[...] compreensão é corporal. Em geral, só se pode dizer: ‘ Olhe, faça como eu’ [...]” (1990, p. 219).

Essa é a forma de construção e transmissão do aprendizado da dança utilizada pelo grupo, a qual se dá, como aponta Bourdieu, quando afirma que “[...] a dança é a única das artes eruditas cuja transmissão – entre dançarinos e público, mas também entre mestre e discípulo – é inteiramente oral e visual, ou melhor, mimética [...]” (op. cit., p. 219). Será a repetição constante, até que seu corpo assimile o movimento, que permitirá a Miro conseguir executar o passo.

Como já foi esclarecido, durante os treinos, os *b-boys* que têm mais experiência auxiliam aqueles que estão iniciando. Essa tarefa é espontaneamente assumida também pelos *b-boys* que não são do grupo, os quais quando estão presentes, esforçam-se por auxiliar os demais em seu treinamento. Vejamos, no exemplo abaixo, a orientação que um iniciante em seus primeiros dias de treino recebe dos mais experientes.

[...] Havia também um menino que estava iniciando, e que tinha começado na sexta-feira passada, indicado por um ex-aluno do Juca [...] Chegam algumas visitas, como o pessoal de outro grupo que ensaia no ginásio. A roda de trabalho fica grande, com 20 pessoas, e mais 5 que estão na volta. São 19:15h [...] Um *b-boy* do grupo visitante [...] dá dicas para o iniciante, para fazer o moinho: “com o pé assim, pé esticado, para a perna ficar assim ó (e mostra a perna, esticada), não dobra”, insiste. Enquanto isso, um dos *b-boys* do outro grupo entra na roda [...] Fora dela o *b-boy* iniciante tenta novamente o moinho e não dá certo. Lá do outro lado, agilíssimo, alerta a tudo, Julinho fala para o iniciante botar o braço “assim” e mostra [...] Em outro ponto, bem ao meu lado, os visitantes do outro grupo se esforçam para ensinar o moinho para o *b-boy* iniciante. Julinho avisa que ele é canhoto, que faz para o outro lado: “ele é esquerda”. Um *b-boy* do outro grupo diz: “dá um pulinho e bota as costas”, e em seguida um terceiro diz: “ô, meu, não te preocupa em tirar o

braço.” A seguir, mostram com os braços como o iniciante deve fazer o movimento.

Há uma hierarquia, a exemplo do que vimos no aprendizado de boxe (WACQUANT, 2002), que se constrói a partir do tempo de experiência dos *b-boys* dentro da dança e que vai outorgar-lhes a função de ensinar os iniciantes. Essa ordem é respeitada por todos e, como vimos, integra na escala hierárquica, não apenas os praticantes do grupo, mas todos os praticantes que estão presentes ao treino.

Algumas vezes, porém, a timidez ou vergonha de quem está iniciando faz com que este peça auxílio para um *b-boy* ainda sem muita experiência, talvez por senti-lo mais próximo, e só depois, quando tiver um mínimo de segurança, irá solicitar o auxílio de olhos mais experientes e exigentes, ou mesmo treinar abertamente diante deles. Conforme já foi referido, a dança de rua, estilo *b-boy*, caracteriza-se por movimentos com alto grau de dificuldade. São movimentos acrobáticos, muito complexos e arriscados para quem está iniciando, que exigem muita força física e devem ser executados com muita rapidez. Essas características tornam o começo do aprendizado muito constrangedor para a maioria dos iniciantes, e eles sentem-se muito envergonhados para começar, pois não conseguem executá-los e erram muito, sofrendo muitas quedas.

4.1.2 Primeiros passos: vencer a vergonha e suportar a dor

Entre os jovens integrantes do grupo, a vergonha foi apontada como a primeira barreira a ser ultrapassada por aqueles que pretendem tornar-se *b-boys*. A vergonha, para Giddens, “[...] é provocada por experiências nas quais são provocados sentimentos de desadequação ou humilhação [...]” (1997, p. 60), e

esses sentimentos são despertados nos jovens nos primeiros momentos em que treinam com os *b-boys* que sabem dançar,

Julinho - Que a gente também não tem o jeito, né, quando começa assim, né, está aprendendo, né. Aí é meio estranho a gente dançar. E até aprender, tem muita gente que ri e encabula a gente. Tu fica com vergonha e acaba assim meio desgostando e... "não vou ensaiar porque vão rir". E é meio besteira isso de dá bola pros outros. Mas depois acaba pensando, "não", e aí a vontade da gente de dançar é que leva o cara a esquecer as risadas, as besteiras que os outros ficam fazendo e a gente vai, né. E começa assim, devagarzinho, indo, até aprender mesmo [...] O lance é perder a vergonha.

Juca - Eu acho que a parte mais difícil de começar é o cara superar a vergonha mesmo, né. De tu chegar na sala e ver as pessoas lá que já sabem fazer. Tu ti encarnar para aprender e tudo, mas aí tu vê umas pessoas rindo e tu pensa, "não, vou desistir, vou desistir" [...]

Foram esses sentimentos de desadequação e humilhação que fizeram com que Julinho não gostasse muito da oficina, logo que começou a freqüentá-la. Mas a forma encontrada para superar esse momento inicial, uma vez que estava decidido a aprender a dançar, foi buscar a cumplicidade de um "parceiro". Julinho convidou Testinha para ir com ele. Assim, um apoiava o outro nos momentos constrangedores. Além disso, decidiram iniciar aprendendo os passos mais fáceis e exercitando os passos mais complicados fora dos horários de treino "para não chegar tão cru". Os *b-boys* tomam para si a responsabilidade sobre seu próprio aprendizado e não se limitam aos momentos da oficina. Ao demonstrar força de vontade e iniciativa própria começam a ser acolhidos pelo grupo.

Juquinha - É porque a dança, e a cultura também, ela já é um lance de superação. Então, tu tem dificuldades no começo, mas vai de ti, da tua força de vontade superar tudo isso. A vergonha, as dificuldades para aprender, tu tendo, eu acho quando o cara tem pessoas que incentivam o cara, que dão uma força "a fú", o cara supera tudo.

Devis - [...] De repente assim, a pessoa está chegando ali recém. Então ela não tem um convívio com aquelas pessoas que já estão ali, entendeu? Então ela não tem aquela intimidade, então bah, eu vou fazer aqui, mas o pessoal vai rir de mim, entendeu? Então quanto mais ela tiver convívio com o pessoal, mais informação [...] vai ser melhor para ela, porque daí ela vai perder a vergonha, vai assim estar mais com o convívio com os amigos, entendeu?

Daí ela se solta mais. Então eu acho que os amigos são o grande incentivo das pessoas que estão chegando agora. De dar um incentivo (dramatiza): Não, tu ta errando, mas vamos fazer, é aqui, é assim, assim, assim, entendeu? Eu acho que o grande incentivo é esse.

Esse acolhimento, aliado ao fato de o iniciante começar a executar os passos mais difíceis, vai trazendo novamente a confiança que pode ter sido inicialmente abalada pela vergonha.

Julinho - Todo mundo começou por baixo, e se eles estão ali é porque eles treinaram bastante. Então, se eles estão ali, um dia eu vou estar também. Então tem que tocar a bola, e buscar, ensaiar pra chegar no nível deles, né? De repente até passar do nível deles. Vai é do ensaio.

Assim, a vergonha vai dando lugar ao seu oposto, o orgulho, ou auto-estima, que se recupera ou se constrói através da experiência compartilhada com os amigos e os novos parceiros. Essa cumplicidade inicial propicia a construção de laços sociais, que para Giddens são “[...] laços de dependência com outras pessoas, carregados de emoções [...]” (op. cit., p. 59). A formação dos laços sociais no momento inicial parece ter sido fundamental para a formação do grupo, uma vez que os jovens que compõem o núcleo fixo entraram na oficina na mesma época e permanecem até hoje.

A partir do momento em que o iniciante persiste no objetivo de aprender a dança, terá que prosseguir em seu esforço, demonstrando determinação e força de vontade, para que os *b-boys* mais experientes se sintam estimulados a auxiliá-los em seu aprendizado. E, paralelamente, terão que enfrentar um novo desafio: aprender a suportar a dor causada pelos machucados provocados pelas tentativas de execução dos passos. Essa etapa é recebida como um desafio pelos rapazes⁴⁵:

⁴⁵No início de 2003, o grupo tinha apenas uma integrante, Cátia. A partir do meio do ano, ao conseguir emprego fixo, Cátia não participa mais dos treinos, mas faz visitas esporádicas. Os laços sociais permanecem fortes entre ela e os demais parceiros de grupo. Durante o ano, mais duas jovens participaram por poucos dias, mas desistiram pela dificuldade dos passos da dança. Segundo uma delas, por medo de cair.

Julinho (sobrepondo-se) - Eu acho que isso dá mais vontade né, para tu acertar aquilo. Tu te machuca, então tu vai treinar mais para não te machucar, né? E eu acho que dá mais inspiração (dramatiza) Ah, se eu me machuquei, eu vou insistir até conseguir acertar para não me machucar, né? Isso eu acho que inspira. Para mim, eu me inspiro, né. Me machuquei, então a vontade que eu tenho é tentar até não me machucar mais. Para mim é assim [...].

Giovane - Eu acho que tem uma hora que tu acostuma, né?

Alexandre⁴⁶ - Assim, quando o cara se machuca. Quando eu me machuco eu penso: “ai, vou desistir, não, mas eu continuo fazendo a coisa até pegar o jeito”.

Julinho - Na verdade eu acho que quando o cara gosta de dançar mesmo, eu acho assim, nada pára, né. Pode se quebrar tudo, mas depois que curar tu vais começar de novo. Porque eu acho que é uma coisa que já é do costume. Se tu te acostumou a dançar e gosta, né? Curte o bagulho, quando tu te machuca tu vai esperar curar, tu vai estar ali de novo, tentando a mesma coisa. E é assim, né?

Superada essa fase, quando demonstrou coragem, força de vontade e auto-superação, qualidades consideradas importantes pelo grupo para ser *b-boy*, o jovem segue o aprendizado e a participação no grupo. No entanto, o esforço físico, as tentativas de novos passos, a dor e os machucados vão acompanhá-lo.

A experiência conjunta no período dos primeiros passos reforçou os laços sociais e vai tornar o treinamento constante mais tranquilo, divertido e compartilhado. O envolvimento na busca de manter o treino produtivo passa a ser cada vez mais assumido pelos praticantes. Mesmo que pareçam distraídos e estejam conversando, os jovens ficam atentos aos demais colegas e interferem, quando julgam necessário, com o objetivo de auxiliar o colega que está trabalhando, para que este seja bem sucedido. Nesse trabalho coletivo, não falta orientação às crianças, que são tratadas afetuosa e respeitosamente.

[...] Weslei, o filho de Juquinha, está sentado no chão ali perto da barra e dos guris [...] Giovane, que tinha chegado, se trocou e veio trabalhar [...] Juquinha está sentado em frente ao espelho [...] Nesse momento, Cátia estava

⁴⁶Novamente, por questões éticas, por não ser integrante do grupo, o nome deste jovem foi alterado.

treinando com Miro [...] Giovane e Cátia começam a treinar o *reloginho* [...] Weslei também tenta e pergunta algo para Giovane, falando bem baixinho. Giovane responde: “o braço é na barriga”. E Weslei tenta executar várias vezes o relóginho que vinha observando enquanto Giovane e Cátia o estavam praticando. Os outros observam, fazem seus comentários, e são efusivos quando Weslei acerta ou quase acerta o passo [...].

Por vezes, quando parece que os integrantes do grupo estão desligados do treino, absorvidos em seu próprio trabalho, ou nas conversas e brincadeiras paralelas, nos surpreendem com suas interferências. Mas também acontece de estarem atentos ao treino dos colegas quando estes parecem não estar em um momento de muito comprometimento e persistência com o trabalho. Nesse caso há o estímulo para que o colega se esforce e o resultado seja positivo.

[...] Airton vai para o centro fazendo uma seqüência sem passos muitos definidos, sem começar uma seqüência precisa. Dé diz alguma coisa para ele, justamente sobre essa indefinição, e Airton responde que entrou porque sabe qual a música vem a seguir, e está esperando por ela. Está “enrolando” nos movimentos que executa, enquanto espera a música. Começa a cantarolar antes de a música começar, e quando ela começa [...] Airton começa a dançar. Logo erra [...] dá uma reclamada e vai parando. Julinho diz para ele, com a intenção de que ele não desista logo: “tá, vai lá”. E Airton vai tentar novamente.

A continuidade da prática da dança passa a exigir também mais responsabilidade, pois a partir do momento em que o praticante aprende os fundamentos da dança⁴⁷, e consegue executá-los de forma correta, é ele próprio que deve buscar aprender passos mais difíceis e variados. À medida que o *b-boy* consegue executar os passos mais difíceis, ou mesmo algum que os outros não consigam executar, vai ser reconhecido no universo do Hip-Hop. Ao ser indicado como uma referência na Restinga, Juquinha conta o seguinte:

Juquinha: Quer ver, não querendo enaltecer o meu ego e tal. Mas eu acho que eu já fui uma referência quando eu comecei a dançar. Quando eu comecei a dançar era um tempo difícil que muitas coisas não eram feitas e que eu fazia. Então a partir daí o pessoal de fora começou a me conhecer.

⁴⁷Os fundamentos da dança, segundo os praticantes do *Restinga Crew*, são o dançar na batida da música e dominar os passos básicos: *top rock*, *foot work* e *freeze*.

Acho que por isso que eu conheço tanta gente e que tanta gente, assim fora daqui e daqui, gosta muito de mim.

Ciça: Por exemplo Juca, o que tu fazias que quase ninguém fazia?

Juquinha: Naquele tempo, que não se tinha informação, eu era o único que fazia o *reloginho* com uma mão só. E eu era muito pequeninho [...] então quando chegava na roda que tinha aqueles caras antigos que dançavam, né? Aí eu chegava lá e fazia uma coisa que eles nunca tinham visto na vida e eles diziam: “Bah! O gurizinho [...] não sei o que [...]”. E aí a partir dali eu comecei a fazer amizade com o pessoal porque eu não cheguei aquilo: “não eu tô fazendo o bagulho, eu sou mais que os outros”. Eu nunca fui. Bem pelo contrário, a gente conversou muito. Até hoje é assim quando a gente chega nos lugares, como eu respondi na outra pergunta, a gente vê o espaço e depois tenta se misturar com o pessoal que mora no local, a gente tenta conversar com o pessoal. Então, naquele tempo foi assim. E a partir dali o pessoal já começou a me ver como um cara legal, como um cara que poderia ser uma referência sim. E na Restinga a mesma coisa [...]

Aliado a essa questão de atingir um nível técnico, capaz de trazer o reconhecimento de seus pares, está a exigência de cada *b-boy* desenvolver um estilo próprio de dançar.

4.1.3 A construção do estilo

Trícia Rose cita as colocações do cineasta e crítico da cultura, Arthur Jafa, sobre as conexões estilísticas que existem entre o *break*, o grafite, o *rap* e a construção musical.

No Hip-Hop, as linhas visuais, físicas, musicais e líricas são compreendidas em movimentos interrompidos bruscamente por cortes certos e angulares, que sustentam o movimento através da circulação e da fluidez [...] Já a dança *break* desloca o fluxo e as rupturas sucessivas. Os pulos e os imobilismos são movimentos a partir dos quais as articulações são golpeadas bruscamente por posições angulares. Dessa forma, esses movimentos bruscos acontecem em uma parte da articulação após um movimento prévio — criando um efeito semilíquido no qual se desloca a energia da ponta do dedo ao dedo do pé [...] Os *breakers* dublam o movimento uns dos outros, como o sombreamento e a estratificação no grafite, entretecendo seus corpos em formas elaboradas e transformando-os em uma nova entidade (como a camuflagem no estilo turbulento do grafite). E, num instante, esses corpos se separam e voltam à posição inicial. Bruscos, quebrados e graciosos, os trabalhos dos pés deixam aos olhos um traço do movimento ao criar um efeito de espaço e de tempo [...] (ROSE, 1997, p. 207).

Os jovens do *Restinga Crew* procuram conhecer novos passos da dança pelos registros de batalhas de dança existentes em vídeo, tanto do Brasil como do exterior. Ao conseguirem uma nova fita, esta é exaustivamente estudada. Porém, cada um vai escolher os passos que mais lhe agradam e reproduzi-los, para transformá-los de acordo com suas possibilidades e seu gosto pessoal. O importante é que não copiem os passos e seqüências exatamente iguais como são executados na fita. É difícil para os praticantes explicarem como constroem seu estilo. Juquinha respondeu à questão da seguinte maneira:

Ah! Eu não sei. Eu acho que essa pergunta é meio complicada porque a gente simplesmente faz do jeito que sabe fazer. E esse jeito acaba sendo diferente do outro [...] Eu não sei bem como te dizer [...] eu não vou fazer igual ao do cara, vou tentar modificar alguma coisa. A gente pensa assim [...] é planejado. Algumas coisas são, outras vem, aparecem...tu faz assim e tu vê que ficou diferente, e eu vou começar a fazer assim. E aí outras coisas acontecem por acaso [...] Algumas são planejadas e outras não. Eu acho que a maioria não é planejada [...] É. Porque o *Moinho de Vento* que é um dos passos mais usados no *b-boy*, ele surgiu disso, de um movimento que o cara errou e acabou fazendo outro, e daí surgiu o *Moinho de Vento* [...] os amigos do cara vêem que: “Bah! Ficou tri assim”. Daí, né? Por isso que a gente está sempre um perguntando para o outro: “e aí o que tu acha de fazer assim?” “como é que ficou o lance?” “não, ficou legal assim” e tal [...] Então, é por isso que a gente está sempre... é bom sempre ensaiar com alguém junto. Porque daí o cara vê da forma que tu fez e ele vai falar: “não ficou tri assim, porque tu não tenta de outro jeito” e tal [...]

Para Testinha, criar um estilo está baseado sobretudo no gosto em criar um repertório de passos que seja do seu agrado.

[...] por exemplo, assim, por exemplo: tu tá dançando o *b-boy*, tu vai fazer o que tu gosta. Por exemplo: os guris fazem tudo giro de cabeça. Peão de cabeça. Eu já não faço. Daí, por exemplo, tem várias coisas que os guris fazem [...] É que aquilo dali eles gostam de fazer; eu já não. Eu já parei ali. Eu não quero fazer aquilo ali, eu faço outra coisa [...] O meu estilo eu não sei, o meu estilo, vem alguma coisa na cabeça, me dá por exemplo uma loucura de querer [...] misturar uma chula com uns passos de balé, com um sapateado dentro, eu faço. Mas a única coisa que tem que fazer é dentro da batida, movimentando bem. Me expressando naquele estilo que eu estou fazendo [...] eu aqui, o meu estilo eu sei como é que eu vou fazer. As pessoas não tão vendo [...] não vão saber de que jeito eu estou fazendo [...].

Testinha busca aproveitar todas as referências que encontra, como a chula e o balé, na verdade não conhece em profundidade, mas se apropria, buscando dar uma originalidade, sem que as pessoas percebam que alguns movimentos podem vir de outros estilos de dança diferentes do *break*.

Essa “apropriação artística” é tratada por Schusterman (1998) quando examina a estética do *rap*. Compreendendo o *rap* como uma arte popular pós-moderna, o autor discorre sobre a grande característica deste fenômeno, a “tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única” (op. cit., p. 145). O *rap* se apropria de músicas já gravadas para produzir uma “nova música” (ibidem). E há uma similaridade nesse processo para com a dança, sendo que o grupo, a exemplo de Testinha, utiliza outros estilos de dança para construir a sua, mas também se apropria da própria dança *break*, sendo, portanto, uma apropriação da própria cultura Hip-Hop. Juquinha explica que o Hip-Hop é feito dessa “mistura”.

[...] É feito disso e de outras coisas: balé, dança contemporânea, o Hip-Hop é feito de tudo, que é o que enriquece ele, né? Porque se fosse uma coisa só não ia ter diferença e tal. Iria ser muito comum. Aí, então, o pessoal para inovar, o pessoal vai misturando tudo. Que é o que dá o brilho assim.

A questão do estilo, para o grupo, está relacionada com a criatividade, é um dos elementos que dará uma qualidade melhor para a dança do grupo. Conforme Juquinha, a dança tem qualidade quando

[...] a gente percebe que o cara que está executando ela, ele tem o domínio do que ele está fazendo. Aí ela tem qualidade, quando ele é rápido, quando ele é criativo e quando ele tem o domínio dos *freezes*, das paradas, e quando ele dança no ritmo [...] quando ele dança no ritmo, na batida. Aí, então, ele está fazendo tudo certo, ele é um cara de qualidade.

E seguindo em seu pensamento, Juquinha explica que a criatividade se dá na maneira como o *b-boy* encadeia os passos, em como ele liga as suas seqüências.

E a criatividade, ela está ligada também [...] aquele lance de não copiar. A gente assiste às fitas, então muitas vezes tu vê todos os movimentos. Então quando tu vê um cara que ele criou alguma coisa em cima do básico, a dança dele é uma dança... é... ele tá sendo original [...] Isso aí, ela vale muito. A originalidade vale muito [...].

Esse estilo individual, tão procurado e trabalhado durante os treinos, vai ser reconhecido, principalmente nas rodas de *break*, que acontecem sempre ao final dos encontros do grupo.

