

PRESENCAS FEMININAS NA DANÇA DE RUA



COREOGRAFANDO ESTÉTICAS DA
EXISTÊNCIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS BÁSICAS DA SAÚDE
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS:
QUÍMICA DA VIDA E SAÚDE



DISSERTAÇÃO

Presenças Femininas na Dança de Rua Coreografando
Estéticas da Existência

Catia Fernandes de Carvalho

ORIENTADORA: Profa. Dra. Méri Rosane Santos da Silva

PORTO ALEGRE, RS

2009

CATIA FERNANDES DE CARVALHO

DISSERTAÇÃO

***Presenças Femininas na Dança de Rua Coreografando
Estéticas da Existência***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde, Instituto de Ciências Básicas da Saúde, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação em Ciências.

Orientadora: Profa. Dra. Méri Rosane Santos da Silva

Porto Alegre, 2009

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Méri Rosane Santos da Silva – FURG (Orientadora)

Prof. Dr. Fernando Seffner – UFRGS

Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner – UFRGS

Profa. Dra. Paula Regina Costa Ribeiro – FURG

Agradecimentos a um mar de gente

Gente que me convida para dançar quando só restam cinzas...
(a vida é um convite na morte)

Gente que afeta a gente quando menos se espera...
(gente que me pega de assalto, afetos de um campo invisível a se armar a cada esquina e acontecimento)

Gente da cidade em suas multiplicidades anônimas...
(silêncios gritantes)

Gente da luta, do embate e da paixão...
(gente intensa)

Gente da saudade que arranca pedaços...
(gente que se vai enquanto a saudade fica)

Gente do sangue da gente...
(para além do sangue, a sintonia, a união)

Gente das cartilhas, dos moralismos e dos bons sentidos...
(quero os seus avessos)

Gente dos rancores e das fraquezas...
(minha repulsa)

Gente dos avessos, das vontades e das potências...
(gente artista da vida, tornando-a suportável, vivível)

Gente da paixão invicta que invade a gente...
(eu só deixo meu coração na mão de quem pode)

**Mar de gente em que mergulho e me sinto por inteira !!!
(uma inteireza muitas vezes cortante, mas ainda inteira, intensa!!!)**

No mergulho de encontros, um chegar perto às mulheres da dança de rua, meninas elásticas na dança e na vida. Esticam as possibilidades de suas existências, esticam quem sabe, as suas condições de mulheres no se revezar com outras mulheres, com outros corpos dançantes. Suas existências me atravessam e me agitam a pensar... Muito obrigada pelas suas presenças nesse exercício, nessa trajetória. Que belo encontro!!! Cheio de estranhezas e reciprocidades. Seus modos de se conduzir em territórios não habitados por mim, abrem cortinas para vidas que me escapam de explicações. Vocês me inquietam a ponto de dançar na pesquisa. Dançar, simplesmente dançar... Inventando cenários e palcos em que se ouse sonhar.

Obrigada Gente!

Gente que compõe o meu navegar em mares calmos ou revoltos.

Gente que me compõe em alguma dimensão...

Vejo-me encharcada de encontros e sou todos eles, quando amo, quando adoço, quando sinto raiva, quando danço, quando trabalho, quando penso, quando escrevo, quando vivo...

“De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?”

Michel Foucault

Inspiração....

O Que É Bonito? (Lenine)

O que é bonito
É o que persegue o infinito
Mas eu não sou
Eu não sou, não...
Eu gosto é do inacabado
O imperfeito, o estragado que dançou
O que dançou...
Eu quero mais erosão
Menos granito
Namorar o zero e o não
Escrever tudo o que desprezo
E desprezar tudo o que acredito
Eu não quero a gravação, não
Eu quero o grito
Que a gente vai, a gente vai
E fica a obra
Mas eu persigo o que falta
Não o que sobra
Eu quero tudo
Que dá e passa
Quero tudo que se despe
Se despede e despedaça

O que é bonito...

A escrita já não é mais eu, se é que um dia foi...
Mas é o meu grito que agora é corpo!



Um texto bonito?