4.1.4 A roda

Vimos anteriormente que o treino inicia com a preparação do espaço. Logo cada *b-boy* inicia seu treinamento individual, ao mesmo tempo em que compartilha o aprendizado com os colegas. Esse momento de “aprender fazendo, coletivamente” ocupa praticamente dois terços das três horas do treino, e, como parte final do treino, vem o momento da roda.

No decorrer do treino, a parte central da sala já é um ponto privilegiado para os *b-boys* praticarem suas seqüências. A todo momento eles se revezam, dando oportunidade para todos utilizarem essa área. Em um determinado momento, e aos poucos, cada um a seu tempo, os *b-boys* vão deixando de estudar suas seqüências e passam a observar o *b-boy* que está no centro. Dessa forma, vão ficando de pé, ao redor do centro da sala, configurando uma roda. A partir de então cada *b-boy*, um por vez, entrará na roda executando suas seqüências, que foram estudadas na etapa anterior.

O momento da roda é aquele em que os *b-boys* realmente dançam. Não há mais a possibilidade de refazer e corrigir o passo. Não é mais o momento do estudo. Ao contrário, é o momento em que os corpos, agora aquecidos e afinados, vão dançar e exhibir-se da melhor maneira possível.



Foto nº 11 – Lula, no centro da roda, observado pelos colegas.

O momento da roda é também um momento de desafio, em que cada *b-boy* que entra, que vai ao centro, deve superar a performance do colega anterior. Cada vez que o *b-boy* entrar na roda, deve executar uma seqüência diferente daquela que executou anteriormente e, de preferência, que apresente mais dificuldade do que aquela do colega que o precedeu, só assim poderá superá-lo. Por isso é importante que cada *b-boy* tenha um repertório de várias seqüências para surpreender aos demais. A competição é um estímulo ao aprendizado, como podemos perceber pela fala de Deivis.

[...] Eu acho que também o que incentiva bastante é ver todo mundo também junto se encarnando [...] Agora, quando está só tu e mais um, não dá vontade [...] É importante estar todo mundo porque daí tu vê o outro fazendo uma coisa louca, tu já quer ir fazer uma outra também, entendeu? Porque tu não quer ser menos [...]

A fala de Deivis aponta para uma sadia competição entre os integrantes do grupo. Chamo de sadia porque se constitui como uma estratégia de aprendizagem, é um jogo, uma brincadeira, e não afeta a relação de amizade entre os integrantes

do grupo. O jogo prepara-os para desafios com *b-boys* de outros grupos, mas entre eles está clara a situação de brincadeira. O fato de defenderem que cada um constrói seu estilo de dançar contribui para esse discernimento. E, ao contrário de desavenças ou competições acirradas entre eles, há uma admiração mútua por reconhecerem a capacidade de cada um, os difíceis movimentos que cada um consegue executar, e que muitas vezes os demais não conseguem. Sobre isso nos esclarece Foguinho:

[...] não tem ninguém melhor que o outro. Eu, no caso, sou o que tem menos tempo de dança, mas tem coisa que eu sei fazer e que os outros, não. Tem coisa que o Giovane faz que o Julinho não faz. Tem coisa que o Julinho faz e o Juquinha não. Tem coisa que o Dé faz e que ninguém mais faz [...]

O espírito competitivo que vemos é um espírito de colaboração. As falas acima revelam estratégias, mesmo não planejadas, que fortalecem os vínculos de amizade do grupo, preservando o caráter não competitivo entre eles.

Esse é o momento em que dançam e se divertem a partir da excitação provocada pelo jogo da dança. Não há mais restrições; ao contrário, há uma alta estimulação emocional (ELIAS, 1992). Em seu estudo sobre o boxe, Wacquant (2002) refere-se a uma “[...] efervescência coletiva”, uma reminiscência completa da excitação frenética das grandes celebrações totêmicas aborígenes [...]”(op. cit., p. 136). Esse frenesi se instala principalmente quando o clima é de diversão, o que geralmente ocorre.

[...] No final, todos já queriam ir embora e Julinho propõe que eles façam “uma roda de dupla pra brincar um pouco”. Ficam Julinho e Lula, e Dé e Deivis. Testinha pega uma classe escolar, que estava ali no palco do ginásio, e uma touca e uma boina e simula que é o DJ, fazendo movimentos da boina sobre a classe, como se a boina fosse o disco. Também se fazia de juiz, analisando e comentando cada um que dançava. Era uma gritaria, uma bagunça, uma diversão total. Nesse momento eles dançam muito, sem preocupação com erro e acerto. As pessoas que estão no ginásio passam a observar. Tem gente assistindo ali perto e gente mais longe. No começo entra um de cada dupla por vez, e executa sua seqüência. Dali a pouco cada um

que entra tenta fazer o que o anterior fez, e algo mais difícil, mais complicado. É semelhante a um desafio da chula⁴⁸ ou de repentistas, em que cada um que entra tem que tentar superar o adversário e conseqüentemente a si mesmo. Assim, quando um fazia algo muito difícil, e como eles já têm noção das possibilidades de cada um, a gozação era enorme, porque sabiam quando o próximo conseguiria ou não superar o adversário. Quando o próprio *b-boy* que deveria entrar sabia que não conseguiria superar o adversário anterior, ele já entrava na gozação, fazendo poses debochadas, como se fosse arrasar, e aí fazia algo muito bobo, e todos literalmente rolavam de rir. Inclusive uma hora um gritou: “Ih! Olha a chula, a chula”. Era um espírito de brincadeira muito legal, contagiante. Tinha uma coisa de querer ser melhor que o outro, mas passava pelo filtro da brincadeira. [...] No final, foram arrumando tudo para ir embora, e o Julinho veio me perguntar: “Que a senhora achou da nossa brincadeira?” [...]

Esse momento de estimulação emocional sem restrições é percebido pelos praticantes ao tentarem explicar qual é sua sensação quando dançam⁴⁹. Para Testinha,

[...] dá uma auto-estima de eu dançar e poder me ver dançando. Daí me dá uma auto-estima, daí eu consigo dançar. Daí eu me centralizo todinho em mim. Eu gosto mesmo é de escutar a música e entrar dentro da música. Dançar dentro da música. É uma maneira assim, que eu me sinto livre [...].

Para Deivis, a melhor sensação é a da auto-superação:

[...] o melhor da dança é tu estar fazendo os movimentos ousados. Isso que eu acho legal. Tu vê aquele cara ali fazendo aquele troço com o corpo, e tu ficar pensando como é que ele consegue fazer aquilo ali. Aí te cria um grau de dificuldade que tu vai tentar superar, para tentar fazer que nem ele, ou se não, melhor do que ele. Eu acho que isso é o melhor de estar na dança. A dança, o *b-boy* em si é uma dança de muita dificuldade. Então, tu olha aquele cara ali fazendo, tu olha aquela guria dançando, mas como é que ela consegue fazer aquilo ali, de onde ela tirou, como é que ela aprendeu aquilo ali. Então, já ti dá um ânimo, de querer fazer também [...] Eu acho que tem muito grau de dificuldade para tu querer aprender a fazer as coisas mais ousadas, sabe? A gente tem que estar sempre evoluindo, sempre evoluindo cada vez mais, sempre para frente.

⁴⁸A chula é uma dança típica do Rio Grande do Sul, na qual os dançarinos dançam fazendo evoluções sobre uma lança estendida no chão. Cada dançarino, ao entrar, deve superar a performance do concorrente anterior.

⁴⁹Ao elaborar o roteiro da entrevista semi-estruturada, relutei em inserir a pergunta: O que é dançar, para ti?, ou Qual é a sensação que tens quando danças?, por considerá-las muito vagas e/ou subjetivas. No entanto, foi surpreendente, pois as respostas foram imediatas, demonstrando o quanto a dança realmente afeta emocionalmente os praticantes.

A fala de Deivis remete para a concepção de Elias (1992), sobre a questão da tensão gerada pelo lazer, e ao mesmo tempo para Giddens (1997), quando define que a auto-realização é o “equilíbrio entre oportunidade e risco” (op. cit., p. 72). A tensão gerada, tanto no desafio pessoal de auto-superar-se, colocada por Deivis, como nos rachas, está nessa relação de que cada passo, pela dificuldade do mesmo, representa um desafio, uma competição para consigo mesmo e com os colegas. Quando o resultado é positivo, o praticante tem a sensação da auto-realização, que, para Giddens, está relacionada também com a auto-estima, igualmente citada acima por Testinha.

Ao encerrar o jogo da roda, o treino chega ao fim. Se tiver algum aviso ou alguma questão que deva ser discutida, será nessa hora. Do contrário, a maioria do grupo vai junto, caminhando para casa e se divertindo, enquanto relembram da brincadeira que acabaram de fazer e outras que vêm à memória.

4.2 AS COREOGRAFIAS E AS APRESENTAÇÕES PÚBLICAS

O objetivo principal do grupo ao criar e apresentar coreografias publicamente, segundo Juquinha, é de transmitir para as pessoas que “[...] a dança é uma alternativa à violência [...], a arte em si é uma alternativa para a não-violência [...]”.



Foto nº 12 - O grupo se encontra na Esplanada da Restinga antes de iniciar a apresentação.



Foto nº. 13 – Antes da apresentação, os jovens se revezam no cuidado com as crianças.



Foto nº 14 – A cumplicidade com o público.



Foto nº 15 – Foginho executa uma de suas seqüências no momento do *free style*.

O grupo criou duas coreografias. A primeira, utilizada durante os anos de 2002 e 2003, pode-se dizer, é dança pura, ou seja, construída apenas com os próprios passos da dança, sem um argumento, uma situação concreta que desejassem comunicar ao público. A mensagem seria: “vejam, estamos dançando, fazendo arte,

vocês também podem, dançar é bem melhor do que brigar ou se expor ao crime”. Essa coreografia foi criada por Juquinha. Ele conta que, a exemplo da forma como criam as seqüências, estudando as fitas de vídeo sobre dança de rua, ele pesquisa nas fitas, escolhe os passos que considera interessantes e os retrabalha à sua maneira. A pesquisa de material tem como objetivo buscar uma originalidade, um estilo próprio do grupo. Aqui há a questão da disputa entre os grupos, na busca de ser o melhor, o mais original. Para evitar cópias, imitações de coreografias entre os grupos, o *Restinga Crew* ensaia as coreografias aos finais de semana, nos espaços que consegue ocupar ou mesmo na casa de Juquinha.

Os passos, eles são sempre pensados. Eu treino em casa, vou aprimorando em casa e depois passo para os guris, e a gente procura não ensaiar na hora do treino porque a gente quer evitar as cópias por causa daquela guerra interna dos grupos e tal. É dos grupos, um querer copiar o que é do outro. Então, a gente procura manter uma originalidade. A gente tenta ser diferente dos outros grupos. Quanto mais diferente a gente puder ser, melhor. Por isso que a gente nem treina muito coreografia quando tem muita gente junto. A gente procura treinar as coreografias quando estamos só nós.

Assim, Juquinha vai criando as seqüências e depois as transmite para o grupo, que segue ensaiando a coreografia, ao menos uma vez por semana, caso não tenha apresentação marcada. Quando tem, os ensaios ocorrem com mais freqüência.



Foto nº 16 – Da esquerda para a direita, Julinho, Deivis e Lula ensaiam um momento da coreografia.

A segunda coreografia, criada para o ano de 2004, abre com a encenação de uma boca de tráfico, que é invadida por traficantes rivais, e há uma guerra de gangues, onde alguns morrem, e outros fogem com a droga. A seguir entra uma criança – interpretada por Petersen, filho de Juquinha – observa a cena com os traficantes mortos, pega o revólver e aponta para a platéia. O objetivo é “[...] fazer as pessoas refletirem sobre o que a gente quer para as nossas crianças [...]”, pois elas estão expostas a essa situação, diz Juquinha.

Já vi, aqui e em outros lugares, do tráfico envolver crianças, de pessoas que eram minhas amigas morrerem por causa do tráfico, pela falta de alternativa, né? Então, a fala que a gente vai usar nessa abertura aí ela tem muito a ver com o governante não dar espaço, não dar oportunidade do cara trabalhar e nem desenvolver a mente, nem aprender coisas. Porque a gente vê que, eu li uma notícia aí, há um tempo atrás que o pessoal está construindo mais presídios. Pôxa porque não mais escolas? Presídios? Por que não uma fábrica para o cara trabalhar? Então, esse lance que a gente vai usar tem muito a ver com isso. Com o pessoal não dar a oportunidade para quem é pobre, e aí o cara acaba escolhendo ser traficante. E as nossas crianças, vendo toda essa violência em volta, acabam se envolvendo também e no futuro talvez acabem se tornando um traficante também. Então, essa encenação que a gente vai fazer tem a ver com isso. Só que eu fiquei em dúvida de se usar essa fala ou não. Talvez deixar na cabeça das pessoas, elas fiquem pensando “bah! O que ele quis dizer com isso” o que ele disse

com aquilo [...] A imagem já é forte [...] eu acho que vai ser uma coisa que vai tocar bastante [...] eu espero que nessa apresentação tenha bastante pessoas da nossa prefeitura [...] porque eu quero que o pessoal veja e que estale alguma coisa assim.

Após essa abertura, o grupo se coloca e apresenta a coreografia, a dança propriamente dita. Essa segunda coreografia é formada por diversos momentos, e cada um foi criado por diferentes integrantes do grupo.



Foto nº 17 – Cena sobre tráfico de drogas desenvolvida na abertura da segunda coreografia do grupo.

As coreografias, segundo Juquinha, “como é próprio do Hip-Hop”, apresentam uma primeira parte, onde o grupo dança todo ao mesmo tempo, e onde o importante é a sincronia dos movimentos; e uma segunda parte, que os integrantes denominam *free style*⁵⁰. Nesse momento o grupo se coloca em formação de meia-lua, ao fundo do espaço da apresentação, como se fosse a metade de uma roda de *break*. E, a exemplo do que ocorre na roda, cada *b-boy*, um por vez, vai à frente e executa suas

⁵⁰O *free style* pode se compreender como um momento de improviso, quando o *b-boy* dança as seqüências já criadas e ensaiadas por ele, ou improvisa no momento. O *free style* existe também no grafite e no *rap*.

seqüências. Esse momento da apresentação, como pude observar, é sempre muito ovacionado pelo público, que aplaude muito. E surgem as fãs – que nos outros dias vão assistir aos ensaios no CECORES - gritando o nome dos *b-boys* que vêm para a frente dançar. É o momento em que o grupo se transforma em artista, em produtor cultural, e através de sua apresentação gera um momento de atividade de lazer para seu público. Juquinha percebe que o momento do *free style* é bem apreciado e considera que o público fica esperando essa hora final. E para gerar expectativa, mas também porque é o momento mais difícil, fica sempre para o final da apresentação.

[...] naquela hora ali é a hora do individual mesmo. Acho que essa hora é uma hora importante [...] Para esse momento final. E é feito sempre ali, depois, porque é o mais forçado, as coreografias não forçam, e aí lá tu vai te acabar, vai te destruir ali, porque é o final e, então, tu pode dar tudo que tu tiver [...] Começa com o fácil e a sobremesa fica no final.

Durante as apresentações, embora a qualidade seja uma preocupação, e os jovens apontem que errar⁵¹ é muito ruim, o *free style* é também um momento integrador, pois todos os jovens que já participam da oficina, independentemente do seu nível de preparo, são convidados a participar. O grupo estimula a participação dos iniciantes com o objetivo de “dar um incentivo para o pessoal que está começando”, como afirma Juquinha em sua entrevista. Em várias ocasiões presenciei o grupo convidando conhecidos para se apresentarem com o mesmo, momentos antes de iniciar a apresentação. Temos, como exemplo, o que ocorreu na apresentação no festival de dança da Restinga, quando Cátia, já ex-integrante do grupo, há muito tempo sem dançar, foi convidada e apresentou-se com o grupo. Outro exemplo foi quando, em outra apresentação, ex-integrantes da *Black Time*, antigo grupo de Juquinha, compareceram à apresentação do grupo no evento

⁵¹São considerados erros: dançar fora do ritmo, perder a sincronia com o grupo, desequilibrar-se e cair, ou não conseguir desenvolver o passo até o final.

“Fórum das Escolas pela Paz”, realizado na Restinga (Fotos de nº 12 a 15). Nessa ocasião, um *b-boy*, ex-companheiro de Juquinha, que há muito tempo não dançava, subiu ao palco com o grupo e “mandou ver” no momento do *free style*, para satisfação do grupo.

No momento da apresentação, quando um *b-boy* não se sai bem, a reação do grupo, ao invés de reclamar, é aplaudir para incentivar o colega. É norma do grupo estimular à dança, e não há cobranças demasiadas em caso de erro, salvo entre os integrantes do núcleo fixo, se o mesmo acontece em algum ponto da coreografia que foi muito ensaiado.

O grupo apresenta suas coreografias no próprio bairro, ou em bairros próximos. Por vezes, por indicação de amigos, os contatos vão surgindo, há convites para apresentações, e assim vai sendo gerado um circuito cultural paralelo, localizado nos bairros, em contraponto ao circuito oficial que ocorre nos teatros da cidade e são divulgados pelos meios de comunicação de massa.

4.3 AS RODAS DE *BREAK* E OS RACHAS

Assim como ocorre ao final dos treinos, como já foi descrito, há eventos de Hip-Hop em que ocorrem as rodas de *break*. A roda de *break* é a forma própria de comunicação entre os *b-boys*. Assim, quando diferentes grupos se encontram, e por vezes um grupo vai até o bairro do outro para treinar, o ponto máximo é a roda. E quando a vontade é competir, é marcado um “racha” ou uma “batalha”, quando então, a cada vez que o *b-boy* entra na roda, deve tentar superar, para valer, com sua performance os demais. Nesse caso há muita torcida daqueles que estão no entorno.

É nesse momento, justamente quando é direcionada para o exterior, em que a disputa dá-se com a participação de grupos de fora, que há uma preocupação com a performance. Aí então, quando sobem ao palco ou entram na roda, os integrantes do grupo se preocupam em “fazer bonito”, e fazem todo o esforço para isso. Durante o confronto, o *Restinga Crew* defende um clima de respeito, e considera que, após a disputa, deve prevalecer um clima de amizade. Essa postura está ligada à atitude e, relacionando-a ao esporte, remete ao *fair play*.

Nos eventos de Hip-Hop em que ocorrem as batalhas – que podem ser individuais, de duplas, de *crews* - há um regulamento que deve ser seguido, e uma comissão julgadora que avaliará as participações. Um dos eventos de grande porte que ocorre no Brasil e reúne diferentes manifestações artísticas, tendo como base a cultura Hip-Hop, é o *Hutus*. Para o ano de 2004, foram programadas batalhas de DJs, MCs e de *breaking*. O evento ocorreu de 12 a 15 de novembro, no Armazém 5, do Cais do Porto, no Rio de Janeiro. Em seu regulamento, entre outras normas, foi estabelecido que as batalhas seriam de trios; que o contato físico intencional com o adversário durante as batalhas era proibido e passível de desclassificação, dependendo da interpretação do jurado; que a duração das batalhas seria de 6 minutos; que o método de julgamento seria por votação e não por pontuação; que o estilo *Breaking* seria obrigatório e o *Popping* e o *Locking* seriam opcionais, e assim por diante. Através do regulamento ficava definido todo o procedimento exigido da parte dos *b-boys*.

A primeira batalha disputada pelo grupo em campeonato de *b-boys* aconteceu no dia 27 de março deste ano, durante o evento Trocando Idéia, edição 2004, quando o grupo ficou como segundo colocado, e Dé levou o prêmio de melhor *b-boy*.

A característica do grupo, no entanto, não é a competitividade. Competir e vencer não é seu objetivo último. Isso pode ser comprovado através da observação dos treinos, onde não ocorre nenhum comentário acerca de acertos, erros, enfim, de rendimento visando a competir. A preocupação com o social e a possibilidade de transmitir às pessoas a cultura Hip-Hop, que percebem como positiva em suas vidas, é o principal objetivo do grupo. Essa postura, associada às suas habilidades e qualidades como praticantes da dança, vai completar a formação do *b-boy*. Cabe lembrar que Bambaataa⁵² estimulou os jovens das gangues a transformarem as brigas de rua em metafóricas batalhas de dança, e que o grupo procura, a exemplo do esporte, e calcado na atitude, não considerar o adversário inimigo na vida pessoal. A atitude será, na verdade, o complemento ético na formação do *b-boy*.

4.4 A INSERÇÃO NA CULTURA HIP-HOP: “PARA SER *B-BOY*, TEM QUE TER ATITUDE”

Ao iniciar a prática da dança, o jovem é motivado apenas pela satisfação que esta lhe proporciona, mas, aos poucos, ao receber e buscar informação, dá-se conta de que a dança é uma das expressões que constituem um sistema cultural, o Hip-Hop. Nasce daí a noção de que o *b-boy* não se completa apenas através de sua habilidade prática, mas sim de sua inserção na cultura como um todo. Nessa trajetória é possível perceber três momentos que se justapõem. O primeiro é o da pura satisfação pessoal, o segundo é o da descoberta e identificação com a cultura. Já o terceiro momento é o de adesão à cultura, quando o praticante passa a balizar sua vida a partir dos valores defendidos por ela, e a ser um multiplicador dessa cultura.

⁵² Vide Capítulo 2, pp. 42-45.

4.4.1 O primeiro momento: “ganhar as gurias”

Conforme observado em campo, entre os integrantes do grupo, o primeiro momento inicia com a motivação do jovem pela dança, por intermédio de um amigo, como foi descrito no capítulo 2. Nessa fase a prática tem como objetivo o divertimento e a ocupação do tempo livre. É o período de vencer a vergonha e da dificuldade de aprender os passos, porém sem a noção de que existe uma cultura. Nesse período o objetivo também está relacionado com as vantagens de saber dançar bem o estilo *b-boy*, como vemos pela declaração de Devis, em sua entrevista:

Devis: [...] Antes de entrar no movimento eu, como eu falei, né? Eu vi os grupos, né? [...] Mas quando eu olhava eles no palco eu via assim que o pessoal aplaudia, a mulherada sempre, assim, prestigiava, gritava, né? E eu pensava que aquilo ali era só uma ondinha assim só de momento, de coisinha. E eu pensava: “bah! Mas um dia eu quero ser como esses caras assim, né!” Só que daí eu não tinha idéia, não tinha uma concepção do quê que era aquilo ali que eles estavam fazendo [...]

Durante um dia de treinamento, cujas observações anotei em meu Diário de Campo de 11/04/03, Testinha relatou que quando começou a dançar sua única intenção era “ganhar as gurias”. Conta que ia para as festas esperando chegar alguma menina que o interessasse e pensava: “[...]” bah, vou dançar, daí vou ganhar ela. Precisa ver, é só chegar gurria que todo mundo se anima”. Outro jovem, que estava próximo, concordou com Testinha e disse que quando começou foi pensando nisso, ainda que gostasse muito de dançar e que nas festas já tinha o hábito. Acrescentou que quando começou no Hip-Hop pensou que servia muito para isso, para “ganhar as gurias”. Mas depois viu que não era só isso, que “era muito mais”. Testinha comenta que tem muitos rapazes que ainda hoje aprendem a dançar com esse objetivo, e assume que ele mesmo ainda faz isso de vez em quando.

Esse momento se caracteriza também por uma dedicação intensa pela dança, com o objetivo de aprender a fazer os passos mais difíceis. Os *b-boys* relatam que essa dedicação extrema prejudicava inclusive seus namoros.

[...] Bah! Precisava ver quando eu comecei, eu adorava sabe, não fazia outra coisa. Treinava o dia inteiro, estava o tempo todo ensaiando, não tinha tempo nem para namorar, sabe? As namoradas ficavam brabas porque eu não tinha tempo para ficar com elas [...]

Quando começam a ter êxito em seu treinamento e começam a dominar os passos, inicia a curiosidade e a necessidade de informar-se sobre a dança. A partir daí, esse primeiro momento vai evoluindo e, com isso, começam a descobrir que a dança faz parte de uma cultura maior.

4.4.2 O segundo momento: a descoberta, a identificação com a cultura

Hip-Hop e a Atitude

A segunda fase ocorre a partir da permanência do jovem na oficina, com a aquisição de informações sobre a dança e a cultura. As informações são transmitidas principalmente através do contato com outros grupos ou *b-boys*. As informações vão circulando através de uma rede de relações dentro do próprio bairro e no contato com praticantes de outros bairros. Os materiais, como fitas de vídeo, cds e revistas vão circulando entre os componentes do grupo, ou entre os grupos, e, quando possível, são reproduzidos. Quando algum amigo tem possibilidade de acessar a Internet, retira as informações e as passa para os colegas. Um exemplo de possibilidade de acessar a Internet é através das escolas que tenham laboratório à disposição dos alunos. Se um conhecido ministra uma oficina em uma escola e tem acesso ao computador, ele o utiliza e compartilha suas informações com os demais. Através dessa rede informal de circulação de informação, o grupo vai

tomando conhecimento da cultura. Na entrevista individual com Deivis, em 24 de março de 2004, fica esclarecido como vai se dando essa conscientização, como chegam as informações sobre a cultura e como ocorrem essas trocas:

[...] Então, assim oh: naquele tempo que eu comecei não tinha muita informação, né? Quando eu comecei não tinha. Daqui uns anos começou a vir o pessoal de fora a ver o que é o Brasil. Então, esse pessoal de fora começou a trazer muita informação para nós [...] Aí chegou em São Paulo, e de São Paulo desceu aqui para o Sul, né? [...] A gente começou a ver o Hip-Hop de outra forma, né? [...] Então, eu começava a ver nos meios de comunicação, meios de comunicação eu digo: televisão, rádio [...] A gente começava a ver muito. A gente começava a pegar material de internet, material de revista, todo tipo que falasse sobre o Hip-Hop nós pegávamos.

É nessa fase que o jovem começa a abandonar sua prática de lazer anterior. Esse abandono ocorre à medida que começam a tomar conhecimento e se identificar com os valores transmitidos pela cultura, que, como veremos a seguir, são os valores transmitidos por Juquinha, e também aqueles que chegam através de África Bambaataa, já referidos no segundo capítulo. Testinha relatou na entrevista coletiva, o como e o porquê se deu essa transição.

[...] Eu era pagodeiro, aí eu comecei a escutar Racionais, né. Aí eu vi que o pagode não passava nenhuma informação [...] Daí tá, eu comecei a largar o pagode de mão, fui me envolvendo bastante, fui conhecendo os grupos, e foi daí que eu comecei a dançar. E meus amigos, antes, eu ia para o som e ficava quieto no canto, que nem eles, né? Bah! Eu via eles se pegando, um bando de nego se quebrando no pau, e eu só olhando, né? [...] E eu dizia: “bah, isso aí não é amigo”. De vez em quando o cara ficava quieto assim, de vez em quando sobrava. Uma vez sobrou um soco até para mim [...] que nem eu esperava. Tudo brigando, e sobrou um soco para mim. Daí eu assim: “ah, vou parar com isso”. Daí parei, daí eu comecei a me juntar com o Julinho, com o Dé, daí a gente começou a fazer a amizade normal, aí ali não tinha briga [...]

Entre os jovens, a circulação de informações tem como consequência a noção de que não basta apenas saber dançar, mas que é preciso saber o que está dançando, e o que é a dança, sua origem e sua história. O jovem passa, também, a refletir sobre a realidade socioeconômica em que está inserido. Assim, para os

praticantes, como diz Deivis, o conhecimento prático deve ser acompanhado do conhecimento teórico.

[...] tem que ter qualidade, tem que ter agilidade para fazer, e tem que ter informação correta e conhecimento correto para desenvolver a dança. Desenvolver, como eu falei, tem que saber tanto na prática quanto na teoria [...] Não adianta eu ir ali, e vou dançar, e faço um moinho de vento. Daí o cara me pergunta: “bah, meu, como é o nome desse movimento? Ah, eu não sei, eu vi o cara fazendo na televisão e estou fazendo” [...] Quer dizer, não tem fundamento isso aí, tem que saber: isso aqui é um moinho de vento, isso aqui é um relóginho, isso aqui é um *flair* [...] Tem que saber a história: “bah, meu o quê que é Hip-Hop, o quê que é *rap*? Eu não sei nem o quê que é *rap*, meu.” [...] E o pessoal vem perguntar: “bah, meu?” A gente fala: “é ritmo, amor e poesia.” O que significa *rap*, né? [...] O quê que é Hip-Hop? É dança dos quadris, né? Então, assim eu aviso o pessoal, tem gente que entra dentro da cultura e não sabe nem o que está fazendo [...] Eu acho que na dança, não só na dança, mas nos outros elementos [...] No grafite, no DJ, no MC, como eu falo, tem que saber tanto na prática quanto na teoria. Tem que saber os fundamentos básicos de cada segmento.

Fradique (2003), em sua pesquisa sobre o *rap* em Portugal, identifica o Hip-Hop como um sistema cultural, enfatizando que os seus elementos constituintes foram apresentados pelos próprios protagonistas da cultura, de forma acabada e pronta para ser consumida e exportada (op. cit., p.107). A autora compreende o *rap* como um movimento cultural original, baseado nos seguintes elementos indicadores:

[...] a emergência de um conjunto de técnicas de composição e criação [...]; a emergência de uma ideologia – como a figura de Afrika Bambaata – que tem como principal objetivo a criação de um conjunto de diretrizes para um modo de vida (de rua) que se oponha à violência e que permita criar uma alternativa à rivalidade entre as *gangs*; a emergência de um estilo ou de uma “cultura” – modo de vida que se reflete nas roupas, na performance do corpo que se apresenta como uma ética, ou seja, um conjunto de normas e valores que orientam um programa de vida a ser aplicado quotidianamente e que permite dotar de sentido o dia-a-dia (urbano, *life in the street*) – um estilo de vida urbano e multicultural; a emergência de uma narrativa/mito que o legitima como um produto cultural objetificado e consumível⁵³ (na Europa, na Ásia, na Oceania), alvo de um processo de racionalização que o apresenta como uma das mais recentes vertentes da música negra norte-americana (FRADIQUE, 2003, p. 107).

⁵³Como Fradique, que compreende o *rap* como um produto de consumo localmente apropriado, Canclini (1996) discute o consumo, tanto de produto cultural como comercial, e compreende que os agentes sociais, de acordo com seu contexto, absorvem e modificam as mensagens de produtos, marcas e comportamentos de consumo, transformando-os e adaptando-os de acordo com sua realidade sociocultural.

Transpondo esses mesmos indicadores, formadores de um sistema cultural, para a dança de rua, a partir da experiência do *Restinga Crew*, é possível detectar um conjunto de técnicas de composição e criação, compreendendo esse conjunto como de técnicas corporais que se originam nos *b-boys* que iniciaram a dança de rua, e que segue sendo utilizada, transformada e enriquecida pelos praticantes da dança ao redor do mundo. Os jovens, ainda que de forma autodidata, através de fitas de vídeo, apreendem os passos característicos da dança, a forma de apresentá-los em uma seqüência, como construir essa seqüência, e finalmente como buscar seu próprio estilo utilizando-se de outros tipos de práticas corporais⁵⁴. Como foi apresentado nos capítulos 2 e 3, é possível identificar também a presença da narrativa/mito, apontada por Fradique. Através da literatura, vemos que já existe uma narrativa brasileira, que se fundamenta sobretudo na figura dos precursores da dança e da música *rap* no Brasil; de São Paulo, como o estado precursor, e do Hip-Hop como cultura de rua, compreendendo-se aqui como aquela que nasce a partir da exclusão étnica e de classe, e se consolida fora do sistema socioeconômico e cultural hegemônico. Conhecer um pouco da história do Hip-Hop, de como começou, tanto nos EUA, como no Brasil e em Porto Alegre, faz parte do conhecimento de todos os integrantes do grupo, com maior ou menor intensidade. Esse conhecimento reforça o valor que os praticantes dão à dança e sua adesão a ela. Na transcrição abaixo pode-se constatar que o grupo tem consciência de que estão ingressando em uma cultura estrangeira, da qual a dança é parte integrante, e que valorizam o fato de a mesma possuir uma narrativa.

[...] na realidade essa cultura não é brasileira, né. Ela veio de fora, então aqui no Rio Grande ela é, hoje em dia muito poucas pessoas não sabem o que é,

⁵⁴ Ao longo dos anos, vemos pela mídia e literatura que eventos nacionais e internacionais de Hip-Hop vêm se intensificando, e figuras ligadas à origem da cultura já estiveram no Brasil.

mas as pessoas que não sabem [...] não sabem que tem toda uma história por trás de tudo isso.

Julinho - Que nem essas danças ..., a chula, é que nem isso. Tudo tem história também, né. É que nem essa dança de gaudério que eu não lembro agora.

Giovane – Fandango.

Julinho - É tipo isso aí, é que nem isso, que tem a história de onde surgiu.

Giovane – Capoeira.

Julinho - Capoeira também, que tem a história de onde surgiu e tem o porquê fazer aquilo.

Da mesma forma, vivenciar ou ter conhecimento sobre a repressão policial e a discriminação que acompanhou os praticantes da cultura Hip-Hop em Porto Alegre, nos anos oitenta e até os dias de hoje, conforme o grupo, reforça os laços dos jovens com a cultura, por sentirem que contribuem para a sua continuidade e defesa, conforme pode-se constatar pelo depoimento de Juquinha:

[...] Quer ver, tem uma coisa assim também, que aconteceu muito no começo do... da cultura, que aconteceu lá em 80 (vai puxando pela memória) 89, 90 passando assim. Que o pessoal fazia roda de *b-boy*, que naquele tempo era roda de *break*, porque não se tinha informação, na Andradas, e o que acontecia lá era o seguinte: os caras dançavam, e muitas vezes, eu vi acontecer isso, aí juntavam alguns para sair, para comprar pilha e olhava para trás e os brigadianos estavam batendo nos cara, né. Botando na parede, batendo, porque eles achavam que a gente fazia aquela roda ali, para chamar a atenção das pessoas, enquanto outras pessoas roubavam. Então a gente era discriminado, era uma das dificuldades também. E mesmo assim o pessoal não parou, né. O pessoal viu que acontecia tudo aquilo ali, e a gente foi, foi, foi até que agora a gente teve direito de ocupar aquele espaço. Era uma das dificuldades também, né. De não ser compreendido pelas pessoas que olhavam, né. Ou da própria polícia que olhava e pensava: não, esses aí estão chamando a atenção dos caras para outros roubarem [...] E muitas vezes eu vi muitos amigos meus apanhando lá, mas nem por isso eles pararam de dançar. Até hoje continuam, né.

Os dois primeiros indicadores do sistema cultural já comentados fundamentam a opção dos jovens pela dança. Um terceiro indicador colocado pela autora, no entanto, é o mais relevante para este estudo, é aquele que diz respeito à “[...]”

emergência de uma ideologia que tem como principal objetivo a criação de um conjunto de directrizes para um modo de vida (de rua) que se oponha à violência e que permita criar uma alternativa à rivalidade entre as *gangs* [...]" (FRADIQUE, 2003, p. 107). A ideologia a que a autora se refere pode ser compreendida como a "atitude", um conceito que perpassa todas as atividades do *Restinga Crew* e acaba por se constituir em um modo de vida.

Ao discorrer sobre a questão da ideologia, Fradique refere-se imediatamente à figura de Afrika Bambaataa. Conforme colocado no capítulo 2, sua experiência quando jovem e integrante de uma *gang*, leva-o à fundação da organização *Zulu Nation*, para desenvolver um trabalho social com a juventude negra e latina, moradora dos bairros pobres de Nova York. Essa organização tem como princípios o conhecimento, compreensão, liberdade, igualdade, paz, amor, diversão e superação do negativo pelo positivo. Com representação no Brasil, está sediada em Diadema, São Paulo, desde 2002. Os princípios defendidos pela organização circulam no meio Hip-Hop, e chegam pelo contato entre grupos, em eventos que reúnem *hip-hoppers* de diferentes estados brasileiros, internet ou publicações que tratam sobre a cultura. A identificação dos jovens da Restinga com a ideologia construída na origem do sistema cultural Hip-Hop é imediata, e como muitos autores já o fizeram, cabe lembrar aqui, a famosa letra de rap do grupo Racionais MCs, dizendo que "periferia é periferia em qualquer lugar". Os contextos de vida desses jovens são similares àqueles. Lá ou aqui, a situação é análoga, por isso sua identificação com a cultura e suas expressões artísticas, como forma de comunicar ao mundo sua realidade e sua luta pelos seus direitos, que os jovens compreendem que lhes são negados.

Para Herschmann (2000), atitude é “Palavra indispensável no vocabulário Hip-Hop. Para fazer parte do grupo é preciso não só ter consciência, mas também ter atitude. Termo que sintetiza a linha de conduta que o grupo espera de cada um” (op. cit., p. 287).

Na ata da reunião do Fórum Municipal de Hip-Hop do dia 16 de setembro de 2004 os *hip-hoppers* de Porto Alegre definem atitude como a “[...] postura e engajamento político-social dos agentes multiplicadores desta cultura [...]”⁵⁵ .

Em sua pesquisa sobre o Hip-Hop, Gustsack (2003) aponta a atitude como o quinto elemento da cultura. O autor inicia sua reflexão sobre a mesma, justamente a partir da constatação de que os jovens, ao entrarem na cultura, sofrem mudanças significativas em seu comportamento, “[...] em termos de gostos, desejos e atitudes [...]” (op.cit., p. 140). E essa transformação está intimamente relacionada com a tomada de consciência.

[...] quando penso na Atitude como o quinto elemento da cultura Hip-Hop e tento percebê-la na relação com as práticas e os produtos a que correspondem os quatro elementos: DJ (música), Grafite (desenho), *B-boy* (dança) e MC (canto) não encontro uma função ou produto que corresponda ao elemento Atitude (...), a não ser a palavra ‘consciência’: Atitude (consciência) [...] Mas, qual a matéria-prima da consciência? Do que ela é feita? É possível atribuir-lhe ou perceber nela algum traço estético? [...] Parece-me que é de saberes, de ética, de atitudes e da vida que se faz a consciência [...] (GUSTSACK, op. cit, p. 147-148).

Na relação da atitude com a consciência, Gustsack chama a atenção para o fato de que todas as expressões ligadas ao mundo Hip-Hop

[...] como tais, têm uma lógica própria, conformada ou não à cultura. A ‘Atitude’ para um *hip-hopper*, no discurso *hip-hopper*, na cultura e no Movimento Hip-Hop sempre será ‘consciente’; senão é **vacilo**; não é o quinto elemento (ibidem, p. 151).

⁵⁵Informação recebida por e-mail, contendo a ata da reunião, e enviada por Leonardo Reizak, em 21/09/2004.

Entre os integrantes do *Restinga Crew*, a compreensão do que seja atitude se apresenta de maneira e em momentos variados. Em sua entrevista Juquinha esclarece de forma inquestionável o momento em que passaram a compreender o que é atitude.

Juquinha: Eu acho que a gente começou a ter atitude quando a gente começou a entender o que era a vida, eu acho, a vida na vila.

Ciça: A vida na vila, antes do Hip-Hop?

Juquinha: Bem antes. Porque a gente sabe que tem atitudes e atitudes. Então a gente tentou, a gente viu amigos que tiveram atitudes erradas e que acabaram se dando mal, então a gente teve que optar por uma coisa diferente. Então, eu acho que a gente começou a conhecer a atitude ali e já se ouvia falar também disso.

Ciça: Já se ouvia falar. Então, o termo não é específico da cultura?

Juquinha: Não, não é específico da cultura. Eu acho que é um termo que ele é específico da vida. Na tua vida tu tem que ter atitude, tem que ser um cara de ação, mas que não prejudique ninguém, que te ajude e que possa ajudar os outros.

Ciça: Então, atitude não é uma idéia do movimento?

Juquinha: Ela também faz parte do movimento, mas ela é uma idéia da vida, eu acho.

Ciça: Mas, ela foi levada para lá ...

Juquinha: Isso. Por causa dos acontecimentos do lugar onde a pessoa mora.

Julinho tem a mesma compreensão de Juquinha, mas, para Devis, a atitude iniciou com o movimento, e através do Hip-Hop ele passou a compreendê-la como um dos elementos da cultura.

Julinho - Atitude para mim, tem fora do Hip-Hop também, mas para quem é da cultura Hip-Hop a gente tenta mostrar bem mais o que é a atitude na cultura. Por aí não é tanto falado, mas na cultura a gente tenta mostrar como são as coisas.

Devis - Eu, quando não estava dentro do movimento Hip-Hop, eu não ligava para essas coisas aí, atitude, essas coisas. Mas dentro do contexto da cultura Hip-Hop, quando a gente vai nos lugares, em primeiro lugar é a atitude. Ter uma boa formação, tu ter uma postura boa, tu ter o que passar para as pessoas, né. Isso pode ser considerado também, né. Dentro do Hip-Hop pode ser considerado, praticamente é um outro elemento também, é um outro elemento, a atitude também, né.

Independentemente dos diferentes momentos e sentidos atribuídos à atitude, o importante é que ela passa a balizar o modo de vida dos jovens e contribui para criar o *ethos* do grupo (GEERTZ,1989). Na entrevista coletiva, os jovens definiram, com diferentes olhares, a atitude, que, como veremos, contém os princípios norteadores de um comportamento e um modo de ser.

Devis - Olha, eu acho para mim assim, ó. Ter atitude [...] tu não pode ser assim, ó, ser inibido de fazer as coisas. Tu tem uma coisa para fazer, tu vai lá e faz. Não espera por ninguém, entendeu? Tu sempre: “ai, eu tenho vergonha”. Não, tu não podes ter vergonha de fazer, tu tem que ir lá e fazer, entendeu? [...] Eu acho que para tudo na vida, para gente ser alguém, a gente tem que ter atitude, entendeu? A gente tem que assim, ó, às vezes ultrapassar este limite que a gente tem do corpo, para gente fazer outras coisas, entendeu? Eu acho que atitude é isso aí, entendeu? [...] Tu botar na mente eu quero fazer isso, e eu vou lá e faço, entendeu? Para mim, atitude é isso aí [...]

Juquinha - Eu acho que assim, ó. A atitude ela depende de cada um, como o Devis estava falando ali. E o nome em si já diz tudo, né? A tua atitude na vila, assim, ela te marca muito, porque se tu for um cara que faz coisas erradas o pessoal não te considera. Agora, se tu é um cara que tem atitude, que tu, digamos assim, tu faz uma coisa que não prejudica ninguém, a tua atitude é uma atitude boa.

Julinho (sobrepondo-se) - Tu ajuda os outros, né?

Juca - É, isso. Então, a atitude em si ela é o quê? É buscar alguma coisa e lutar para ter aquilo [...] Sem precisar passar por cima de ninguém [...] tu vai buscar alguma coisa que tu queres e vai lutar por aquilo, mas com coisas boas, né. Acho que isso é atitude, é tu fazer o que te dá vontade, né. Mas a tua vontade não vai prejudicar ninguém [...]