Sou tão imperfeita, quanto imperfeito é o meu texto...
Sou tão inacabada, quanto aquilo que posso parir: palavras engatinhantes, que cambaleam
e dançam...
Uma escrita "demasiada humana"... Onde o que há de mais humano em mim se arma
enquanto pensamento, até que eu morra...
E no pensar, borro de sangue e de vida o meu próprio texto que agora pulsa para além de
mim mesma...
Despedaço-me a cada palavra escrita e meu texto grita essa dor...
Como dói esse pensar que vai e que passa, corre por dentro, entra vai e volta...
Respingando marcas na folha branca que estremece...
Palavras são caminhos e são andanças de seus andantes.
Caminhos que me perdem e me acham...
Morro para me tornar outra. Pois a finitude e a imperfeição me interrompem e me
despertam para um logo ali, diferente do que eu fui e do que sou...

RESUMO

CARVALHO, Catia Fernandes de. *Presenças Femininas na Dança Coreografando Estéticas da Existência*. 2009. 142f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS.

O presente estudo refere-se às presenças femininas na dança de rua, expressão que aparece como um dos elementos do movimento cultural hip hop. Atualmente, o hip hop tem se configurado como território predominantemente masculino nas suas manifestações, sendo atravessado por diferentes significados de corpos e gêneros, os quais se correlacionam com outras marcas culturais tornando complexas as relações humanas e, portanto, de poder, as quais funcionam de múltiplas formas na organização dos grupos sociais. Nesse panorama a atuação dos corpos femininos é pensada dentro de uma rede de relações sociais e de poder, disputando e produzindo significados, inventando suas próprias táticas de inserção, de modo plural e dinâmico. Poderes não tão localizáveis (FOUCAULT, 2007c), mas que estão dispersos, circulam nas práticas sociais, produzem e constituem sujeitos. Dessa forma, estabeleço como objetivo desse estudo, mapear como são exercidas as diferentes presenças femininas nos grupos de dança de rua, Original Dancer e Piratas de Rua, ambos da cidade de Pelotas/RS. Para desenvolvimento da pesquisa foi utilizado como caminho metodológico a etnografia urbana a partir de Magnani (2002), associada a elementos do método cartográfico (ROLNIK, 2006). Para tanto, coloco em operação tais questões: como são inventadas táticas de inserção das mulheres na dança de rua? Como são exercidos pelas mulheres poderes-saberes que têm o corpo como arma? Como as mulheres constituem modos de subjetividade nesse contexto? Como emergem novos territórios para a produção de existências femininas? A presente pesquisa é conduzida pela inquietude de uma pesquisadora mulherer que deseja perceber como as mulheres têm se constituído eticamente enquanto presenças femininas nesses espaços de sociabilidades criados pela dança de rua. Ao longo dessa empreitada vou assumindo, incorporando e me apropriando de algumas pistas teóricas que penso importantes para dar visibilidade a essas mulheres de uma maneira positiva, produtiva, respeitando a pluralidade de suas existências. Sou assim, atravessada, movida entre encontros e desencontros no exercício de pensamento com as problematizações de Michel Foucault, especificamente quando ele nos fala de modos de subjetivação, da constituição ética e das micro-rupturas com aquilo que está na fronteira entre a sujeição e as práticas de liberdade do sujeito que estiliza a sua existência.

Palavras-chave: Dança de Rua – Modos de Subjetividade – Presenças Femininas – Estéticas da Existência.

ABSTRACT

CARVALHO, Catia Fernandes de. *Female Presence in the Street Dance Choreographed Aesthetics of Existence*. 2009. 142f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS.

This study refers to the presence of women in street dance, an expression that appears as one of the cultural movement of hip hop. Currently, hip hop has been marked as a male-dominated territory in its manifestations, is traversed by different meanings of bodies and genders, which correlate with other brands making cultural complex human relationships and therefore of power, which operate multiple forms in the organization of social groups. In this scenario, the role of the female body is conceived within a network of social relations and power, playing and producing meanings, inventing their own tactics for integration, so plural and dynamic. Powers not as discoverable (Foucault, 2007c), but they are scattered, circulating in social practices, produce and are subject to. So I set the objective of this study, map and are carried out by women in different groups of street dance, Dancer Original Street and Pirates, both of Pelotas / RS. To develop the research was used as a methodological approach to urban ethnography from Magnani (2002), combined with elements of the mapping method (ROLNIK, 2006). Therefore, put in operation these questions: How are invented tactics for integrating women in street dance? How are powers exercised by women-knowledge that the body is a weapon? As women constitute modes of subjectivity in this context? As new areas emerge for the production of female stocks? This research is conducted by the restlessness of a young woman with a researcher who wants to understand how women have been constituted as ethically female presence in these spaces of sociability created by the street dance. Throughout the contract I assume, incorporating and appropriating me some clues I think theoretical important to give visibility to these women in a positive, productive, while respecting the diversity of their existence. I therefore crossed, moved between agreements and disagreements in the course of thought with the problematization of Michel Foucault, specifically when he speaks of modes of subjectivity, ethics and the establishment of micro-breaks with what is on the border between subject and practices subject to freedom of stylization of its existence.