Devis - Que muitas pessoas tem consciência, mas não tem atitude. Não sei se tu entendeu, tem consciência, mas não tem atitude.

Ciça - Então, o que é ter consciência e não ter atitude?

Devis - Uma coisa aqui, ó. Eu vou dar um exemplo: o meu companheiro aqui [...] ele fuma (segue enfaticamente). Ele tem consciência que aquilo ali faz mal para ele, mas mesmo assim, ele vai lá e faz. Então, ele tem consciência, mas não tem atitude para parar de fazer aquilo ali. Eu sei que se eu beber em demasia vai fazer mal para o meu corpo, então, eu tenho consciência, mas eu não tenho atitude para parar, entendeu? Outro exemplo que eu tenho assim ó, o tráfico, a violência. Então, o pessoal tem consciência que aquilo ali faz mal pra si e pros outros, mas não tem ali a atitude para parar, entendeu? [...]

Testinha (tomando a palavra espontaneamente) - A atitude para mim é diferente. É respeitar o próximo. É estar sempre tentando respeitar aquela pessoa, sem desvalorizar essa pessoa.

Julinho - [...] É respeitar, mas é envolvido junto com atitude. Tu tens que ter respeito junto com atitude.

Testinha - Atitude também é o lugar onde tu vais, onde tu andas. Sempre assim ó, passando um bom exemplo para as pessoas [...] Daí, de vez em quando, tu vai num lugar lá, te senta, fica quieto, ali já é atitude. Tu não precisa ficar mostrando muito para as pessoas.

Juca - Falar alguma coisa também já é atitude. Não é tu ficar aceitando tudo. De tu opinar, de tu mostrar tua opinião. Tu fazer uma coisa contrária aos outros que tu sabes que não é certo, também já é uma atitude, né. Então eu acho que tudo que tu faz já é uma atitude. O teu comportamento. Se tu vê uma coisa que tu acha que é errada e mesmo assim tu aceitas, tu não tem atitude para mostrar o que tu achas. Então atitude é tudo.

Julinho - A atitude que a gente está querendo explicar é uma atitude boa, né.

Testinha - É uma atitude boa.

Julinho - É uma atitude boa. É mostrar o que é certo. Não aquela atitude ali, ah, eu vou ali e matar o cara, né? Não, é uma atitude boa.

Testinha - Acho que já deu para explicar [...]

Lula - [...] eu escrevo em cima e assino embaixo de tudo aí que os cara disseram.

Mesmo sendo polissêmica, a atitude é compreendida pelo grupo como ação, respeito, como uma linha de conduta, uma postura e um engajamento político-social, conforme as definições anteriormente citadas.

Raramente os integrantes do grupo mencionam a palavra atitude, mas a compreensão que têm dela, esclarecida nas entrevistas, é vivenciada e transmitida

nos treinos, pelas ações e pela troca de idéias. O cruzamento de ensinamentos práticos e morais, ou ideológicos, faz com que o treino da dança assemelhe-se ao que Wacquand (2002) idêntica no *gym*, sobre a transmissão de valores extrapugilísticos, de que “é o ‘pequeno ambiente’ do *gym* como um todo, ‘como feixe de forças físicas e morais’, que fabrica o boxeador” (op. cit., p. 147).

Nesse segundo momento ocorre o reconhecimento, a adesão e o compromisso com a atitude, que depende de cada um, que é a boa atitude, que está na cultura e fora, que na cultura é determinante, que é tudo, está em tudo.

A assimilação dos princípios colocados pela atitude transforma o modo de pensar a cultura e idéias, como a de considerar a dança um meio para “ganhar as gurias”, passam a ser condenadas pelos jovens, bem como a falta de conhecimento, não apenas sobre a dança, como sobre a cultura e a falta de preocupação com o social.

Nessa etapa o convívio e a integração do grupo se intensifica, dentro e fora dos horários de treino. Os integrantes passam a compreender que participar do grupo gera laços de comprometimento e responsabilidade. Há a construção de uma cultura de grupo, com o compartilhar da atitude – compreendida como uma postura de respeito, de justiça, de paz, de ação, de consciência social - de um estilo, de valores, sentimentos, opiniões, idéias, discursos, e principalmente a construção do afeto, da amizade, da cumplicidade, do estar junto. É o grupo como suporte para a autotransformação, gerando laços que são comparados ao de uma segunda família.

Lula - O lance que nós estávamos falando da amizade também, né? Influiu bastante esse lance de eu ter entrado no grupo da dança, porque daí as amizades que eu tinha lá que não eram muito boas, eu deixei meio de lado, já me afastei, sabe? E conheci eles né, porque eu me sinto bem melhor andando com eles, né, porque eles são amigos mesmo né, do que aqueles lá que eu achava que era amigo e na verdade não são, e nós aqui fazemos

mais amizade. Por exemplo, o grupo era só nós, e agora já entrou mais ela, entrou ela, entrou a Cátia [...] E fora os que vão lá ensaiar com a gente também, né. É uma amizade que surge, mas amizade de verdade. Não é só o lance da dança, aqui, por exemplo, nós nos reunimos para ensaiar aqui, mas os dias que nós não temos ensaio, nós não temos o que fazer, né, nós nos reunimos na casa do Julinho. Ou vamos na casa do Dé, conversamos com o Dé. Estamos sempre junto, não é só o lance da dança [...]

Testinha - Onde está um, estão todos.

Lula - Rola também uma amizade, uma união mesmo, né.

Davis - Eu acho assim, ó. Quando a gente monta um grupo, eu acho assim ó, que um grupo [...] Não sei, para mim é [...] eu acho que para alguns aqui também é, uma segunda família, sabe? Uma segunda família para mim, porque...

Julinho (sobrepondo) - Não é nem questão de segunda, porque a gente eu acho que já inclui como primeira, né.

Lula - É, estamos sempre juntos.

Julinho - A gente vive mais junto que com a própria família, né.

Testinha - Estamos sempre juntos.

Lula - [...] E aí eu acho que somos que nem irmão, bem dizer, né.

4.4.3 O terceiro momento: o compromisso com a cultura

A partir da geração do grupo, da tomada de consciência e do compromisso com a atitude, a adesão à cultura já é total. Os jovens demonstram a consciência de que aderem ou criam um estilo e começam a agir na defesa do mesmo. Conforme Fradique (2003), a partir do compromisso com a ideologia da cultura Hip-Hop, se inserem dentro de

[...] um estilo ou de uma “cultura” – modo de vida que se reflete nas roupas, na performance do corpo que se apresenta como uma ética, ou seja, um conjunto de normas e valores que orientam um programa de vida a ser aplicado quotidianamente e que permite dotar de sentido o dia-a-dia [...] (FRADIQUE, 2003, p. 107).

Nesse terceiro momento eles passam a se considerar como participantes da construção dessa história e responsáveis pela sua continuidade.

[...] atitude é apresentada como engenho e arte, como uma prática cultural do Hip-Hop, e, como tal, é capaz de gerar, como as obras produzidas pelas outras práticas, espanto, prazer, tristeza, desconforto, alegria. Neste mesmo texto já defini a atitude como sendo o elemento integrador dos outros quatro. O proceder, como costuma dizer o Mário Pezão, o ter atitude é estar sempre na defesa dos quatro elementos da cultura Hip-Hop (GUSTSACK, 2003, p. 148).

Os jovens tomam para si a função de mensageiros da cultura, de multiplicadores, e assumem um compromisso com o social, por acreditarem na sua arte, como diz Juquinha:

[...] o Hip-Hop ajuda a resgatar várias pessoas, ensina, que educa, sabe [...] Com a nossa arte, com a nossa cultura a gente tenta resgatar o pessoal da periferia, que talvez não teve a mesma chance que a gente teve de conhecer e de optar por uma coisa boa [...]

Esse resgate inicia pelos próprios praticantes, que vêm no Hip-Hop um caminho, um objetivo. O compromisso espontaneamente assumido pelos jovens, de resgatar as pessoas, é um de seus principais objetivos. O resgate se concretiza no próprio grupo, que incentiva outros jovens sempre que surge uma oportunidade, o que pode ser observado pela transcrição do Diário de campo a seguir:

[...] Chega outro rapaz, que fica muito tempo parado, encostado na parede perto da porta. Pergunto para Juquinha quem é ele, se é do grupo ou novo: “É primo de uma guria que eu trabalhei em 95. Esses dias eu encontrei ele, perguntei o que ele tava fazendo, ele disse que não tava fazendo nada, aí eu falei para ele vir aí e encarnar no bagulho.

O resgate dá-se primeiramente através das oficinas e das idéias que nelas vão sendo transmitidas. Todo jovem que se interessa é bem recebido e se persiste será convidado a integrar o grupo. Esse objetivo das oficinas é bem esclarecido por Juquinha em sua entrevista.

[...] porque a gente partiu de uma oficina comunitária, né? Então, na oficina a gente viu que os que estavam se destacando começaram a fazer apresentações. Então, se a gente estiver treinando e vê que tem um cara que se destaca, a gente vai convidar ele automaticamente para entrar no grupo. Até porque a gente quer fazer o lance do resgate mesmo. Então, se tem um gurizinho que está dançando bem, a gente procura conversar com a mãe dele, convidamos ele pra fazer apresentação [...].

Ciça: E o que é exatamente o resgate, Juca?

Juquinha: É o não deixar esse pessoal com o tempo livre para fazer coisa errada. Então, se é para ele estar - claro que a gente tem os momentos que a gente fica na esquina também, mas daí a gente está ali conversando e rindo e tal - mas se é para ele estar num local onde ele possa fazer alguma coisa que possa prejudicar a ele e a outras pessoas, que ele fique com a gente, na sala, treinando.

O resgate dá-se pelo comportamento exemplar, calcado na atitude, e dá-se também pela transmissão da ideologia do Hip-Hop. Nesse sentido, alguns integrantes do grupo se identificam como militantes, tornam-se militantes.

Ciça: Tu falas em ser militante, Devis? Em que sentido? Por que tu consideras um militante?

Devis: [...] Eu digo assim, militante, porque a gente está ali com uma função de tentar conscientizar as pessoas [...] A gente está ali [...] porque o Hip-Hop já foi criado nisso ali, tem a sua ideologia. Eu acho que em primeiro lugar a gente tem que tentar pregar a paz para as pessoas [...] E depois tentar buscar a conscientização das pessoas. E o Hip-Hop já luta contra qualquer tipo de preconceito, tanto racial quanto social, né? [...] Por isso que eu digo que eu acho que eu me considero um militante, eu não sou dono da verdade, mas eu tento fazer, quando eu vou cantar, quando eu vou dançar, eu tento me expressar. Quando eu canto eu tento passar aquilo que eu vejo, assim nas ruas, eu tento passar para as pessoas que as pessoas tenham, assim, ciência das coisas que elas estão fazendo, entendeu? [...] Já na dança também, é uma forma de protesto. Por isso que a gente dança também, né?

Mais uma vez, como a atuação do grupo no objetivo do resgate, a militância se concretiza nas oficinas, nas apresentações públicas e no próprio comportamento/atitude. As apresentações públicas do grupo podem ser consideradas militância, pois a grande maioria é efetuada sem nenhum tipo de remuneração para o grupo, mas este faz questão de se apresentar, justamente porque as apresentações também são consideradas um canal de comunicação da

cultura e de seus benefícios. Como foi colocado acima por Deivis, é ao mesmo tempo uma atitude de protesto contra um sistema considerado cruel. A segunda coreografia do grupo, como já foi referido, tem no seu início a cena sobre tráfico de drogas, e foi criada para transmitir ao público uma mensagem contra o crime.

O grupo compreende que a formação do *b-boy* se completa, segundo os valores defendidos pelo grupo, a partir do compromisso com a cultura Hip-Hop em sua totalidade, e em especial com a sua ideologia, que no Hip-Hop é compreendida como a atitude.

A atitude perpassa todas as atividades do grupo, a meu ver, inclusive a dimensão do lazer que a prática apresenta e que abordarei a seguir.

4.5 A PRÁTICA DA DANÇA E SUA DIMENSÃO DO LAZER

A sociabilidade como um elemento do lazer desempenha um papel na maioria das actividades de lazer [...] é o sentimento agradável vivido pelo facto de se estar na companhia dos outros sem qualquer obrigação ou dever para com eles, para além daqueles que se tem voluntariamente [...] (ELIAS, 1992, p. 179).

Apesar do esforço investido e do compromisso assumido pelos jovens para sua realização, o treino, além de um momento de trabalho técnico, se caracteriza como um momento de convivência, não só do grupo, mas de colegas e familiares dos mesmos. É o espaço em que a principal função do lazer, a sociabilidade, se cumpre. Durante todo o período do treino é visível o prazer que os jovens têm em compartilhar o aprendizado na companhia uns dos outros.

[...] Juquinha está sentado em frente ao espelho [...] Nesse momento, Cátia estava treinando com Mico [...] Treinavam giros [...] Se divertiam muito, riam por não conseguir e também quando conseguiam executar o movimento pretendido [...] Chega outro rapaz, fica algum tempo encostado na barra, observando o treino [...] “Esse é *b-boy*. É lá da Cavahada” [...] O cunhado e a irmã de Juquinha chegam [...] Também chegaram Carla e Nicolas, esposa e filho de Julinho [...] Cátia, Testinha e Giovane estão de lado brincando, riam e

se divertem muito com suas gozações [...] Giovane e Cátia começam a treinar o *reloginho* [...] São 20:05h, e duas adolescentes que estavam observando pela janela entram. Estão bem arrumadas, capricharam no visual. Encostam-se na barra e ficam assistindo ao treino e comentando entre si [...] As 20:15 contei 22 pessoas na sala [...] Em alguns momentos, na janela algumas pessoas espiavam, e mais no final, dois rapazes do grupo que treina no ginásio e o porteiro desta noite também ficaram um tempo na janela observando [...]

O divertimento proporcionado pelo treino tem seu ponto culminante quando se aproxima a terceira etapa, a formação da roda. Percebe-se que há uma transição do isolamento do trabalho físico inicial, durante o aprendizado dos passos, para um compartilhar, dançar, divertir-se com os colegas. Ao longo do treino, ao compartilhar o aprendizado com o colega, a estimulação emocional detectada por Elias nas atividades de lazer é provocada através de brincadeiras, de jogos miméticos. Os jogos geralmente se caracterizam pelo estímulo à competição simulada, como pode ser verificado na transcrição abaixo.

Julinho e Testinha estão dançando, dialogam com pequenas seqüências de movimentos, brincando de se desafiar. Fazem gestos, mímica para dizer que um saia do centro do palco - com um gesto com a mão, como de vassoura varrendo, para se afastar - e dê lugar ao outro, e que olhe - apontam o olho, puxando a pálpebra inferior para baixo. Foguinho entra na brincadeira. Após Testinha fazer uma seqüência, pergunta, na brincadeira, desafiando Julinho: "Vai! Faz! Vai aprender?" Julinho, com um gesto, sinaliza para Testinha sair do centro e faz uma seqüência. Foguinho, rapidamente, pega um cartão vermelho em sua mochila, e mostra para Julinho, também brincando. Eles riem, se divertindo.

O clima de divertimento é estimulado inclusive durante a segunda fase do treino, quando algum colega fica irritado demais com algum acontecimento desagradável. Em um treino, onde o grupo ensaiou a coreografia, Dé e Julinho erraram e ficaram irritados por isso. Logo a seguir se desentenderam por alguns instantes com os demais porque erraram, e o grupo, um pouco em tom de brincadeira, não retomou a coreografia do início, e tampouco a ensaiaram mais devagar para que os dois pudessem corrigir o momento da seqüência que não

conseguiam executar. Ambos pararam então de ensaiar. Ao final do treino, após uma rápida discussão, com a dupla cobrando do grupo por não terem reiniciado a coreografia, e o grupo cobrando o fato de os dois terem parado de ensaiar, Juquinha frisou para ambos que

[...] todo mundo erra, eu, ele (apontou para os outros) [...] se no ensaio a gente erra e repete, aqui na coreografia é a mesma coisa [...] a gente tem que saber brincar. O que a gente faz aqui é sério, mas a gente tem que brincar, senão fica todo mundo louco [...]

O divertimento é apontado pelos integrantes do grupo como um dos principais fatores de sua opção pela prática da dança. Entre eles está Testinha.

[...] eu danço mesmo é brincando. Se eu começar a rir e me encarnar brincando e rindo eu, báh, eu danço. Agora, se eu levar a sério, muito sério eu não consigo me concentrar direito, que daí eu levo muito para o pessoal [...] é que o meu estilo é mais brincalhão, não é tão sério assim. Se eu ficar sério eu não consigo dançar, eu me perco todo. Agora se eu ficar brincando e rindo, aí eu danço. Báh, aí eu danço louco.

A brincadeira, como se percebe, ajuda a lidar com o erro, com a limitação de cada um. Giovane, por exemplo, aponta que ainda hoje sente vergonha de dançar no meio da roda, pois o fato de não sentir-se seguro e o receio de passar vergonha o afasta. As brincadeiras, consentidas, aliviam a tensão. Essa questão revela que o trânsito entre o aprendizado e o lazer traz à tona uma das características da diferença entre o trabalho e o lazer apontadas por Elias (1992), do comprometimento com o outro, na situação de trabalho; e consigo mesmo, na situação de lazer. A primeira provoca uma contensão da tensão; e a segunda, um extravasamento. É possível constatar que entre os integrantes do grupo existe uma heterogeneidade com relação a isso. Porém, o prazer ainda é apontado como o principal fator, pois sendo essencialmente uma atividade de lazer, se trouxesse a tensão desagradável, possivelmente os jovens desistiriam de sua opção. Vejamos o que diz Deivis:

[...] eu danço por prazer e canto por prazer. Claro, eu sei que hoje em dia para mim está muito difícil, os meus familiares estão me cobrando muito, a minha esposa está me cobrando muito: “ah porque tu não desisti, porque tu não larga isso aí!” Porque eu gosto, eu gosto de fazer isso aí. Como eu falei, antes eu era pagodeiro, eu nunca pensava em dançar e cantar rap. Aí depois parece que não sei, parece que entrou dentro da veia, não sai mais. Eu gosto de dançar. Eu ia muito para a seita dançar com o pessoal, gostava de dançar e de cantar, e sinto prazer com isso. Meu grupo se desmanchou todo, tanto que só fiquei eu, e eu não desisti. Eu pensei assim: “eu vou parar, eu vou largar tudo de mão, eu vou largar a dança, largar o canto, largar tudo”. Daí eu parei para pensar em casa. Eu tenho objetivo ainda, enquanto eu não fizer. Tanto que hoje eu encontrei um amigo meu, que cantava comigo nas antigas, e eu falei para ele: “olha eu não desisti ainda!”. Eu falei: “Meu, eu não vou desistir! Eu não vou desistir enquanto eu não alcançar o meu objetivo, eu não concluir o meu objetivo”.

Mesmo com as dificuldades apontadas, há uma aliança entre o prazer, a diversão e um objetivo de vida originado pela própria atividade de lazer. Com seu estudo sobre esporte, lazer e estilo de vida, Stigger (2002) contribui para essa reflexão ao referir Dumazedier (1973). Para este autor, o lazer possui três funções básicas que se entrelaçam. Ele considera o lazer como um reparador das deteriorações advindas do trabalho e das obrigações que lhe são inerentes; e também como veículo de divertimento e evasão. Mas, principalmente, ele percebe no lazer um espaço para o desenvolvimento pessoal e de participação social dos indivíduos. Esta parece ser, ao lado do divertimento, a função que mais pode ser percebida na prática da dança de rua vivenciada pelo *Restinga Crew*.

A convivência entre os integrantes do grupo estende-se também para além dos horários de treino. É o momento agradável em que os jovens se reúnem

[...] só para desfrutarem a companhia uns dos outros, para terem prazer, isto é, um nível mais elevado de calor emocional, de integração social e de estimulação através da presença de outros – uma estimulação divertida, sem obrigações sérias e os riscos inerentes a elas – do que aquele que é possível experimentar em qualquer outra esfera da vida (ELIAS, 1992, p 180-181).

Assim, ao mesmo tempo em que o treino se caracteriza como um espaço de divertimento, fora dele os integrantes intensificam ainda mais o caráter lúdico e reforçam seus laços de amizade.

Deivis - A gente se respeita bastante, claro né, assim, quando a gente tem alguma coisa para fazer, a gente vai lá e faz todo mundo. A gente não tem o que fazer a gente (dramatiza): ô meu, vamos se reunir e escutar um som..

Testinha - Vamos beber..

Deivis - ... todo mundo. É vamos beber...

Testinha - E vamos tomar um refri, vamos tomar um Q-Suco.

Giovane - Tipo hoje, a gente estava ali na casa do Julinho e pensou, bah, não tem nada para fazer, ninguém tem dinheiro para ir para o som, vamos subir, vamos se reunir e vamos todos para a esplanada.

Julinho - Vamos nos reunir, o pessoal todo, os amigos e vamos para a esplanada. Tipo ontem, assim, ontem a gente foi para o som, mas a gente já não conseguiu se divertir tanto, porque faltou dois né. Dois parceiros, não só dois, né...

Testinha (sobrepondo-se) - Faltou o pessoal todo que sempre vai, né.

Julinho - É o pessoal que vai sempre com a gente, então a gente nota a diferença, né. Porque é tipo a família e tu estás lá dançando, mas quando tu parares de dançar tu vais pensar assim: bah, está faltando os guris aqui.

Deivis - É onde um faltar sempre faz falta, porque sempre tem um que, bah, dá aquele gás, dá aquela inspiração..

Testinha e Julinho - Todos, todos, estando todos juntos parece que a diversão fica melhor, fica mais alegre.

A dança como instituição mimética de lazer (Elias, 1992) caracteriza-se pela diversão calcada em uma competência especializada; já a diversão fora do horário do treino caracteriza-se segundo a noção de “lazer-gemeinschaft” de Elias, marcada pelo convívio pleno de calor emocional.

Ao encerrar o jogo da roda, o treino chega ao fim. Se tiver algum aviso ou alguma questão que deva ser discutida, será naquele momento. Do contrário, a maioria do grupo vai junto, a pé, caminhando para casa e se divertindo, enquanto relembram das brincadeiras que acabaram de fazer, e outras que vão voltando à memória. O assunto da conversa vai girar em torno da dança ou de alguma festa, para a qual combinam ir juntos. Na entrevista com o grupo, ao responder sobre que seria o mais legal no grupo que se formou a partir da dança, a resposta foi:

Testinha (responde imediatamente) - A amizade.

Juca - É, eu acho que a amizade, é o mais legal.

Testinha - E as voltas que nós damos.

Julinho - E a bagunça.

Lula - Nós temos uma história juntos, não é só a dança, as apresentações. Fora as apresentações, nós temos uma história, né? Temos os lugares que nós vamos, o que nós fazemos...

Testinha (sobrepondo-se) - É. Somos reconhecidos também.

Lula - as nossas bagunças.

Juca - Uma bagunça saudável, né?

O espaço da prática da dança se constitui claramente em um espaço de lazer, de socialização e de sociabilidade. O padrão de comportamento dos jovens altera-se quando o Hip-Hop entra em contato com a cultura até então incorporada. Novos padrões de comportamento se estabelecem. O Hip-Hop, através do aprendizado e da incorporação de novos valores, possibilita um processo de socialização compreendida como a “[...] transmissão e assimilação de padrões de comportamento, normas, valores e crenças, bem como o desenvolvimento de atitudes e sentimentos coletivos pela comunicação simbólica. Socialização, portanto,

é o mesmo que aprendizagem no sentido mais amplo dessa expressão” (VILA NOVA, 2000, p. 48).

A mudança de grupo social exige constantes readaptações dos indivíduos. Pode-se verificar, pelos depoimentos dos jovens, que a vivência da dança de rua tornou-os mais comunicativos e prontos para se relacionarem com outros jovens, de dentro e de fora do bairro. Para isso, eles se adaptaram a uma nova situação colocada pela oficina de dança e pela constituição do grupo. A adaptação se deu, como se pode verificar pelo conteúdo exposto até o momento, pelo aprendizado de novos padrões de agir e de pensar (VILA NOVA, 2000).

O grupo sente um grande orgulho ao relatar a trajetória de um dos seus integrantes que, a partir do convívio com os demais colegas, alterou seu padrão de comportamento agressivo. O novo padrão de comportamento do colega, bem mais tranqüilo, é atribuído às constantes conversas e às brincadeiras que ocorrem durante os treinos.

Tratando-se, acima de tudo, de uma prática corporal, vemos que esses jovens, ao atuarem sobre o seu corpo biológico, inscrevem neles “[...] todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica [...]” (DAOLIO, 1995, p. 39). Ao trazer a idéia de Daolio, compreendo essa sociedade específica como a comunidade do bairro Restinga, com seus valores e regras em constante relação com a dimensão de pequeno grupo social do *Restinga Crew*.

O homem, por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa) [...] mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. Em outros termos, o homem aprende a cultura por meio do seu corpo (DAOLIO, 1995, p 39-40).

Ao mesmo tempo em que os jovens incorporam a técnica corporal da dança de rua, incorporam também os princípios colocados pela ideologia do Hip-Hop.

O jovem faz do seu corpo o *locus* que transcende determinismos ideológicos e sociais. A dança o diferencia, ele não é apenas um jovem, é um jovem que dança. Ao praticar essa dança está conectado a todos os jovens em situação análoga à sua. Seu dançar fala de sua condição de jovem de periferia que, transcendendo os limites do seu corpo, encontra sentido para transformar seu meio.

No momento em que praticam a dança existe a construção de laços sociais e de uma história. Configura-se, portanto um “pedaço”, que se caracteriza como um

[...] espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade [...] (MAGNANI, 2003, p.116).

Depois que entra no sangue e sobe para o coração, não dá mais para parar.
Devis, sobre o Hip-Hop.

CAPÍTULO 5 - DANÇA DE RUA: OPÇÃO PELA DIGNIDADE E PROJETO DE VIDA

[...] o nosso *rap* aqui, com a dança, ele é mais de protesto mesmo, e de mostrar aí para o pessoal, que só porque é pobre ele não tem que aceitar tudo o que é oferecido, né? Que a gente tem que lutar pelos nossos direitos, e tem que reivindicar tudo que a gente acha que é nosso [...] Com a nossa arte, com a nossa cultura, a gente tenta resgatar o pessoal da periferia [...] Juquinha

A dança entrou na vida dos jovens do *Restinga Crew* por opção deles mesmos e os transformou. Existe claramente uma opção pela dança, a partir dos benefícios que os jovens entendem que ela lhes proporciona. Essa opção é reforçada pela constatação dos jovens de que existe uma cultura, a partir da qual o grupo constrói suas normas e valores, no encontro entre o global – a cultura Hip-Hop difundida pelo mundo através da indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa - e o local - a cultura Hip-Hop já apropriada pela comunidade da Restinga, para a qual, a partir do contexto em que vivem atribuem significados particulares.

Assim, vemos que a partir de sua experiência de vida e de sua necessidade de construir um sentido para a mesma (GEERTZ, 1989), os jovens do *Restinga Crew* se relacionam com o entorno em busca de caminhos possíveis. Porém no “nosso mundo de hoje” o homem não encontra apenas a tradição lhe sinalizando os caminhos que deve seguir e tampouco a “dominância das comunidades locais” (GIDDENS, 1997, p. 2 e 77). O homem que atualmente habita as cidades se encontra diante de uma grande variedade de escolhas possíveis, em um mundo em

que “os *media* tem um papel central e constitutivo” e que em “[...] muitos sentidos é um só mundo” (GIDDENS, 1997, op. cit., p. 4). O “mundo de hoje”, ou a “modernidade tardia”, tem como uma de suas principais características a “crescente interligação entre os dois ‘extremos’ de extensividade e intensividade: influências globalizadoras, por um lado; e tendências pessoais, por outro” (op. cit., p.1). Neste quadro, o homem sofre constantemente “[...] a influência dos eventos distantes sobre os eventos próximos [...] os indivíduos são forçados a negociar escolhas [...] entre uma diversidade de opções” (op. cit., p. 4-5). Estamos, portanto, diante de um grupo de jovens que, ao se relacionar com o entorno, depara-se com uma nova opção, a cultura Hip-Hop, a qual passa a ser considerada por eles como um caminho possível. Ao optar pela dança, o grupo inicia um diálogo entre o global e o local. Desse diálogo resulta a re-contextualização da cultura Hip-Hop e sua utilização para construir suas identidades, seus laços sociais e agir sobre seu meio. Vejamos no diálogo entre Juquinha e Julinho, em entrevista coletiva realizada em 17 de maio de 2003, a consciência que os jovens possuem da relação desses acontecimentos distantes com o local, como o compreendem, e o sentido que têm para suas vidas:

Juquinha - [...] o *rap* brasileiro ele tem diferença do *rap* dos Estados Unidos, porque os cara lá tem um alto nível de vida, né? Então o nosso *rap* aqui, com a dança, ele é mais de protesto mesmo, e de mostrar aí para o pessoal que só porque é pobre ele não tem que aceitar tudo o que é oferecido, né? Que a gente tem que lutar pelos nossos direitos, e tem que reivindicar tudo que a gente acha que é nosso. Então o nosso *rap*, ele tem uma cara própria, o *rap* e a dança brasileira têm uma cara própria, e o dos Estados Unidos tem a cara deles também. O nosso lance aqui é voltado mais para o social. Com a nossa arte, com a nossa cultura, a gente tenta resgatar o pessoal da periferia, que talvez não teve a mesma chance que a gente teve de conhecer e de optar por uma coisa boa. Porque assim, ó, na vida tu tem que escolher. Ou tu é ladrão. Se tu é ladrão tu tem que ser ladrão mesmo, e aí o que é que vai acontecer? Tu vai morrer. Se tu é trabalhador tu vai trabalhar e vai ter que viver com o teu salário e tentar fazer o melhor possível [...] alguns escolhem isso, alguns escolhem ir por um caminho mais fácil, que é o vender drogas e ter que estar se escondendo sempre da polícia.

Julinho (sobrepondo-se) - Mais fácil naquelas, né?

Juca - É, naquelas. E outros escolhem o mais difícil, mas que compensa muito mais, que te dá toda uma dignidade. É mais fácil porque o dinheiro vem fácil, mas tu tem que estar te escondendo, e tu acaba não vivendo, né. Tu acaba tendo todas mordomias, mas não vive a mordomia verdadeira que é poder andar por tudo e curtir a vida como a gente faz, né. E a dança e a música nos oferece isso, da gente ser considerado tanto pelos traficantes, quanto pelas pessoas de alto nível, pelo que a gente faz. Tem aquela discriminação, claro, mas eles estão vendo o trabalho que é feito [...]

Mesmo não apresentando uma visão clara sobre a situação dos EUA, a fala de Juquinha e Julinho expõe com absoluta precisão a situação de liminaridade que o contexto social e econômico em que vivem os coloca. A liminaridade se apresenta na relação entre o mundo da legalidade e do crime, da situação de desemprego e trabalho, da necessidade de conhecimento para “se dar bem na vida” e o desestímulo diante da instituição escolar, da luta pelos direitos e a descrença frente à insuficiente atuação do poder público no gerenciamento da economia e políticas sociais. Ao mesmo tempo revela a prática da dança como uma alternativa eficiente às questões anteriormente colocadas.

A fala dos participantes do grupo expressa também um aspecto da condição juvenil na periferia pobre dos centros urbanos, a de que possui uma natureza dupla (SPOSITO, 1994, fl. 26). De um lado está a exclusão social, que “[...] é decorrente das determinações advindas da situação de classe [...]”(op.cit., fl. 26), e em que, a meu ver, um dos aspectos diz respeito justamente às formas como essa liminaridade se apresenta, conforme explicitei antes. Do outro lado estão “[...] as peculiaridades que decorrem da condição geracional, enquanto grupo de idade.” Estas dizem respeito às características da condição juvenil, a saber: a busca da autonomia frente à família, e a transitoriedade (op.cit., fl. 26). A transitoriedade é uma dimensão que produz, ela mesma, “situações de liminaridade” que podem se traduzir como uma “contínua possibilidade de escolhas”(op.cit., fl. 26). Sua condição juvenil, a partir das características apresentadas, intensifica a qualidade das opções que venham a ser

realizadas. Vejamos em que medida o Hip-Hop, como uma dessas escolhas, contribui para que os jovens do grupo em estudo respondam às especificidades que o contexto em que vivem lhes apresenta.

5.1 CONTEXTO E LIMINARIDADE – “OU TU É LADRÃO, OU TU É TRABALHADOR”

A situação de liminaridade que perpassa a realidade da juventude pobre da periferia é muito bem expressa por Sposito em sua pesquisa sobre movimentos sociais, juventude e educação. A autora aponta a situação de liminaridade ao abordar o elemento rap, a qual se estende aos outros elementos da cultura Hip-Hop, a dança e o grafite.

O rap é uma expressão cultural que expressa certa liminaridade, como se produtores de letras e público – igualmente jovem – estivessem, de modo constante entre dois mundos, o da legalidade, das instituições legitimadas pelas forças sociais (o trabalho, a escola, entre outras), que não apresenta alternativas eficazes de inclusão, e o do crime ou do consumo e do tráfico de drogas, que oferece vantagens fáceis e imediatas (SPOSITO, 2000, p. 84).

A experiência de viverem entre esses dois mundos, para os jovens do *Restinga Crew*, não se resume à simples contemplação. Sua realidade local não é diferente daquelas descritas nas letras de *rap* que ouvem. Estão expostos a essa realidade e buscam constantemente a melhor maneira de se relacionar com ela. A adesão à cultura Hip-Hop e à formação do grupo foi uma delas. Os jovens presenciaram e rejeitaram essa realidade, e querem, a partir de suas crenças e trabalho, fazer com que outros também a rejeitem. O mundo do crime lhes é muito próximo e interfere diretamente em suas vidas.

Juquinha: [...] A gente viu amigos que tiveram atitudes erradas e que acabaram se dando mal, então a gente teve que optar por uma coisa diferente [...] teve dias aqui na Restinga, que teve momentos negros da Restinga, que foram momentos de guerras das gangues [...] já vi meus

amigos morrerem. Estou aqui ainda. Amigos muito chegados demais. Por isso que eu tentei fazer com que os guris adotassem também esse tipo de vida, tranqüila [...] agora parou, porque o pessoal que fazia ou está preso ou morreu, né? E a gente continua aqui como eu disse [...] as vezes dá alguns tiros ainda, alguma coisa. Mas tá muito mais tranqüilo [...] Antigamente, sete horas da noite não se via ninguém mais na rua. Só os caras das armas nas esquinas. Então, agora mudou tudo isso [...]

A violência também está presente quando Testinha esclarece porque tomou a decisão de abandonar os estudos:

Eu parei por causa do curso que eu fazia [...] daí como eu estudava de manhã, eu passei para o turno da noite. Como aí na rua de cima tem muito tiroteio [...] de noite, que é uma faixa de traficante ali, daí eu resolvi parar porque de vez em quando nós estávamos dentro da sala de aula escrevendo, a bala estava rolando na rua. Aí tinha que ficar até um certo horário, até acalmar para gente poder sair para a rua. Daí eu parei de estudar.

Pude observar essa situação de violência, quando em uma noite, após o treino, fui com um dos *b-boys* do grupo, Devis, até sua casa, para que ele me mostrasse seus *raps*, que tinha gravado. Dé me acompanhou e, ao final, como de costume⁵⁶, foi comigo até a parada de ônibus, na Avenida José Antônio da Silveira, próxima à Esplanada da Restinga. Dé e eu saímos da casa de Devis por volta das 23:00 horas e ficamos muito tempo na parada, pois o ônibus demorou muito. Conversávamos sobre seu emprego. Dé estava trabalhando há mais ou menos um mês em um restaurante do centro da cidade e me descrevia quais eram suas tarefas. Dali a pouco ouvimos alguns estampidos e nos olhamos. Dé, com muita tranqüilidade, me disse: isso é tiro. Nada tranqüila, comentei que não conseguia distinguir. Dé contou que atualmente um dos locais perigosos da Restinga é para o lado de onde vieram os estampidos. Muito preocupada, sugeri que Dé fosse para casa, pois já era tarde e o ônibus já deveria estar chegando. Ele respondeu, com a segurança de quem convive de perto com essa situação, e sabe como reagir a ela, que não tinha

⁵⁶Digo “como de costume”, porque durante todo o ano em que acompanhei o grupo, ao final dos treinos, eles sempre faziam questão de me acompanhar até a parada de ônibus, e na grande maioria das vezes ficavam comigo até o ônibus chegar.

problema, que para ele não tinha perigo, pois todo mundo o conhecia, que não haveria perigo algum. Assim, ficamos ainda por algum tempo conversando na parada de ônibus, com mais dois ou três rapazes. Nessa conversa, Dé salientou que a Restinga está muito mais tranqüila, e que eles, por causa da dança, já são conhecidos e respeitados. Juquinha já havia comentado sobre as vantagens desse reconhecimento por parte da comunidade, tanto na Restinga, como no centro de Porto Alegre, ao mesmo tempo em que explicava porque estimula os colegas de grupo a viver de forma pacífica e defender a paz:

[...] dá mais vantagem de se viver desse jeito, em paz com todo mundo. Porque houve um tempo em que eu era muito brigão também, sabe? Depois foi que eu aprendi que isso não leva a nada. Eu acho que vivendo dessa forma, até nos ocasionou a poder continuar vivendo. Porque, aqui na Restinga, a gente é respeitado tanto por *chinelão* quanto por traficante, quanto por policial. A gente passa pelos policiais sem ter medo de nada. A gente passa pelos traficantes sem ter medo de nada. A gente passa pelos vagabundos sem ter medo de ser assaltado. Uma coisa assim oh... no centro quando eu saio com a Michele, eu vejo que as pessoas ficam olhando apavoradas, quando aquele monte de pivetezinhos cercam a gente. As pessoas, no mínimo, eu acho que as pessoas acham que eles vão nos assaltar. Não, eles vêm nos abraçar, nos dar beijos, conversar com a gente. Então, é uma coisa que eu não tenho medo de andar no centro sozinho. A Michele também já não se preocupa com isso pelo pessoal conhecer ela, dela ser minha esposa, do trabalho que a gente faz nos abrigos. Então, eu acho que esse tipo de vida pacífica ele nos dá uma tranqüilidade para se viver.

A situação de liminaridade, entre o crime e a violência versus a opção por uma forma pacífica de viver, ao contrário de comodismo e resignação, é uma forma de resistência (CHAUÍ, 1986). Há uma forte reação por parte dos jovens, a qual é constatada por Diógenes, em sua pesquisa sobre a questão da violência nas gangues e galeras de Fortaleza. Ao abordar o Hip-Hop, a autora percebe o papel que o mesmo desempenha perante aquela juventude pobre, a partir do depoimento de um integrante do movimento Hip-Hop de Fortaleza:

[...] a certeza que posso ajudar vários manos, que procuravam ser alguém e não tiveram chance ou não conseguiram enxergar as oportunidades, e acabaram se perdendo no caminho do mundo fácil que leva à vida curta e caíram na armadilha do sistema se tornando refém da situação [...] (DIÓGENES, 1998, p. 132-133)

O fato leva Diógenes a considerar que, no movimento Hip-Hop em Fortaleza, a violência assume um caráter instrumental e político, e é utilizada como tática de enfrentamento das desigualdades entre ricos e pobres. Ao invés de se manifestar pelo uso da força física, manifesta-se através do “impacto ‘conscientizador’ da palavra” (Ibidem).

Esse impacto está bastante calcado no elemento rap, e na necessidade de construir um conhecimento, tanto para criar as letras, como para os auxiliar a enfrentar a vida. A construção dessa sabedoria das ruas vai alterar a função da instituição escolar, que por sua vez está diretamente relacionada com a instituição do trabalho.

5.2 O RAPE A ESCOLA – EM BUSCA DO CONHECIMENTO NECESSÁRIO PARA SE “SE DAR BEM”

Dentre os elementos da cultura Hip-Hop, aquele que mais chamou a atenção dos integrantes do *Restinga Crew*, antes de aderirem à prática da dança, foi o rap. Segundo eles, as letras de rap, “passam alguma coisa”, “passam uma mensagem” que os faz refletir sobre sua realidade. Tanto no rap, como nos demais elementos da cultura Hip-Hop, é fundamental elaborar “uma mensagem pessoal” (SILVA, 1999, p. 31). Essa mensagem pessoal está ligada à situação de exclusão vivida pelos jovens das periferias pobres do Brasil afora, e dá-se através de uma comunicação de igual para igual. O fundamento do rap é a experiência social de seus praticantes (SPOSITO, 1993), e a força que tem o conteúdo das letras criadas pelos *rappers* da

periferia pode ser compreendida a partir da pesquisa sobre os *rappers* paulistas realizada por Duarte.

[...] Na comunicação de massa, na cultura do ‘marketing’, a palavra serve muito mais para indicar direção ao comportamento – “compre”, “consume”, “faça”, “seja”, “pareça” etc. – do que para discutir posicionamentos e opiniões. O *rap*, ao contrário, debate, discute. Retoma, nesse sentido, uma das funções que a literatura tem nas sociedades letradas, e o faz sem demarcar espaços de separação entre o “produtor autorizado” do texto literário e o consumidor deste. Em outras palavras, o *rapper* torna-se o literato, no sentido exato da palavra, conquistando o direito de se exprimir pela palavra [...] trata de forjar uma literatura “para si”, e não segundo padrões alheios. Sem descartar a riqueza das composições, é na relação entre aquele que diz e aquele para quem se diz que deve ser pensada a força assumida pelo rap [...] (DUARTE, 1999, p. 18-19).

O rap, como linguagem expressiva, vai fundir-se à dança, que em sua origem é o deslocamento dos conflitos de rua para o plano artístico (SILVA, 1999), e ao grafite, que vai expressar os mesmos temas apontados no rap. O *Restinga Crew* compreende o Hip-Hop como essa fusão, que é muito bem retratada por Silva. Ao estudar os *rappers* paulistanos, o autor considera que os mesmos surgem

[...] não apenas como grupos musicais, no sentido estrito, mas integrados a um movimento estético-político mais amplo que é o movimento Hip-Hop [...] é preciso ter claro que o Hip-Hop é um movimento integrado por práticas juvenis construído nas ruas. E, aos olhos dos jovens, não se resume a uma proposta exclusivamente estética envolvendo a dança *break*, o grafite e o rap, mas, sobretudo, a fusão desses elementos como arte engajada.

Os *rappers* afirmaram desde o início a condição de ‘anti-sistema’. Promoveram sobretudo a crítica à ordem social, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção e por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizam o “autoconhecimento” [...] (SILVA, 1999, p. 23).