Key Words: Street Dance – Modes of Subjectivity – Female Attendance – Aesthetics of Existence

VOCABULÁRIO COM PALAVRAS CIRCULANTES NOS TERRITÓRIOS DO HIP HOP

Atitude: palavra indispensável no vocabulário hip hop. Eles geralmente dizem: “Para fazer parte do grupo não é só preciso ter consciência, mas também atitude.” Termo que sintetiza a linha de conduta que o grupo espera de cada um. “Essa “atitude” é extremamente valorizada como documento de inscrição na “cultura” de que estamos falando. Incorpora uma espécie de estatuto a princípio não concretizado em um texto oficial, mas que é transmitido prioritariamente de forma oral, nos diversos textos escritos e cantados/recitados, os raps. É o “proceder”, o código a ser incorporado para fazer frente ao extra-grupo. Os hip-hopers tratam esse “estatuto” não somente como a base para se integrar no “movimento”, mas também como instrumento de ação sobre a realidade.” (GEREMIAS, 2006, pp.17-18).

B. boy / B. girl: “b” é abreviação de break, boy significa garoto e girl significa garota. B. boy e b. girl, são termos criados pelo DJ Kool Herc, não por causa dos movimentos robotizados, mas sim para se referir àqueles que dançavam na roda quando os DJ's ficavam repetindo uma certa parte instrumental da música, que é o break da música, daí surgiu o nome. O DJ brincava perguntando “Onde estão os B.Boys (Break-Boys) e B.Girls (Break-Girls)?”.

B. boying: um estilo de dança de rua bem tradicional, trata-se de uma dança de chão, praticada em rodas como na capoeira. Os movimentos são acrobáticos e de impacto. Foi desenvolvido pelos garotos do bairro do Bronx (NY) entre 1975 e 1976 nas Block Parties (festas de rua) ao som dos ritmos latinos, soul, funk e jazz. Composto por movimentos de Top Rock, Footwork e Freeze, geralmente é dançado ao som de Funk (original dos anos 70) ou senão das mixagens conhecidas como *Break Beats*.

Block party: festas de rua ao som dos ritmos latinos, soul, funk e jazz. Essas festas originaram o hip hop nos anos 70 no Bronx, configurando formas de cultura de rua e celebração de estilos de vida do bairro, mais especificamente dos guetos americanos.

Break Beat: designação genérica que abarca o estilo de marcação musical que funciona como pano de fundo não apenas para a declamação dos MCs, como também para a dança dos B-boys.

Breakdance: termo lançado pela mídia quando esta dança teve seu boom nos anos 80 nos EUA.

Crew: no hip hop é uma organização de breakers, que também pode ser chamada de equipe ou Crew (termos mais recorrentes).

Dança de Rua: dança criada na rua e envolve todos os estilos, seja Breaking, Bboying, Rocking, Popping, Locking, Boogaloo, Eletric Boogaloo ou outro nome que possa surgir, pois os estilos são inventados constantemente.

Dance hall: é um estilo musical popular jamaicano que nasceu no fim dos anos 70. A princípio era um estilo mais escasso e menos político e religioso do reggae do que o estilo das raízes do reggae que dominou a maior parte dos anos 70. O estilo moderno do dancehall é híbrido e caracteriza um DJ ou um “MC” que canta e produz as próprias batidas com colagens de reggae ou com recursos musicais originais. A estrutura musical é enraizada no reggae embora os ritmos jogados digitalmente o tornem consideravelmente mais rápido. Pelos anos 90, o cruzamento do dancehall o rap é bastante era comum. E tem embalado novas maneiras de dançar a dança de rua.