Em sua pesquisa sobre o rap paulistano, Tella considera que, para quem vive na periferia, “[...] o simples momento de escutar o rap em um disco ou show é um gesto de discordância social” (TELLA, 1999, p. 59). As letras dos raps têm o caráter de denúncia e protesto contra o racismo, a discriminação e a violência policial.

[...] Todas as dificuldades enfrentadas por esses jovens são colocadas no rap, encaradas de forma crítica, denunciando a violência - policial ou não - , o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego.

Em meio a esse conjunto de denúncia e protesto, ganha destaque o tema do preconceito social e, principalmente, o racial. Tratam dos estigmas construídos pelo imaginário social, no qual as vítimas em potencial são os jovens negros que moram na periferia [...] Ao primeiro momento de denúncia e revolta, segue-se um posterior reforço positivo da auto-estima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes [...] O rap tem a função de estimular o rompimento com os padrões – embranquecimento, conformismo, cordialidade – que habitam o imaginário de nossa sociedade (TELLA, op. cit., p. 59-61).

Cabe ao *rapper* comunicar de forma clara e acessível as mensagens colocadas no rap, para tentar “ampliar a consciência de uma parcela da juventude negra “ (TELLA, op. cit., p.59). A função do *rapper* é transmitir sua mensagem para o maior número de pessoas possível, e “[...] constituir-se numa alternativa de informação e conhecimento, colocando a grande mídia como adversária de seu trabalho. Querem, enfim, ser formadores de opinião” (op. cit., p.63). As constatações de Tella, que compreende o rap como um gesto de discordância social, e o *rapper* como um mensageiro, não dizem respeito apenas à cultura Hip-Hop do estado de São Paulo, e podem ser estendidas aos demais estados brasileiros.

Compreendendo o Hip-Hop como a fusão dos três elementos, os integrantes do *Restinga Crew* assumem a mesma função do *rapper*. Os jovens *b-boys* tomam para si a função de conscientizar as pessoas sobre a cultura, sobretudo em seus valores da paz e da dignidade, embora seu meio de expressão seja corporal. Para defender a paz, é preciso apontar a violência. Assim, essa função está presente, quando em sua coreografia há uma cena que representa uma guerra de gangues numa “boca de tráfico”, onde uma criança empunha uma arma contra a platéia, alertando-a sobre a situação a que estão expostas as crianças, sobretudo aquelas que vivem nas periferias.

Ao comentar sobre as mudanças que a adesão ao Hip-Hop provocou em sua vida, Testinha afirma que mudou em vários sentidos:

[...] ah, mudou assim, em termos de várias coisas. Por exemplo, no colégio, um texto de português, de história, eu não entendia. Agora, escutando música de rap era a mesma coisa que estivesse lendo um texto. Agora já entendo [...] quer dizer, da mesma maneira que eu entendia a letra eu tentava entender o texto e compreendia [...] Daí eu tinha como me dar bem.

A fala de Testinha nos aponta ainda duas questões. A primeira é a reiteração da compreensão da cultura Hip-Hop por parte do grupo, não apenas como a dança, mas como a fusão dos elementos em forma de arte engajada. O discurso ideológico⁵⁷ da cultura, transitando pelos seus três elementos, faz com que as idéias passem a ser assimiladas e praticadas pelos integrantes do *Restinga Crew*. O fato de antes de começarem a dançar já ouvirem rap se dava justamente porque este lhes transmitia idéias importantes, como a questão da sua situação de pobreza, auto-estima e da necessidade de lutar contra a sociedade que lhes provoca privações, na busca pelos seus direitos, porque, segundo eles, “[...] a sociedade dá, mas ela também tira [...]”.

A segunda questão colocada pela fala de Testinha é a sintonia do conteúdo das letras de rap com a realidade vivida, tanto por ele, como por seus companheiros de grupo. A fala confirma que o poder de comunicabilidade e a função conscientizadora do rap funcionam, quando possibilita o acesso e a compreensão de conteúdos que lhe ensinam a “se dar bem na vida”, e que, em seu caso, a escola não deu conta.

Embora a instituição escolar tenha evoluído na discussão e implantação de práticas pedagógicas e currículos, se mobilize para acompanhar as rápidas

⁵⁷Ideologia que tem origem nas idéias de África Bambaataa, conforme explanação no capítulo 2.

transformações culturais e tecnológicas de nosso tempo, e tenha iniciado diálogos algumas vezes muito bem sucedidos com a cultura das periferias⁵⁸, ao que parece, ainda não consegue mobilizar os jovens de forma sistemática, no sentido de estimulá-los a completar os estudos. Esse desestímulo dá-se porque, na situação de empobrecimento, os jovens não percebem melhorias de vida provenientes do trabalho em suas famílias (SPOSITO, 1993). Essa constatação leva-os a desconsiderar a função da escola na formação para o acesso ao mercado de trabalho. A autora percebe que há um deslocamento da situação da dupla atividade escola-trabalho, para uma única atividade de freqüentar apenas a escola, ou apenas o trabalho, e até uma “inatividade total” (op. cit., p. 13).

Entre os integrantes do núcleo constituinte do *Restinga Crew*, essa situação de dupla atividade escola-trabalho até à inatividade está presente. São os dois integrantes mais jovens que apenas estudam. Os demais abandonaram os estudos por volta do primeiro ou segundo ano do segundo grau. Os motivos são diversos, desde o desestímulo total até o desejo de dedicar-se apenas à dança. Mas o abandono dá-se principalmente devido à questão do trabalho.

No caso, eu tive que parar de estudar porque eu tinha que sustentar minha família [...] de noite eu tava muito cansado [...] (eu trabalhava) em nada assim muito importante, né? Eu era gari. Era varredor de rua [...] É difícil, sabe? Primeiro eu estava numa firma, sem carteira assinada, que os caras queriam acabar logo o serviço para ir embora, e aí a gente pegava cedo e nem almoçava porque os caras queriam largar logo. E a gente corre muito para não perder o caminhão, senão a gente só pega ele de novo lá na empresa. Tem que pegar as coisas e ir atirando para dentro do caminhão, sem parar. Eu chegava de noite em casa e estava tão cansado que não tinha vontade de ir para a aula. Segunda e terça até chegava mais cedo, mas os outros dias era sempre às oito da noite. Eu até podia chegar mais tarde, na escola eles deixavam, mas eu ficava muito cansado e não ia. Depois eu troquei de firma, mas aí ficou muito perigoso [...] De se cortar com os vidros quebrados [...] Eu me cortei aqui na perna (mostra). Foi um corte que sangrou tão grosso que eu achei até que tinha cortado uma artéria. Eu levei...(ele disse o número de

⁵⁸Sobre Hip-Hop e educação, ver, entre outros, Sposito (1994,2000), Andrade (1999), Gustsack (2003).

pontos, mas não está audível na gravação) pontos por dentro e [...] (idem) por fora. Já cortei aqui no pulso, fiquei com as veias tudo aparecendo. Teve um colega meu sabe, que quase morreu.

Há aqui mais uma situação de conflito entre as escolhas dos jovens, pois é próprio da cultura o estímulo ao estudo, considerado importante pelos integrantes do grupo, e, no entanto, eles não encontram motivação. O que se percebe é que não há interesse pelo estudo tradicional, o que é identificado por (WILLIS apud SPOSITO, 1993, pp. 14-15).

[...] o jovem rejeita aquilo que o conhecimento sistemático e a escola poderiam lhe oferecer, uma vez que o modo de transmissão e as estratégias vigentes no sistema de ensino, somados às características do mercado de trabalho, produzem efeitos contrários àqueles inicialmente pretendidos pelos educadores ou pais.

Esse movimento contrário dos jovens não significa que a relação com a escola não esteja se constituindo; ao contrário, há iniciativas bem realizadas. Na Restinga, o grupo participou do projeto Fórum das Escolas – Restinga pela Paz, realizado em 2003 e 2004, tanto se apresentando em shows relativos ao mesmo, como ministrando oficinas, e vem participando do Projeto Escola Cidadã, aos domingos, desde que foi implantado pela Secretaria de Educação do Estado. A relação do grupo com a escola não se dá mais na forma de aluno-instituição, mas, sim, na forma de promotores culturais, ou na utilização do espaço da escola para efetuar sua prática.

Ex-alunos, ou ainda freqüentadores das escolas públicas, os membros dos grupos de RAP, de algum modo, reconhecem a importância do universo escolar, porém em um plano simbólico diferente. Enquanto espaço institucional percebem sua importância para utilização das dependências e instalações elétricas em reuniões e ensaios, capazes de garantir as atividades artísticas em um ambiente marcado pela enorme precariedade material. Percebem, também, a escola enquanto via privilegiada de acesso aos alunos, realizando apresentações e debates para divulgar sua mensagem, sempre que alguma oportunidade se apresenta (SPOSITO, 1994, fl. 38).

Em meu ponto de vista, a partir do contexto observado, a diferença entre os conteúdos das escolas e o perfil dos empregos nos quais os jovens terão oportunidade de atuar - a maioria de trabalhos braçais - não os motiva ao estudo. E, no entanto, sem preparo não conseguirão encontrar ocupação em outras áreas, que atualmente vem exigindo nível de especialização mais sofisticado. O desestímulo leva-os a trocar o estudo pelos serviços temporários e pela dança, o que provoca uma nova relação com a escola.

5.3 O TRABALHO – O QUE PINTA A GENTE TÁ FAZENDO

Em uma situação semelhante à da escola, a instituição do trabalho não apresenta alternativas eficazes de inclusão aos jovens da periferia. Para Gohn (1999), devido às alterações provocadas pelas políticas globalizantes, o mundo do trabalho vem exigindo novas habilidades aos indivíduos, como o domínio da comunicação em mais de um idioma, da linguagem das máquinas e de habilidades de gestão, de tal forma que “[...] todos têm de planejar e administrar suas vidas e carreiras” (op. cit., p.95). Para a autora, esses pressupostos distorcem a realidade do mundo do trabalho, pois enfatizando a aquisição de novas habilidades “[...], desloca a questão social do desemprego do âmbito das políticas governamentais [...] para os indivíduos, enquanto trabalhadores, caracterizando-os como mão-de-obra despreparada” (op. cit., p.95). A partir dessa nova ordem, a autora percebe

[...] uma sociedade cada vez mais competitiva, individualista e violenta [...] onde incluídos competem em grupos seletos e muitos excluídos vagam e migram em diferentes áreas e espaços porque são “sobrantes”, não há mais vagas ou lugar para eles no mundo do trabalho. Não são sequer explorados, porque não têm salários [...] Se pertencentes às camadas populares, são os novos párias, os “vagabundos pré-industriais” perdidos na modernidade (op. cit., p. 97).

Conforme foi exposto no Capítulo 1, Fausto e Quiroga (2000) constataram em sua pesquisa evidências da vinculação dos jovens a um diarismo que atende apenas às necessidades pessoais e familiares. Esse é o quadro que encontramos entre os jovens do *Restinga Crew*, que em sua maioria conseguem manter-se através da cultura do "quebra-galho". A necessidade de sustentar a si e à sua família leva-os a aceitar todo tipo de serviço, sem possibilidade de escolha. O contexto que se apresenta a esses jovens, portanto, neutraliza uma das características de sua condição juvenil, a transitoriedade, que a princípio os colocaria em um processo que admitiria uma contínua possibilidade de escolhas. A realidade de seu contexto, no entanto, não lhes dá muitas opções no campo do trabalho. Podemos observar essa situação a partir da fala de um dos integrantes do grupo.

É porque eu queria [...] ham [...] arranjar um serviço, né? Que eu estava precisando, né? Mas só que no momento também eu não estou conseguindo. A gente sabe que está muito difícil a situação do mercado aí fora, né? [...] Muito concorrido, né [...] Então, está um pouco difícil. Daí eu abri mão um pouco do estudo para mim me dedicar a procurar, porque eu não queria assim [...] escolher serviço, né? Porque às vezes eu pegava serviço de manhã, às vezes de tarde, às vezes de noite, né? Às vezes eu nem pegava porque eu estava estudando. "Ah! Eu tenho uma vaga só para noite" e à noite eu estava estudando, então daí eu não conseguia. Então, nesse ano eu pensei: "Não, eu não vou fazer o colégio mas eu vou procurar o primeiro serviço que vier eu vou encarar, né?" [...] Eu não escolho serviço [...] Eu vou fazendo. O que pintar a gente está fazendo, né? [...] eu não penso só em mim, né? Eu penso também na minha família, né?"

Os serviços mais citados pelos integrantes do grupo, pelos quais já transitaram, são de auxiliar de pedreiro, *office-boy* e gari, entre outros. Embora essas ocupações não sejam consideradas pelos jovens como indignas ou vexatórias, já foram classificadas como "nada assim muito importante" e cansativas demais. Os comentários demonstram que diante das expectativas dos jovens acerca de seu futuro, estas não são atividades que lhes propiciam satisfação pessoal. Se houvesse possibilidade de fazer uma opção profissional, no sentido de sustentar-se através de

uma atividade condizente com sua inclinação vocacional, a maioria dos jovens do grupo escolheria sustentar-se através da dança, na qualidade de *b-boy* ou *oficineiro*. Mas no contexto que se apresenta, o sustento dos jovens se dá por meio de atividades que não são atraentes para eles, as quais, na maioria das vezes, são temporárias e transitórias, como no caso de auxiliar de pedreiro, que dura o tempo de construção da obra.

5.4 TEMPO LIVRE – OPÇÃO PELO DIVERTIMENTO E DESCOBERTA DA CULTURA HIP-HOP

Neste contexto, com o abandono dos estudos, e enquanto não “pinta um serviço”, os jovens se vêem com o tempo totalmente livre. Porém, esse tempo livre, ao contrário de ser fora daquele destinado ao trabalho (ELIAS, 1992), é o tempo livre provocado pela ausência de trabalho.

Se para uma parte representativa de pessoas ter tempo sobrando é como se fosse uma morte, para aqueles que têm todo o tempo sobrando a vida é morte, é inutilidade e o futuro parece ser sempre uma projeção sem sentido [...] (DIÓGENES, 1998, p. 46).

Ter tempo demais sobrando se apresenta como o momento do perigo, em que a situação de liminaridade entre “ser ladrão ou ser trabalhador” se apresenta. No entanto, ao dedicar seu tempo livre às atividades de lazer, na busca pelo divertimento, encontram o Hip-Hop, que com sua ideologia dá sentido à vida.

Ao optarem pela dança e formarem o grupo, iniciam um processo de socialização que acaba por substituir aquele que deveria ser vivenciado na escola e no trabalho. O Hip-Hop cumpre, dessa forma, aquela que é, para Diógenes, sua tarefa central: “atingir a consciência da juventude” e “criar esferas alternativas de agrupamentos” (DIÓGENES, op. cit., p. 134).

No caso particular do *Restinga Crew*, à medida que vão se mantendo na prática e adquirindo experiência, vislumbram a possibilidade de “viver da sua arte”, de torná-la, além de seu divertimento, uma forma de sustento, principalmente através da atividade de oficineiro. A prática do grupo em torno da dança de rua passa a torná-los conhecidos, distinguindo-os daqueles que não encontram no seu tempo livre uma ocupação, e daqueles que transitam na ilegalidade. Embora as determinações advindas da sua situação de classe os inquiete e desafie a cada dia, a opção pela prática da dança de rua e a organização em um grupo impulsiona as ações dos jovens em novas direções. A dança, como alternativa profissional, lhes aponta novos caminhos, e eles passam a se mobilizar promovendo oficinas e participando de eventos ligados à cultura. As oficinas e apresentações públicas, que constituem a sua prática, são também um cartão de visitas que pode render convites para futuros trabalhos. A sua relação com outros grupos, outros bairros e cidades, constrói uma rede de relações, material e social (LAITANO, 2001), que é um suporte para suas ações.

5.5 UMA NOVA DIREÇÃO QUE PODE DAR CERTO

Ciça - Néca [...] tu imaginavas, quando o Juquinha começou a se interessar pela dança, que ele fosse acabar trabalhando com isso? [...] Tu esperavas que isso fosse acontecer?

Néca - Não! Para nós pobres, não. Nós pobres, assim, se não tem uma pessoa assim, um pouquinho acima de nós, assim que tem um pouquinho mais de condições que nós, eu pensava [...]. Assim, para ter um cargo. Assim de ensinar uma outra pessoa, entende, que vive assim quase igual a ele, entende? Então, assim [...] bah [...]! Eu fico admirada porque graças a Deus que ele conseguiu até agora, entende? Eu fico admirada mesmo porque eu jamais eu ia imaginar que ele ia ter condições de fazer isso que ele está fazendo [...]

Ciça - É um orgulho, né?

Néca - Põe orgulho nisso, põe orgulho nisso! Porque quando eu vejo, vou dizer novamente, quando eu vejo eles dançando, eu fico com vontade de

chorar, mesmo. É, bate lá no coração! (Entrevista com Dona Néca, mãe de Juquinha e Julinho)

As palavras da mãe de Juquinha, reconhecendo as dificuldades colocadas por sua condição socioeconômica, e o sentimento de orgulho devido ao trabalho bem sucedido é a demonstração de que é possível encontrar alternativas para as determinações advindas da situação de classe.

O *b-boy* Juquinha, 29 anos, formador do *Restinga Crew*, é um referencial da cultura Hip-Hop em Porto Alegre. Projetou-se na cultura através de sua participação nas rodas de *break* no centro da cidade, no início dos anos 90, por sua atuação no *Black Time* e por seu trabalho como oficinairo junto a crianças e adolescentes em situação de risco. É uma referência também para os integrantes do *Restinga Crew*.

Juquinha conta que começou a trabalhar aos doze anos. Transferiu o estudo para o turno da noite e de dia trabalhava como gari. Mas, com o tempo, largou o estudo porque “começou a ficar muito pesado”. Juquinha estava na sétima série e já dançava. Chegava do trabalho e ia dançar. Mais tarde trabalhou como *office boy*, depois em uma indústria de massas, e finalmente, em 1995, começou a ministrar oficinas de *b-boy*.

Juquinha começou a dançar justamente aos doze anos, quando assistiu a um show do grupo *Black Time* durante uma festa no Ginásio do CECORES, conforme já foi referido no capítulo 4. A partir de então, optou por trabalhar com a dança e participou, como *b-boy*, do grupo *Black Time*, até que este parou de atuar. Decidiu então abrir a oficina de *b-boy*, gratuita, na Restinga, com a intenção de formar um grupo e instrumentalizar os participantes para que futuramente pudessem ser oficinairos. Apresentou um projeto para a direção do CECORES e iniciou a oficina,

na mesma sala onde se reunia a URT. Em 2002, foi criado o *Restinga Crew*, inicialmente chamado Realidade de Rua, com os jovens participantes da oficina.

Logo que eu entrei para o grupo (o *Black Time*), o meu sonho sempre foi poder viver do, dessa cultura, do que eu sabia fazer, da arte [...] e quando começou as oficinas para mim foi uma mão na roda, né? Que eu consegui realizar o sonho de trabalhar com o que eu gostava. Então, quer dizer eu posso ensaiar e ensinar ao mesmo tempo. E se eu conseguisse, eu estou fazendo de tudo agora com os contatos que eu consegui fazer, para que continuem as oficinas, não só para mim, para os guris, né? Então, se der para ficar muito mais tempo fazendo isso, vai ser muito bom, mas se não der eu quero ter uma chance de trabalhar com alguma outra coisa.

Juquinha, ao longo de 17 anos inserido na cultura Hip-Hop, vem orientando sua vida a partir dos significados construídos na relação da ideologia da cultura Hip-Hop com o seu contexto de vida. Sua opção, bem como a dos jovens integrantes do *Restinga Crew*, pela dança de rua, vem rompendo com o determinismo de um contexto socioeconômico desfavorável e apontando novos caminhos, transformando aquela que seria sua opção de lazer em um novo projeto para suas vidas.

Esse projeto começa a se construir quando optam pela prática da dança e se concretiza quando decidem dar continuidade a ela. A dança é, para eles, uma alternativa de subsistência pessoal e uma possibilidade de transformar seu meio, a partir do resgate de outros jovens em situação de liminaridade, à qual eles mesmos estiveram expostos. Eles assumem uma “[...] conduta organizada para atingir finalidades específicas [...]” (VELHO, 1999, p. 40) ao manterem sua prática, ao ministrar oficinas e ao difundir a cultura Hip-Hop. Isso se apresenta para os jovens como um campo de possibilidades, como um “[...] espaço para a formulação e implementação de projetos [...]” (ibidem), dentro do qual seus projetos individuais convergem e se transformam em um projeto coletivo. Para esses jovens, o Hip-Hop auxilia na construção da sua cidadania e de uma vida digna, como podemos verificar no fragmento de entrevista que segue:

Juca - Eu acho que não. Assim, ó. O Hip-Hop, ele trabalha muita coisa, então, quando a gente fala dos direitos são o quê? Como a gente trabalha com crianças em situação de rua, eles muitas vezes não sabem que têm direito à moradia, que têm direito a cidadania, direito de ir e vir. Que tem direito de alimentação, que têm direito à escola, sabe, a emprego, a uma vida digna. Então o que, o Hip-Hop, ele luta por isso. Pelo direito do cidadão não ser espancado por um policial, por poder falar. Pelo direito dele de poder ter dinheiro de comprar a roupa dele, a comida pros filhos. O direito de ir e vir, do jeito que ele quiser, desde que não seja de uma forma desrespeitosa. Ah, o direito de estudar para poder ter conhecimento, sabe. Então tem muitas coisas aí. São vários direitos, de ser tratado como uma pessoa, porque às vezes tu é tratado de uma forma que te causa raiva e tu acaba fazendo coisas erradas. Isso por quê? Porque a própria sociedade te força a isso. Quando ela te discrimina, quando ela não te dá a oportunidade de progredir na vida, quando ela não te facilita ao teu crescimento, ela mesma então. Isso então é um direito, que o pessoal, porque mora na rua e não tem acesso, não sabe que tem, e o Hip-Hop o que faz, ele traz esse conhecimento, através de quê? Porque o Hip-Hop não trabalha só dança, só música, só desenho. Ele te mostra tudo, através da leitura, através do estudo, tu vai aprender tudo que tu tem direito. Agora, é uma outra coisa tu queres usar esses direitos ou não. Mas que o Hip-Hop te mostra isto,...

Julinho (sobrepondo-se) - Ele tenta te mostrar o caminho.

Juca – [...] te mostrar.

Julinho – o caminho para ti escolher, tu vai escolher e depois é tu que vai fazer [...]

[...] Não é só a dança [...]. Lula

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nós temos uma história juntos, não é só a dança, as apresentações. Fora as danças e apresentações, nós temos uma história, né? Temos os lugares que nós vamos, o que nós fazemos [...] Lula.

Realizei este estudo com o objetivo de compreender a cultura Hip-Hop que, originada nos guetos negros e hispano-americanos dos EUA, acabou por difundir-se pelo mundo através dos meios de comunicação de massa. Meu olhar sobre a cultura deu-se, mais especificamente, através da dança *break* na busca de compreender o sentido que esse elemento da cultura possui para seus praticantes.

O envolvimento com a temática do Hip-Hop se originou a partir de minha experiência como atriz e professora, quando atuei comoicineira das Oficinas de Arte do Projeto Descentralização da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, de 1999 a 2001. A partir de 2000, foram introduzidas, ao lado das oficinas de teatro, as oficinas de dança. Foi nessa ocasião que o Hip-Hop passou a chamar minha atenção. Até então, como a grande maioria da população, meu conhecimento sobre o Hip-Hop era exclusivamente aquele recebido pela indústria cultural, principalmente o rap - com nomes, como Racionais MCs e Gabriel, o pensador - já bastante presente na mídia. As informações sobre o grafite davam-se muito mais pelos constantes protestos contra os pichadores, também veiculados na mídia, que sem discernimento confunde o grafite com a pichação. A dança era para mim o elemento mais distante, cumprindo papel secundário em alguns videoclipes de rap. As oficinas de dança do projeto chamaram a minha atenção por terem provocado uma parcela

do segmento jovem em alguns dos bairros onde foram oferecidas. Houve uma reação dos grupos de dança de rua já organizados - e que ocupavam os espaços de seus bairros, transformando cada rua, esquina ou sala em espaço cultural - os quais questionavam o ensinamento de outros tipos de dança introduzidos nos bairros pelo projeto. Nas reuniões de avaliação de nosso grupo de trabalho, ao acompanhar os relatos sobre a postura questionadora e de enfrentamento desses jovens, e mais tarde, ao vê-los em suas apresentações, comecei a olhar para o Hip-Hop com olhos mais críticos e com a sensação de que ali estava uma manifestação cultural que eu gostaria de entender melhor. Em primeiro lugar perguntava-me e admirava-me como aqueles jovens conseguiam executar movimentos tão difíceis. Receber a informação de que “aprendiam por si mesmos” aumentava minha admiração por esses grupos e por sua dança. Entre as professoras de dança, os comentários eram de que esses jovens dançavam muito mais do que bailarinos com anos de experiência. Como fui bailarina, sabia do esforço necessário para conseguir desenvolver aquele estilo de dança, e que muito tempo deveria ser investido. Comecei a me questionar como aprendiam a sua dança, como se formavam os grupos – etapa extremamente difícil nas Oficinas de Arte – e, principalmente, porque tantos jovens se interessavam pela dança. Após várias andanças, na busca de conhecer um pouco mais da cultura, e tomadas de decisões, optei por discutir o Hip-Hop, e particularmente a questão da dança. Esta, além de ter se tornado um tema de meu interesse, está ligada ao campo de conhecimento da Educação Física, através das práticas corporais e do lazer.

Ao iniciar os estudos sobre o tema, chamou-me a atenção a tendência que a opinião pública mostrava, ao relacionar os jovens das camadas populares à violência urbana, transformando-os em delinquentes e gerando um processo de

estigmatização. A noção de desvio utilizada pela mídia impressa e televisiva em nosso País era utilizada, sobretudo, para a criação da representação da juventude ligada ao movimento e estilos musicais da cultura Hip-Hop. A literatura especializada apontava que os jovens das periferias, em especial aqueles ligados ao Hip-Hop, vinham sofrendo esse processo de estigmatização. E, ao mesmo tempo, constatava uma reação por parte daquela juventude, a partir da forte ideologia contra o racismo e a exclusão social. Era inegável, no entanto, que, alheia aos processos de estigmatização e glorificação, à representação da violência ou modismo trazido pelo mercado, a cultura Hip-Hop vinha se expandindo e somando cada vez mais adeptos. Essa afirmação está embasada pela própria difusão da cultura pela mídia e pela minha vivência no projeto acima mencionado.

Compreender a razão de o Hip-Hop continuar mobilizando mais e mais jovens nas periferias das cidades brasileiras, que através da identificação dos elementos trazidos pela cultura possibilitavam aos jovens seus diferentes e intensos processos de apropriação e construção de significados, tornou-se o objetivo de meu estudo. Em outras palavras, minha intenção foi compreender o sentido atribuído ao Hip-Hop por um grupo de praticantes em particular, para além do olhar hegemônico da estigmatização ou da glamourização. Dessa forma, a partir do ponto de vista da esfera do lazer, a pesquisa norteou-se pela questão: que sentidos são atribuídos ao Hip-Hop pelos jovens da periferia de Porto Alegre, partindo da sua opção pela prática da dança de rua?

Para buscar elementos possíveis de construir uma resposta à questão norteadora, baseei-me ainda nas seguintes indagações: Quem são estes jovens que, entre outras práticas a serem desenvolvidas no lazer, escolheram o Hip-Hop e, em particular, a dança de rua? Como se constituem como grupo? Como entram em

contato, apreendem e inserem o Hip-Hop em suas vidas? Como se dá o aprendizado da dança no interior do grupo? Quais são as normas e valores construídos pelo grupo, e como estes são vivenciados no seu dia-a-dia? Qual o seu investimento pessoal e material para participar deste universo? Como os jovens lidam com as necessidades materiais (aparelhos de som, cds, fitas de vídeo, roupas, etc. para realizar as suas atividades? Como se configura a relação do Hip-Hop com outras dimensões da vida destes jovens, como a família, o estudo e o trabalho?

No intuito de evitar as visões macroscópicas, que tratam a cultura e seus adeptos como simples consumidores dos produtos do mercado cultural, balizado pelo modismo, ou como desviantes, optei pela etnografia como possibilidade metodológica. Essa decisão foi calcada no fato de a pesquisa etnográfica, ao contrário de focar aspectos gerais, dirigir a atenção para os aspectos particulares da cultura. A opção pela etnografia me possibilitou compreender o significado que a prática tem para seus praticantes, em um universo cultural específico e privilegiando seus aspectos microssociais. O grupo que participou da pesquisa foi o *Restinga Crew*, do bairro Restinga, em Porto Alegre. Os instrumentos utilizados para a coleta de dados foram a observação participante, a entrevista semi-estruturada, o registro em foto e vídeo, a leitura de artigos de periódicos e revistas especializadas, além de estudos sobre o tema.

Busquei, então, construir um panorama abordando os aspectos históricos e socioculturais da cultura Hip-Hop.

No Brasil, a difusão da cultura Hip-Hop está ligada à chegada da cultura *black* e do movimento negro norte-americano ao nosso País, na década de 70, quando começam a ser difundidas as idéias do movimento *black power* americano nos bailes

da época. E no início dos anos 80, a cultura Hip-Hop chega ao Brasil, por meio da dança, tendo como pioneiro Nelson Triunfo, o grupo Funk e Cia., Marcelinho, Thaíde e DJ Hum.

Também começando a partir da dança de rua, a cultura Hip-Hop inicia em Porto Alegre por volta de 1983 e segue os mesmos passos de outras cidades do Brasil. A exemplo das capitais do centro do País, a cultura chega na Restinga a partir da cultura *black*, mais especificamente o *funk*, que foi dando lugar ao estilo Hip-Hop. Foi com um grupo de Hip-Hop dessa época que Juquinha, um dos participantes desse estudo, iniciou sua trajetória de *b-boy*, no final dos anos oitenta.

O *Restinga Crew*, formado há cerca de dois anos, é composto por um núcleo fixo de oito jovens, todos moradores do bairro Restinga. São jovens que, sem emprego fixo, têm sua sobrevivência financeira vinculada ao diarismo ou empregos temporários, que atendem às necessidades pessoais e familiares. A maioria suspendeu os estudos devido ao trabalho, ou para dedicar-se exclusivamente à dança, o que é um indicativo do espaço que a dança ocupa na vida desses jovens.

Eles entraram em contato com a dança por intermédio de amigos ou pela referência dos grupos locais. No final dos anos 80 e início dos 90, quando Juquinha estava iniciando como *b-boy*, era um momento de efervescência do Hip-Hop na Restinga, onde surgiram muitos grupos. Durante o período em que dançou com o grupo *Black Time*, e depois, quando iniciou a oficina no CECORES, muitos dos jovens que circulavam por lá assistiam aos ensaios de Juquinha e foram influenciados por isso. Esse tipo de influência é também indicativo da função dos praticantes na perpetuação da cultura e de seus valores, exercidos por boa parte de seus integrantes.

A maioria dos jovens aderiu à prática da dança, inicialmente como divertimento, sem ter a noção de que a dança fazia parte “de algo maior”, a cultura Hip-Hop. A adesão à prática deu-se a partir do conhecimento sobre a cultura e dos princípios ideológicos transmitidos pela mesma – que tem sua origem nas *Block Parties*, como momento de diversão pacífica, e em seguida pelos princípios da *Zulu Nation* – como a sabedoria, compreensão, liberdade, igualdade, paz, amor, e superação do negativo e positivo. Esses princípios, através de um processo de socialização, são incorporados pelos praticantes e passam a reger o comportamento dos jovens dentro e fora do grupo. Esse comportamento, baseado nos princípios expostos na cultura Hip-Hop, é compreendido como a Atitude.

As atividades do grupo acabam por mobilizar suas famílias, as namoradas e esposas geralmente acompanham os treinos, muitas levando os filhos. Mesmo aquelas esposas que não têm simpatia pela opção do marido, devido ao investimento de tempo que a dança exige e que acaba por afastá-los de casa, vão prestigiar os jovens nos momentos das apresentações públicas e, como pude observar, demonstram-se orgulhosas com a performance dos companheiros e com as mensagens positivas, ou pelo “conhecimento” que eles transmitem durante as apresentações.

Após a coleta e análise dos dados, ao responder às minhas perguntas e juntar as peças do quebra-cabeças, encontrei dois eixos de análise: a dança de rua como aprendizado e a dança de rua como lazer. Após a definição dos eixos de análise, busquei apresentar, através deste estudo, como se dá o aprendizado dentro do grupo.

A prática da dança de rua do *Restinga Crew* se compõe pelo treinamento constante, pela criação e ensaio das coreografias do grupo. Essa prática concretiza-se com as apresentações públicas das coreografias e com a participação do grupo em campeonatos de dança, chamados de *rachas* ou *batalhas*, e se complementa com o estudo dos outros elementos da cultura Hip-Hop: o MC, o DJ e o grafite. Os encontros para praticar a dança são denominados pelos integrantes do grupo como *treino* ou *ensaio*. Para o grupo, o treino é o momento de aprender novos movimentos, aprimorar os passos que já sabem executar, treinar as coreografias, e também “para conversar”.

O aprendizado da dança, como é característico da prática corporal, dá-se de forma visual e mimética. Não há técnicas específicas de preparo físico, é a repetição contínua dos passos que condiciona o corpo para a dança. O aprendizado caracteriza-se pelo autodidatismo, pela livre escolha do passo que cada um quer executar, independente do grau de dificuldade técnica que ele apresente. A responsabilidade por esse processo de aprendizado é do praticante e depende de seu próprio esforço e dedicação.

Essa característica do autodidatismo, ao lado da dificuldade técnica que o estilo da dança apresenta, torna o começo do aprendizado muito difícil, e em geral acompanhado por um sentimento de vergonha, que é superado pelo apoio que recebe dos colegas. É ao demonstrar força de vontade e iniciativa própria que os iniciantes começam a ser acolhidos pelo grupo. Caso prossiga em seu aprendizado, a próxima etapa, que trará reconhecimento não só dentro do seu grupo, mas dentro da própria cultura, é a exigência de cada *b-boy* desenvolver um estilo próprio de dançar e de ser capaz de executar passos de extrema dificuldade técnica. Para tanto, a dedicação ao treino é fundamental.

Por vezes, os *b-boys* praticam a dança individualmente, em suas próprias casas, fora dos horários estabelecidos para o treino. No entanto, o treino propriamente dito se caracteriza pelo aprendizado compartilhado e coletivo.

Ao mesmo tempo em que os *b-boys* do grupo fazem seu treinamento, também compartilham o espaço e orientam os jovens iniciantes que querem aprender a dança e aqueles *b-boys*, muitas vezes de outros grupos, que vêm treinar com eles.

À medida que o praticante, ou *b-boy*, evolui em seu treinamento, vai se tornando mais autônomo na condução de seu aprendizado. Cada integrante do grupo tem sua visão e preferência de como conduzir seu treinamento, e trabalha a partir delas, sem imposições. No entanto, apesar dessa liberdade e autonomia, o treino é o momento de trabalhar individualmente, mesmo estando em grupo. Os jovens acabam por construir uma pedagogia própria, em que todos ajudam a todos, observando, comentando e interferindo no trabalho uns dos outros, tendo, no caso deles, a figura de Juquinha como a grande referência. Juquinha, assim como os *b-boys* mais experientes do grupo, que já adquiriram alguma experiência e sabem executar os passos, transitam entre o praticar e o orientar a dança. A heterogeneidade entre os participantes dos treinos, com diferentes níveis de aprendizado, acaba por constituir uma estratégia pedagógica. Os integrantes do núcleo fixo tornam-se modelos para os iniciantes. A presença de *b-boys* com experiência igual ou maior que aquela já adquirida pelos integrantes do núcleo fixo estimula-os em seu aprendizado.

No entanto, como ocorre desde o início, o colega receberá atenção à medida que se perceba seu esforço para aprender. Quando isso não ocorre, há um incentivo para que se esforce, ou uma ação drástica, como interromper a colaboração. O

engajamento pessoal é uma das chaves para a conquista do espaço dentro do grupo e da cultura.

Após esse momento dedicado ao aprendizado dos passos, vem o momento da roda, quando os *b-boys*, de pé, ao redor do centro da sala, se dispõem em forma de um círculo. A partir de agora cada *b-boy*, um por vez, entrará na roda executando suas seqüências, que foram estudadas na etapa anterior. Esse é o momento em que os *b-boys* realmente dançam. Não há mais a possibilidade de refazer e corrigir o passo. Não é mais o momento do estudo. Ao contrário, é o momento em que os corpos, agora aquecidos e afinados, vão dançar e exibir-se da melhor maneira possível.

O momento da roda é também um momento de desafio, em que cada *b-boy* que vai ao centro deve superar a performance do colega anterior. Por isso é importante que cada *b-boy* tenha um repertório de várias seqüências para surpreender o colega. No âmbito do grupo, é um momento marcado pelo jogo, pela brincadeira, e não afeta a relação de amizade entre os integrantes do grupo, pois é clara a situação de brincadeira. O jogo na roda prepara-os para desafios com *b-boys* de outros grupos e para as batalhas, momento em que a ênfase é a competição.

Para as apresentações públicas, o grupo apresenta coreografias. Uma delas abre com a encenação de uma “boca de tráfico”, que é invadida por traficantes rivais, e há uma guerra de gangues, onde alguns morrem, e outros fogem com a droga. A seguir entra uma criança que observa a cena com os traficantes mortos, pega o revólver e aponta para a platéia. Esse engajamento temático está também relacionado à questão da atitude, onde o grupo busca possibilitar a reflexão sobre a

situação a que as crianças são expostas, na tentativa de conscientizar a população e chamar a atenção do poder público para a situação da criminalidade.

Numa segunda parte da apresentação, os integrantes do grupo realizam o que denominam de *free style*. Nesse momento o grupo se coloca em formação de meia-lua, ao fundo do espaço da apresentação, como se fosse a metade de uma roda de *break*, onde cada *b-boy* vai à frente e executa suas seqüências. Durante as apresentações, embora a qualidade seja uma preocupação do grupo, o *free style* é também um momento integrador, pois todos os jovens que já freqüentam a oficina, independentemente do seu nível de preparo técnico, são convidados a participar. Dentro dessa postura não exclusivista, também é hábito do grupo convidar ex-integrantes do grupo e conhecidos que tenham ido assistir à apresentação para se juntarem ao grupo e participar do momento do *free style*.

As apresentações públicas das coreografias completam, então, os elementos que compõem a prática da dança de rua realizada pelo *Restinga Crew*. No entanto, a formação do *b-boy* não se dá, no caso específico do grupo, apenas pela aquisição da técnica corporal. O grupo compreende que, aliado ao saber dançar, o praticante deve comprometer-se com a atitude, a qual é compreendida pelo grupo, principalmente como uma conduta pacifista, pelo respeito ao próximo e pela capacidade de agir na busca de conseguir atingir seus objetivos, sem no entanto desrespeitar os dois primeiros princípios. A atitude é a linha de conduta assumida pelos integrantes de grupo, a qual se estende para todas as esferas da vida. Raramente mencionam a palavra atitude, mas a compreensão que têm dela, esclarecida nas entrevistas, é vivenciada e transmitida nos treinos, pelas ações e pela troca de idéias. É possível perceber essa linha de conduta, em primeiro lugar, durante os treinos, onde cada praticante persegue seu objetivo de tornar-se *b-boy*,

de forma solidária e respeitosa, auxiliando e sendo auxiliado pelos colegas. Devo esclarecer que jamais presenciei os integrantes do núcleo fixo debochando de um iniciante que estivesse sendo orientado por eles. Os momentos em que se auxiliam mutuamente, e também aos iniciantes, é marcado pelo entusiasmo e pela seriedade, o que parece desestimular os comportamentos agressivos, investindo no diálogo e não na violência. A valorização do esforço, do convívio e laços de amizade se dá em oposição à competitividade. Embora seja estimulado pela cultura, o grupo não direciona sua prática para fins de competição. Um exemplo disso foi o período de maio a agosto de 2003, quando um *b-boy* conhecido e já experiente ingressou no grupo. Sua permanência ali foi curta, justamente porque tinha como objetivo a competição e direcionava o treino nesse sentido, inclusive questionando os integrantes do grupo sobre seu procedimento e criticando a forma como desenvolviam seu aprendizado, e pelo passos que optavam para aprender. Após um período de atritos, devido a essa diferença de objetivos, o *b-boy* retirou-se do grupo. Outro elemento, revelado pelo grupo em entrevista, é o compromisso com um comportamento ético, trazido pela atitude. Por exemplo, assumir o compromisso com a cultura e seus princípios, e não se servir dela exclusivamente em interesse próprio. Ter a capacidade de agir de acordo com seu discurso.

A partir do compromisso com a atitude, a adesão aos elementos que eles consideram importantes dentro da cultura já é total. Os jovens demonstram a consciência de que aderem a um estilo de vida e começam a agir na defesa do mesmo. Comprometidos com a ideologia da cultura Hip-Hop, os jovens passam a se considerar como participantes da construção dessa história e responsáveis pela sua continuidade. Vêm no Hip-Hop um caminho, um objetivo. Tomam para si a função de mensageiros da cultura e assumem um compromisso com o social, por

acreditarem na sua arte. Esse compromisso se traduz no objetivo de incentivar outros jovens a aderirem ao Hip-Hop, procurando resgatar aqueles que estão sujeitos à marginalidade. O resgate dá-se primeiramente através das oficinas e das idéias que nelas vão sendo transmitidas. Todo jovem que se interesse pela dança será bem recebido, e se persistir, será convidado a integrar o grupo. Nesse sentido, alguns integrantes do grupo se identificam como militantes. A militância é compreendida como o compromisso com o comportamento ético em que o jovem deve ter a capacidade de agir de acordo com seu discurso e tornar-se um exemplo de boa conduta para os outros jovens. A militância se concretiza por seu trabalho nas oficinas, nas apresentações públicas e nas mensagens calcadas na ideologia da cultura.

A prática da dança de rua desenvolvida pelo grupo *Restinga Crew* se caracteriza como uma prática de lazer, que, além do divertimento, propicia o desenvolvimento pessoal e a participação social. A prática constitui-se como divertimento, quando durante os treinos os praticantes compartilham momentos agradáveis na companhia uns dos outros, desenvolvendo seu aprendizado de forma divertida, a partir de brincadeiras e gozações constantes. Além disso, é o momento de conversar, contar as novidades e planejar encontros, prolongando assim esses momentos agradáveis e estendendo-os para além do momento da prática. O treino caracteriza-se, assim, como um momento de sociabilidade, de convivência e reforço de laços sociais. Mas, apesar do divertimento, o treino é visto também com seriedade. Percebe-se que há um investimento do grupo na prática da dança, na qual cada participante do grupo esforça-se por evoluir em seu aprendizado, inclusive quando isso leva a um sacrifício familiar ou afetivo. Além disso, vemos o investimento aí envolvido quando os jovens se preparam de forma especial para ir

ao treino, produzindo camisetas e acessórios especialmente para a sua prática, em que o esforço físico vai fatalmente provocar o suor, e o contato com o chão vai sujar as roupas. Vemos o investimento mesmo fora do grupo, quando, por exemplo, um jovem atravessa a cidade para treinar com o grupo.