Fanzine: Fanzine é uma abreviação de *fanatic magazine*, mais propriamente da aglutinação da última sílaba da palavra *magazine* (revista) com a sílaba inicial de *fanatic*. Portanto, é uma revista editada por um *fan* (fã, em português). Trata-se de uma publicação despreziosa, eventualmente sofisticada no aspecto gráfico,

dependendo do poder econômico do respectivo editor (faneditor). Na sua maioria é livre de preconceitos, e engloba todo o tipo de temas. Tem origem nos Estados Unidos, a partir de 1929. Seu uso foi marcante na Europa, especialmente na França, durante os movimentos de contra-cultura, de 1968. Graças a esses movimentos, os fanzines são uma ferramenta amplamente difundida de comunicação impressa de baixos custos. No Brasil o termo fanzine é genérico para toda produção independente. Houve, uma distinção entre fanzines (feitos por fãs) e produção independente (Produção artística inédita), mas a disseminação do termo "fanzine", fez com que toda a produção independente no Brasil fosse denominada fanzines. (Wikipédia, 2009). Esse material informativo é utilizado pelo hip hop, por seu caráter de livre expressão, como forma de marcar estéticas próprias do movimento e de circular conteúdos específicos do hip hop.

Footwork: estilo que compõe a dança de rua (conhecido como "Sapateado") é o trabalho realizado pelos pés movimentando o corpo circularmente com o apoio das mãos. O Footwork é a base do B. Boying.

Freeze: após sua apresentação, o B. boy termina com um Freeze (uma congelada). Um Freeze bem feito deve durar pelo menos dois segundos na posição escolhida.

Funk & Cia: No início dos anos 80 Nelson Triunfo começou a fazer apresentações com o funk & Cia na esquina das ruas Dom José Gaspar com 24 de Maio, no Centro de São Paulo. Este grupo foi formado com os melhores dançarinos da época dos bailes blacks de São Paulo, os mesmos eram escolhidos nas tradicionais rodas de soul. Iniciando assim a cultura hip hop no Brasil numa época em que se fazer arte era desafiar o regime militar. O Funk & Cia ousava e inovava a cada roda que era aberta para os jovens executarem seus passos de Break (dança de rua).

Grafite: traços desenhados e coloridos que são feitos de diferentes estilos nos espaços públicos, no sentido de demarcação simbólica e expressão artística. Os grafiteiros fazem questão de se diferenciar da pichação.

Hip Hoppers: adeptos da cultura hip hop, caracterizados pelos seus elementos artísticos e expressivos (o mc, o break, o grafite, e o dj).

Kool Herc: nascido em Clive Campbell em 16 de abril de 1955, Kingston, Jamaica. Kool Herc é um DJ jamaicano, o primeiro a *samplear* melodias criando a batida inicial do rap, uma variação do funk, sobre o qual eram falados versos, assim como no funk contemporâneo de sua época. Nos EUA, foi o primeiro DJ a utilizar dois toca-discos em uma mesa de mixagem, repetindo sempre o mesmo trecho, que é chamado de breakbeat (batida quebrada) de um vinil. Kool Herc foi quem inicialmente gerou batidas eletrônicas para produzir uma base rítmica sobre a qual seria mais fácil encaixar rimas, influenciadas pelo gospel e pelo soul. O DJ jamaicano Kool Herc, introduziu em Nova Iorque a tradição dos Sound Systems e do canto falado, que se sofisticou com a invenção do scratch, a partir de um “discípulo” de Herc. (fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre – disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Kool_Herc).

Locking: criado por Don Campbell no final dos anos 60, em Los Angeles. Pode-se dizer que este estilo fora inventado acidentalmente pelo fato de Campbell nunca ter conseguido interpretar corretamente os passos do funk chicken (estilo popularizado por James Brown em suas apresentações). Importa lembrar que o dançarino de locking é denominado de locker.

MC: mestre de cerimônias. Rappers que cantam, conduzem, animam e organizam as festas do hip hop.

Moves (movimentos): Moves, são os variados movimentos que se agregam na dança de rua, como, o giro de cabeça, os saltos, os moinhos de vento, etc. São movimentos influenciados pela ginástica olímpica e com a estética da Rua.