Através do aprendizado técnico da dança, aliado ao aprendizado ideológico, reflexão e conscientização de seu processo social, vemos que o treino se caracteriza também como um espaço de socialização, por meio do qual novos conhecimentos são incorporados, constituindo o *ethos* do grupo.

Finalmente, o Hip-Hop é compreendido pelos praticantes como uma alternativa à situação de liminaridade colocada pelo contexto social em que vivem, quando optam por dedicar-se à dança e à cultura ao invés de aderirem ao mundo do crime. O compromisso de manterem-se afastados da criminalidade através da dança, o compromisso social de resgatar outros jovens da marginalidade, bem como a possibilidade de fazer da dança, a partir de seu próprio esforço, sua possibilidade de sobrevivência, apresentam-se para esses jovens como objetivos maiores, o que acaba por caracterizar a prática da dança de rua como projeto de vida. Concluindo, o fato de compreenderem o Hip-Hop como o caminho possível para a concretização desses objetivos é o que possibilita aos jovens a construção de uma vida digna, e é o que dá sentido à sua prática.

Este estudo representa para mim um primeiro passo na busca de compreender o Hip-Hop, uma vez que optei por concentrar-me na observação de um único grupo, no caso, o *Restinga Crew*. Essa opção está relacionada às limitações que encontrei quando da execução da pesquisa. Trata-se, portanto, do estudo de um grupo que não é a representação da dança de rua como um todo, mas, sim, de uma maneira

através da qual ela pode ser vivenciada e compreendida. Dessa forma, o estudo de outros grupos que se dediquem à prática da dança de rua, que poderiam mostrar posturas diferentes, ou mesmo iguais, daquelas apresentadas pelo *Restinga Crew*, pode ser compreendido tanto como uma lacuna, quanto como uma possibilidade de continuidade deste trabalho. O estudo dos aspectos artísticos da dança e a discussão sobre a questão do consumo são outras lacunas possíveis de serem futuramente investigadas.



Foto nº 18 – Ele tenta te mostrar o caminho [...] depois é tu que vai fazer [...]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elaine N. de. Hip hop: movimento negro juvenil. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, p. 83-91, 1999.

ARALDI, Juciane. Formação e prática musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Universidade federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2004.

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu e da SILVA, Salloma Salomão Jovino. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, p. 65-81, 1999.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN. Sari, Knopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. (Trad. Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Batista). (rev. Antônio Branco Vasco). Porto/Portugal: Porto, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Programa para uma sociologia do esporte. In: BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, p. 207-220, 1990.

BURGESS, Roberto G. *A Pesquisa de terreno: Uma introdução*. (Trad. do inglês: Eduardo de Freitas e Maria Inês Mansinho). (rev. de texto: João Félix). Oeiras: Celta, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. (Trad. Maurício Santana Dias e Javier Rapp). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papyrus, 1995. (Coleção Corpo e Motricidade)

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da violência. Gangues, galeras e o movimento Hip-Hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.

DUARTE, Geni Rosa. *A Arte na(da) periferia: sobre... vivências*. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, p. 13-22, 1999.

DUMAZEDIER, Jofre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A Busca da excitação*. (Trad. Maria Almeida e Silva). Lisboa: Difel, 1992.

FAUSTO NETO, Ana Maria; QUIROGA, Consuelo. Juventude urbana pobre: manifestações públicas e leituras sociais. In: PEREIRA, Carlos A. Messeder *et al.*. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 221-235, 2000.

FIALHO, Vânia Malagutti da Silva. *Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2003.

FRADIQUE, Teresa. Fixar o movimento nas margens do rio: duas experiências de construção de um objeto de estudo em terreno urbano em Portugal. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Pesquisas urbanas. desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar p. 99-117, 2003.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Koogan, p.13-41, 1989.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade pessoal*. 2. ed. local Oeiras Celta, 1997.

GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. In: ECKERT, Cornélia e GODOLPHIM, Nuno (orgs.). *Horizontes antropológicos. Antropologia visual*. Ano 1, nº 1. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFRGS, p. 125-142, 1995.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal e cultura política. Impacto sobre o associativismo do terceiro setor*. São Paulo: Cortez, 1999.

GORCZEVSKI, Deisimer. *O hip-hop e a (in)visibilidade no cenário midiático*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação do Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2002.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. Rap: transpondo as fronteiras. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, p. 39-54, 1999.

GUSTSACK, Felipe. *Hip-Hop. Educabilidades e traços culturais em movimento*. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, UFRGS, 2003.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 - funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 52-87, 1997.

_____. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LAITANO, Gisele Santos. *Os territórios, os lugares e a subjetividade: construindo a geograficidade pela escrita do movimento hip-hop, no Bairro Restinga, em Porto Alegre, RS*. Dissertação de Mestrado da UFRGS, Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, julho 2001.

MACLAREN, Peter. *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*. (Trad. Márcia Moraes e Roberto Cataldo Costa). Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no pedaço - cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2003.

NUNES, Marion Kruse. *Restinga*. 2. ed. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1990. (Coleção Memória dos Bairros)

ROCHA, DOMENICH E CASSEANO. *Hip Hop. A periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop. Tradução de Valéria Lamego. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 - funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 192-212, 1997.

RUQUOY, Danielle. Situação de entrevista e estratégia de entrevistador. In: ALBARELLO, Luc; DIGNEFFE, Françoise; HIERNAUX, Christian M. *et al. Práticas e métodos de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, p. 84-116, 1997.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, José Carlos da. Arte e educação: a experiência do movimento Hip-Hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, p. 23-38, 1999.

SPOSITO, Marília Pontes. Violência coletiva, jovens e educação: dimensões do conflito social na cidade. N. 7 (dez. 1994), p. 121-145. Trabalho apresentado na 16ª. Reunião Anual da ANPED, *Cadernos da ANPED*, Caxambu, p.121-145, 1993.

_____. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva da cidade. Vol. 1, fl. 23-45. Trabalho apresentado na 17ª. Reunião Anual da ANPED, Caxambu, setembro de 1994.

_____. Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação. N. 13 (jan/mar. 2000), p. 73-95, 150. Trabalho apresentado na XXII Reunião Anual da ANPEd, Caxambu, *Revista Brasileira de Educação*, jan.-abr, nº 13. Belo Horizonte, 2000.

STIGGER, Marco Paulo. *Desporto, lazer e estilos de vida: uma análise cultural a partir de práticas desportivas realizadas nos espaços públicos da cidade do Porto*. Dissertação de Doutorado. Porto, Faculdade de Ciências do Desporto e Educação Física da Universidade do Porto, 2000.

_____. *Esporte, lazer e estilos de vida. Um estudo etnográfico*. Campinas, Sp: Autores Associados, chancela editorial Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte (CBCE), 2002. (Coleção Educação física e esportes)

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, p. 55-63, 1999.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais. A pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura. Notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades contemporâneas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VILA NOVA, Sebastião. *Introdução à Sociologia*. 5. ed., (ver. e aum.) São Paulo: Atlas, 2000.

WACQUANT, Loïq. *Corpo e alma. Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. (Trad. Ângela Ramalho). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 - funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. (Trad. Valéria Lamego). Rio de Janeiro: Rocco, p. 22-49, 1997.

ZALUAR, Alba. *Cidadãos não vão ao paraíso - juventude e política social*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

REVISTAS E JORNAIS

REVISTAS

BACCHIERI, Daniel. Aplauso Cultura em Revista. **Hip Hop na High Society**. Porto Alegre: Plural Comunicação, ano VI, nº 56, p. 16-19, 2004.

CASSOL, Daniel. Aplauso Cultura em Revista. **Eles Não Querem Esmola**. Porto Alegre: Plural Comunicação, ano V, nº 48, p. 36-41, 2003.

LOUCHARD, Aimée. **Raça Brasil. Jogo Rápido. Afrika Bambaataa**. São Paulo: março de 1999.

MENDES, Rodrigo. RAP Brasil. **Estrutura Verbal**. São Paulo: Escala, ano IV, nº 21, p. 57, 2003.

PENHA, Juliana. **Batalha 2003**, p. 61.

PENHA, Juliana. **Claudete Alves**: exemplo de uma Guerreira, p. 52-53.

PHYDIA, Ataíde de. Carta Capital. **HIP HOP: Já se rendeu?** São Paulo: Confiança, ano X, nº 268, p. 12-18, 26 de novembro de 2003.

_____. Carta Capital. **Brown, o Mano Charada**. São Paulo: Confiança, ano XI, nº 310, p. 10-17, 25 de setembro de 2004.

RAP BRASIL. **UBI: União dos B.boys Independentes**. São Paulo: Escala, ano II, nº 19, p. 48, 2003.

YOSHINAGA, Gilberto K. Carta Capital. **HIP HOP: Já se rendeu?** São Paulo: Confiança, ano X, nº 270, p. 80, 10 de dezembro de 2003.

JORNAIS

ADEUS à Cidade. "Cidade dos Homens" Encerra temporada. **Zero Hora**. Porto Alegre, 22 de novembro de 2004, p. 11.

DUARTE, Letícia. Infância Protegida. Escola Aberta Reduz Violência e Indisciplina. **Zero Hora**. Geral. Porto Alegre, 9 de agosto de 2004, p. 25.

Estação Hip Hop. Ano 3, nº 20. Edição nacional. Tudo em Casa: O encontro de Brown com a Comunidade da Zona Leste na ABEVIC. São Paulo: Estação Hip Hop. 2003, p. 8-9.

Estação Hip Hop. Ano 3, nº 21. Edição nacional. LF. Comercializaram o Hip Hop Norte-Americano. São Paulo: Estação Hip Hop, 2003, p. 8.

Estação Hip Hop. Ano 4, nº 22. Edição nacional. Zulu Nation. Entidade completa 30 anos. São Paulo: Estação Hip Hop, 2003, p. 10-11.

Estação Hip Hop. Raffa. Os Verdadeiros sempre ficam. São Paulo: Estação Hip Hop, 2003, p. 9.

URLS

BENTES, Ivana & HERSCHMANN, Micael. Folha Mais! O Espetáculo do Contra-Discurso. São Paulo, 18 de agosto de 2002.

MACARI, Fábio *et al.* The Face Web Site. O Break. 6 de setembro de 2002. Acesso em dezembro 2004.

MÓVEL, Unidade & FACE. The Face Web Site. O Que É Street Dance? The 6 de setembro de 2002.

Disponível em <<http://orbita.starmedia.com/felipeou/festilos.htm>>. Acesso em dezembro 2004.

Disponível em <<http://www.uol.com.br/fsp/mais/fs1808200207.htm>>. Acesso em dezembro 2004.

ANEXOS

ANEXO 1

Roteiro de entrevista semi-estruturada nº 1

Primeiro módulo: Identificação dos integrantes do grupo e sua adesão ao Hip-Hop

- Nome
- Idade
- Há quanto tempo está no Hip-Hop?
- Como começou? Por que? Por que gostou? Por que faz?
- O que do Hip-Hop chamou a atenção? O que “seduziu” vocês e os levou a aderir ao Hip-Hop?
- Tinha ou ainda tem outras atividades ?

Segundo módulo: Sobre estilo de vida

- Acha que mudou alguma coisa na sua vida? O que mudou (perguntar das atividades que gosta ou gostava de fazer, da forma de vestir, do gosto musical, do círculo de amizades, da família, do trabalho e da escola) ?

Terceiro módulo: Sobre a formação e permanência no grupo

- E quanto ao grupo? O que faz vocês estarem neste e não em outro grupo?
- É bom estar no grupo? O que é bom?

- Quando não é bom estar no grupo?
- O que poderia fazer vocês pararem de dançar e sair do grupo?

Quarto módulo: Sobre dançar

- O que é dançar para vocês? Por que optaram por dançar? Por que escolheram isso?
- O que é mais legal na dança?
- O que é menos?
- Existe diferença quando vocês ensaiam e quando se apresentam?
- Qual a forma de chamar, é ensaio ou treino? Tem diferença?
- O que é importante na dança? A qualidade é importante? Quando uma dança tem qualidade?
- Se não é *break*, como é que chama a dança que compõe o Hip-Hop?
- Na saída do “Trocando Idéia”, depois que fizeram a gravação para a RBS, vocês estavam bem empolgados numa conversa sobre ter que estudar mais sobre Hip-Hop. Por que isso? O que tinha acontecido? O que precisa estudar?

Quinto módulo: Sobre o Hip-Hop

- O que é afinal o Hip-Hop?
- E o futuro para vocês? O futuro está no Hip-Hop?
- O Hip-Hop é diversão? Só fazem quando têm tempo livre – aqueles momentos em que não se tem nenhuma obrigação, no momento que a gente escolhe aquilo que quer e gosta de fazer, e faz ?
- O Hip Hop interfere em outros momentos da vida?

- Gostariam de dizer mais alguma coisa?

ANEXO 2

Roteiro de entrevista semi-estruturada nº 2

Primeiro módulo: identificação do integrante do grupo, contexto familiar e socio-econômico

- Idade?
- Data de nascimento?
- Local de nascimento?
- Se nasceu fora da Restinga, desde quando mora aqui?
- Mora com os pais?
- Tem irmãos? Quantos?
- Os pais trabalham? Emprego fixo? Onde? Há quanto tempo? Média de salário?
- Se emprego temporário, quais e média das diárias?
- Estuda?
- Em que escola?
- Em que série?
- Gosta? Por que estuda?
- Se não estuda, por que?
- Trabalha?
- Emprego fixo ou temporário?
- Se fixo, onde? Há quanto tempo? Média de salário? Tem carteira assinada? Como conseguiu a vaga?

- Se temporário, quais os serviços que presta? Como é a forma de pagamento (diária, semanal, mensal)? Média da diária?
- É casado? Solteiro?
- Se casado, há quanto tempo? Tem filhos? Quantos? Idade? Mora com esposa? Filhos moram junto?
- Qual seu endereço?
- Prestou serviço militar? Queria ou não, e por que?

Segundo módulo: adesão ao Hip-Hop

- Já respondeste na primeira entrevista, mas gostaria que falasse novamente. Há quanto tempo está no Hip-Hop? (Ano e idade em que entrou é importante anotar)
- Como começou? Por que? Por que gostou? Por que faz?
- O que do Hip-Hop chamou a atenção? O que o “seduziu” e o levou a aderir ao Hip-Hop?
- Tinhas ou ainda tens outras atividades?

Terceiro módulo: sobre estilo de vida

- Já respondeste na primeira entrevista, mas gostaria que falasse novamente. Achas que mudou alguma coisa na sua vida? O que mudou nas coisas que gosta ou gostava de fazer, na forma de vestir, no gosto musical, no círculo de amizades, na família, no trabalho e escola?

Quarto módulo: sobre dançar

- Já respondeste na primeira entrevista, mas gostaria que falasse novamente. Como é começar a dançar?
- O que é dançar para ti? Por que optaste por dançar? Por que escolheste isso?
- O que é mais legal na dança?
- O que é menos?
- Sentes diferença quando ensaias e quando te apresentas?
- O que é importante na dança? A qualidade é importante? Quando uma dança tem qualidade?
- Na saída do trocando idéia, depois que vocês fizeram a gravação para a RBS, vocês estavam bem empolgados numa conversa sobre ter que estudar mais sobre Hip-Hop. Por que isso? O que tinha acontecido? Por que? O que precisa estudar?
- Como vocês trabalham suas danças?

Quinto módulo: sobre o grupo

- Já respondeste na primeira entrevista, mas gostaria que falasse novamente. E quanto ao grupo? O que faz tu permaneceres neste e não em outro grupo?
- Como o grupo se organiza: para conseguir os espaços? Para conseguir se apresentar? Como é que vocês fazem para copiar cds e fitas? Vocês precisam ver fitas de vídeo para se reciclar? Como o grupo trabalha? Vocês têm algum tipo de organização nesse sentido, ou vão combinando dia a dia?
- Eu gostaria de saber de um momento bom. Quando é bom estar no grupo? O que é mais legal no grupo?
- E quando é difícil? O que é menos legal? O que não é bom?
- O que poderia fazer tu parares de dançar e sair do grupo? Largar o Hip-Hop?

Sexto módulo: sobre Hip-Hop

- Já respondeste na primeira entrevista, mas gostaria que falasse novamente. O que é afinal o Hip-Hop para ti?

- O que é a atitude? Como ela está inserida na cultura? Como tu conhecestes este termo, essa idéia? Pode-se dizer que a atitude é a ideologia do movimento? A principal idéia dele?

- Como a cultura é vista?

- Em nossa primeira entrevista, quando a gente começou a falar do movimento em si, que o Hip-Hop ajuda vocês, que ajuda vocês a lutarem pelos direitos de vocês. Que direitos são esses que vocês acham que não têm contemplados, e o movimento ajuda a conquistar?

- Em nossa primeira entrevista, vocês também falaram em cultura Hip-Hop, que o que a “gente faz é arte, é cultura”. Existem centenas de bilhares de livros que tentam explicar o que é cultura, o que é arte. Cada pessoa tem uma idéia diferente sobre isso. Eu queria que tu tentasses explicar um pouquinho, o que tu achas que é arte, o que tu achas que é cultura?

- Existe alguma diferença entre chamar de cultura ou de movimento? É cultura por quê? É movimento, por quê?

- Se compreendes o Hip-Hop como um movimento e uma cultura, como é na prática esta vivência? De que forma se organizam e lutam? Observei alguns encontros para organização da semana da Restinga (também com Prefeitura, Chapéu do Sol, com o SESC, com CUFA) mas não me parece a atuação tradicional (ter encontros semanais para organizar a cultura/movimento)? Se é um movimento, como atuam? Dançando? Dançar é uma militância? Ter atitude é uma militância? Brigar pelo seu

ponto de vista, que é aquele pregado pela ideologia da cultura/movimento, é militância? E qual é este ponto de vista?

- Como é tua relação com a comunidade aqui da Restinga? Como ficas conhecido na comunidade? Como consegues o respeito? Pelas apresentações? Como se inserem (no CECORES, nas escolas, na Tinga, os shows)?

- Qual a tua relação com o espaço urbano: dançam na Esplanada e no campinho, por quê? Também utilizam o CECORES, as associações, preferem locais abertos ou fechados? É por causa da oportunidade ou do piso? Preferem dançar no nível do chão ou em palco? Por quê?

- Qual a tua relação com o poder público: administração CECORES, administração SME, de que forma tratam a ocupação destes espaços?

- E no futuro? O futuro ainda está no Hip-Hop?

- O Hip-Hop é diversão? Só fazem quando têm tempo livre? Naqueles momentos em que não tem nenhuma obrigação, no momento que a gente escolhe aquilo que quer e gosta de fazer, e faz?

- O que mais gostarias de dizer?

ANEXO 3

Roteiro de entrevista semi-estruturada nº 3

- Há quanto tempo tu conheces o Julinho?
- Quando tu conheceste o Julinho, ele já dançava?
- Como é que foi a entrada dele na dança, mudou alguma coisa no namoro de vocês?
- Tu o acompanhas sempre que possível aos ensaios? Por que tu vais aos ensaios?
- Como é o dia-a-dia de vocês? A dança mudou alguma coisa?
- E a questão das dores e dos machucados? Ele se machuca muito? Reclama muito disso? Como é que é?
- E tu Carla? Tu gostas de dançar?
- Tu ficas sempre com o Nicolas nos ensaios, mas ao mesmo tempo como é que tu te sentes com ele no meio dos guris? Tu sentes que eles dão atenção? Cuidam legal do Nicolas?
- De vez em quando o Julinho vem para cá com o pessoal todo. Tomam conta da casa. O que tu achas disso?
- Durante esses anos, tu achas que o Julinho tem evoluído no trabalho na dança?

- Para encerrar: o que te agrada nessa atividade do Julinho? E o que não te agrada?
- Como é assistir às apresentações deles, Carla?
- Queres dizer mais alguma coisa para encerrar?

ANEXO 4

Roteiro de entrevista semi-estruturada nº 4

- Alaíde, eu gostaria que tu contasses um pouco sobre o Juca. Tu que o incentivastes a começar a dançar. Como foi isso?
- Tu procuras acompanhar as apresentações sempre que eles dançam aqui na Restinga?
- O que tu percebes do público à volta? Tu sentes que o público também se entusiasma?
- E sobre o trabalho do Juquinha nos Abrigos? Tu acompanhas alguma coisa disso, Alaíde? O que tu achas?
- Tu imaginavas, quando o Juquinha começou a se interessar pela dança, que ele fosse acabar trabalhando com isso? Que seria sua profissão?
- E na comunidade; tuas amigas, amigos, os vizinhos, o que eles comentam?
- Os guris dizem que a cultura transmite algumas idéias: essa questão da atitude, de viver na paz, de respeitar os outros. Tu sentes que os guris se influenciaram por isso também?

Ah! o bom é que o Julinho tá sempre alegre [...] eu vejo que ele fica bem feliz assim, quando ele dança [...] quando ele tá dançando ele não vê mais nada, ele esquece da vida. Carla – esposa de Julinho.