Nelson Triunfo: Ícone da dança de rua nacional, nascido na cidade Triunfo, no sertão pernambucano. Estudou onde morava a comunidade negra de Triunfo no bairro de Matança, na época um dos mais pobres da cidade, e que hoje se chama Alto da Boa Vista. Mais tarde ganharia o País com um jeito diferente de dançar (Original Funk Soul) misturando com Maracatu, Frevo, e gingas da capoeira. Em 1971, aos 16 anos, Nelson foi estudar e trabalhar em Paulo Afonso, na Bahia onde começou sua prática na dança no Brasil. Logo depois continuou sua carreira se

mudando para Brasília DF. Em 77 foi morar em São Paulo com dois irmãos que já moravam antes. Frequentou bailes como Chic Show, Black Mad e outras equipes do gênero. No início da década de 80 foi um dos fundadores do grupo *Funk & Cia* que encenava sua arte no centro de São Paulo.

Popping: Criado por Boogaloo Sam, natural de Fresno (Califórnia). Num sincronismo de braços e pernas o popping estiliza o pipocar de movimentos. Boogaloo Sam também fora o criador do estilo boogaloo style em meados de 70. Vale ressaltar que o dançarino de popping é identificado pelo nome Popper.

Racha: disputa de dançarinos de break para decidir quem é o mais ágil, mais criativo, mais surpreendente.

Ragga Jam: A criadora desse estilo de dançar a dança de rua é Laure Courtellemont, uma francesa que nasceu em 1977 e criou o ragga jam em 1998. A dançarina e coreógrafa da Nike Woman tentou criar “a primeira dança urbana acessível a todas as mulheres”. Para isso associou à dança ragga o seu próprio estilo, o jam. O ragga é uma dança de rua afro-jamaicana com influências do reggae e do hip hop. O jam combina diferentes movimentos afro-ragga e hip hop com atitudes jazz. Esta dança não é exclusivamente feminina, mas fundamenta-se numa grande “sensualidade”.

Rap: abreviatura de rythm and poetry (ritmo e poesia). Estilo de música em que um DJ e um ou mais rappers se apresentam cantando sobre uma base instrumental a letra falada e rimada. Segundo Lyra (2006): É um fenômeno internacional, encontrado nos Estados unidos, Portugal, Brasil e outros países da América Latina, seguindo as rotas da diáspora negra. Rap é a parte musical da cultura hip hop, uma cultura que inclui também artes plásticas (grafite) e dança (break-dance). Oriundo dos Estados unidos, o rap surgiu nas block parties, grandes festas de rua em Nova Iorque nos anos 1960. Tradicionalmente, os rappers falam seus versos sobre uma base instrumental eletrônica, colocando afirmações enfáticas e estilizadas sobre a péssima condição social e política da população negra e marginalizada. (LYRA, p.175).

Rappers: Aqueles que cantam ou compõem o rap.

Sabedoria: é considerado o 5º elemento do movimento hip hop, ao mesmo tempo em que é constituinte de cada elemento. No trecho de depoimento concedido por Guido, rapper da cidade de Pelotas-RS, o 5º elemento é definido de tal forma: “É representado por qualquer membro da cultura hip hop como conhecimento (sabedoria). Todo membro da cultura hip hop tem o direito de escolher, representar um elemento: grafite, expressado através de desenhos artísticos; b boy, manifestado por meio da dança; DJ, responsável pela produção da melodia; MC, que é o mestre de cerimônia e faz as letras e rimas das músicas. O conhecimento é obrigatório em qualquer desses elementos, para produção, palestras, execução e uma visão melhor para o futuro do hip hop. A sabedoria é a chave da cultura hip hop.”¹

Style: a atitude dos b.boys, que se reflete no jeito de vestir, falar e dançar. Para ser um b boy é preciso “andar no style”.

Tag: a assinatura do autor de um grafite, com a ideia de expressar e popularizar um nome, um pseudônimo, uma marca.

Top Rock: estilo que compõe a dança de rua (originado no Bronx) tem hoje a função de apresentação, ao entrar na roda o B. boy/ B. girl completo, nunca deixa de apresentar o seu Top Rock, é o cartão de visitas apresentando o seu estilo, só depois ele desce ao chão para executar o Footwork. Quem não apresenta o seu Top Rock e o seu Footwork na roda não pode ser considerado um B. boy/ B. girl completo.

Up Rockin, Brooklyn Rock, Rockin: estilos de dança de rua criados entre 1967 e 1969 pelos dançarinos Rubber Band e Apache (idealizadores da Dynasty Rockers Crew), no bairro do Brooklyn (NY). Estes estilos consistem na simulação de uma luta (ataque e defesa), enquanto se dança o objetivo é marcar, pegar o adversário desprevenido (burn) marcando assim pontos como se de fato tivesse sido acertado algum golpe. Quase extinto no início dos anos 70, alguns de seus passos

¹ Trecho extraído do depoimento oral de Guido para o Fanzine Vitrine da Periferia. 2ª ed. Pelotas, 2004. Produzido pela Banca CNR e o Projeto Amizade.

reaparecem junto às coreografias dos B-Boys do bairro do Bronx (NY). Cabe lembrar que o dançarino de Up Rocking era denominado de Rocker.

Wougueing: Espécie de dança de rua, criada a partir de grupos frequentadores do cais de Greenwich Village em Nova York. Possuindo a mesma dinâmica dos outros estilos da dança de rua, o wouqing é dançado por homossexuais e transformistas, numa performance que mistura movimentos de break, gestos representados em hieróglifos egípcios e finalizando em poses da famosa revista de moda VOGUE. As disputas no wougueing são sempre por hegemonia de poder representando categorias como “garotas de subúrbio”, “executivo de verdade”, “alta moda parisiense”, “corpo sensual” ou mesmo “machão competindo como boneca”. As performances do wouqing podem ser acompanhadas em algumas produções cinematográficas como nos documentários “*Paris is Burning*”, de Jennie Livingstone; “*Tongues Untied*” de Martin Higgs ou no Filme “Wogue” da Madona.

SUMÁRIO

VOCABULÁRIO COM PALAVRAS CIRCULANTES NOS TERRITÓRIOS DO HIP HOP	9
1. APRESENTAÇÃO.....	17
1.1 MEMÓRIAS DE UM CORPO BAILARINO	17
1.2 VIAGENS DE UMA PESQUISA ENTRE TERRITÓRIOS- CORPOS	20
1.3 SITUANDO O TERRITÓRIO.....	34
2. FRAGMENTOS DA GEOGRAFIA CULTURAL DO HIP HOP: FABRICAÇÕES DO SER/ESTAR JOVENS NA CONTEMPORANEIDADE.....	37
2.1 LUGARES- CORPOS DE JOVENS PRATICANTES DA CIDADE.....	40
2.2 HIP HOP E CONSUMO: CONQUISTANDO TERRITÓRIOS PELA PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE SUAS PRÁTICAS CULTURAIS.....	45
2.3 <i>MARGINAIS MUDIÁTICOS</i> : HIP HOPERS ENTRE A GLAMOURIZAÇÃO E A CONDENAÇÃO ...	49
2.4 HIP HOP NOS CAMPOS TENSOS DAS MORAIS.	55
3. DANÇA DE RUA COMO PRÁTICA PRODUTORA DE CORPOS	67
3.1 CONTEXTUALIZANDO A DANÇA DE RUA	68
3.2 DANÇA DE RUA: PRESENCAS FEMININAS EM CENA	74
3.2.1 <i>Corpos generificados</i>	79
3.2.2 <i>Corpos performáticos</i>	87
3.2.3 <i>Corpos Indumentários</i>	90
3.3 A CREW PIRATAS DE RUA	95
3.3.1 <i>O Grupo Feminino</i>	100
3.3.2 O LOCAL DOS ENSAIOS: ENSAIOS PÚBLICOS? ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.	
3.4 A CREW ORIGINAL DANCER	1024
4. SUJEITOS-FORMAS-MULHERES COREOGRAFANDO ESTÉTICAS DE EXISTÊNCIA NA DANÇA DE RUA	108
4.1 A CULTURA DE SI E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	112
4.2 CUIDADO DE SI MEDIANTE UM OUTRO.....	115
4.3 COREOGRAFANDO ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA: A VIDA COMO OBRA	118
4.4 APERFEIÇOAMENTOS DO CORPO PELA DOSIFICAÇÃO DO TREINAMENTO: PEDAGOGIAS DA INSISTÊNCIA.	128
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	137

1. Apresentação

1.1 Memórias de um corpo bailarino

A Bailarina
(Cecília Meireles)

Esta menina tão pequenina
quer ser bailarina.

Não conhece nem dó nem ré
mas sabe ficar na ponta do pé.

Não conhece nem mi nem fá
mas inclina o corpo para cá e para lá.

Não conhece nem lá nem si,
mas fecha os olhos e sorri.

Roda, roda, roda com os bracinhos no ar
e não fica tonta nem sai do lugar.
Põe no cabelo uma estrela e um véu
e diz que caiu do céu.

Esta menina
tão pequenina
quer ser bailarina.

Mas depois esquece todas as danças,
e também quer dormir como as outras crianças.

Começo com a dança aos quatro anos de idade, fita no cabelo, mãos que mal alcançavam a barra de ferro, sapatilhas número 26. O uniforme da escola de Ballet era marinho com rosa e o esquecimento da sapatilha, poderia implicar na volta da escola para casa. A repetição e a insistência eram as características mais marcantes daquela aula ao som da música lenta. O pequeno pé criava peito e era treinado para permanecer bastante tempo na ponta, o quadril tinha o encaixe certo e os ombros eram desenhados de maneira alinhada. Posturas aprendidas, coques feitos, a meia na cor rosa colada em minhas coxas. Desde o despertar, ia compondo o corpo para chegar até o momento da aula, abandonava o colchão aconchegante, os desenhos que surgiam na televisão, me separava de minha irmã, tinha um encontro marcado com a dança. Despertar da menina que queria ser bailarina. Um querer saturado de rituais, modos de composição, práticas. Da bailarina lembro: a postura armada, a leveza do movimento que toma cada parte do corpo, o ritmo acostumado pelo ouvido, as sapatilhas gastas amaciadas pelos pés. São diversas cenas experimentadas que a memória do corpo pode guardar e com o tempo, vão sendo remexidas e ressignificadas.

Quando escrevo, a palavra é a tela que dá visibilidade a um corpo, no movimento da escrita vou fazendo um todo multicolorido, escolhendo a forma de algumas memórias a serem expostas. Esse exercício de (re)lembrar ocorre como se eu pudesse sentir novamente os puxões da escova que arrumava o meu cabelo para aprontar o coque ou o cheiro do breu que dava cobertura às sapatilhas, evitando os escorregões. Todas as maneiras que eu vivi essa prática possuem efeitos importantes no modo como vou me constituindo. Uma experiência que me singulariza e que agora emerge do lugar habitado em um tempo no qual não se pode voltar cronologicamente, mas que ressurgiu pela minha memória. Memórias guardadas no corpo, que me tornam gente, que me fazem acontecer como fonte estética e ética, podendo existir como experiência. A partir das memórias, vou ao coração das experiências que pulsam para me valer do corpo e seguir caminhos. No sentido de tecer uma pesquisa com o meu próprio corpo e com a relação que estabeleço com corpos.

Ora, nesse sentido, pensar com o corpo, na velocidade de seus enlevos e estremecimentos, é a realização de uma filosofia do acontecimento, de uma antropologia que se tece através do corpo do pesquisador. (Diógenes, 2003 p.29)

A dança aparece aqui como o motor de meus percursos, me impulsiona nas viagens por diferentes tipos de chão, me fascina como uma viajante que se deixa levar por horizontes vários, ocupando múltiplas paisagens. Nesse sair por aí, meus conceitos frente ao dançar são reconstruídos, são refeitos em cada território. A dança começa a ter mais contrastes, pulsa em diferentes corpos, está espalhada. Do ballet da academia à dança jazz, dança afro, dança de rua. Acontece nos lugares da cultura e vai se hibridizando e a cada mistura, uma invenção, a cada criação, modos de ser. Danças diferentes me apresentam corpos diferentes, talvez estranhos, ou simplesmente: outros.

Nesse movimento em que encontro “outros”, me torno “outra”. Nas experiências daquela que dança, se realiza uma transformação, não como algo explosivo que surge com muito barulho e visibilidade, é talvez um movimento mais silencioso, o vivido que me faz pensar diferente do que pensava, que me leva a gostar de outros gostos, são novos mapas de afetos e sensibilidades. Experiências que me tornam o que eu sou e o que deixo de ser. Sou subjetivada por práticas que me colocam em contato com o mundo que elas abraçam. E, assim, posso fazer uma escrita mais dançante, marcada pelo que experimentei, pelos meus encontros e desencontros, que fazem da vida uma obra de arte, uma arte que faz viver, que faz sonhar, que potencializa.

É essa arte grávida de maneiras de fazer que cria formas de existência dos diferentes grupos sociais. Criações inesgotáveis que dão tom de inventividade à vida, fogem de razões, de explicações, escapam às palavras.

De acordo com Nietzsche (1987),

A arte é nada mais que a arte! Ela é a grande possibilidade da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida... A arte como a redenção do que conhece – daquele que vê o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor do trágico. A arte como redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vive-lo, do guerreiro trágico, do herói. A arte como redenção do que sofre – como via de acesso a estudo onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sentimento é uma forma de grande delícia. (p. 50)

A arte acontece como possibilidade de vida, abrangendo as dimensões de dor, prazer, sofrimento. Podendo ser algo que faz transcender as experiências cotidianas e torná-las suportável. Assim o artista experimenta a arte não para se conformar ao mundo como ele está posto, mas para demolí-lo, para se inquietar perante a realidade e assim transformá-la. A arte surge das cinzas, das incertezas, das inquietudes, daquilo que nos afeta.

1.2 Viagens de uma pesquisa entre territórios- corpos

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos senão o que somos. (Fernando Pessoa)

Uma viagem traçada entre tantos percursos, escolhas seguidas de despedidas e ainda há tempo para um olhar e um abraço. Partidas às tontas, malas improvisadas, e a sensação de que algo foi esquecido, ou deixado para trás. Não são só as malas que estão reviradas, mas a saudade em mim, o destino não visualizável e a imagem do lugar íntimo que vai perdendo a sua nitidez. Outros lugares habitados, viagens transformam os viajantes. Travessia de um olhar que corre por dentro, entra, vai e volta. Na janela do ônibus o vidro se movimenta no ritmo dos meus olhos. Abro a janela, o vento gela a pele, barreira desfeita faz em mim uma nova experiência. Chego à cidade, prédios vestidos de umidade e a pele que me envolve no calor de vários encontros. Colegas da universidade, crianças filhos e filhas de papeleir@s, homens dos bares à volta do mercado público, capoeiristas, artesãos, senhores do café Aquário, negros e negras das escolas de samba, artistas de rua. Pessoas com pressa, sem tempo para comer direito, pessoas com fome enquanto o tempo passa. Pelotas, cidade de muitas cores, de muitos amores, de muitas dores. A dor marcada na carne, no corpo, na pele, memória. A carne em forma de charque, mão negra, trabalho escravo, cultura, história, embate. Agoras amargos ou doces recheados de um tempo. O tempo que dança, percorre palcos inexplorados, o Teatro Sete de Abril está lotado. Palacetes à volta, patrimônio colonial. Enquanto o patrimônio-corpo faz uma denúncia cultural, dança, grita, luta, rompe silêncios, entre sonhos e luzes brandas, é mais do que mero espectador de si mesmo, é criador. A dor que se recria, repulsa, pulsa a

dançar por outro chão, a voar por outro céu, a pousar nem sei onde, mas bem longe do sofrimento que lhe fez voar.

Existem muitas formas de chegar numa cidade, de visualizá-la e de senti-la. O que mais me marcou na cidade de Pelotas foram suas pessoas, suas culturas, suas “tribos”. E nesse universo de multiplicidades humanas, faço um recorte territorial acionando as memórias vividas no Loteamento Dunas, periferia de Pelotas. Ao mesmo tempo em que ia descobrindo os territórios a serem percorridos academicamente, meus pés exploravam o universo da educação popular, num primeiro momento enquanto acadêmica envolvida em projetos de extensão pela Universidade e após, como integrante de ONGs. Nas experiências na e com a periferia urbana, fui construindo outras imagens desse lugar (bem diferente daquela que a mídia insiste em focalizar). Comecei a me envolver com suas práticas, seus campos simbólicos, seus conhecimentos e percebi na trivialidade desse viver, pessoas de muita inventividade artesanal², que criam condições de existência e fazem arte do que está ao seu alcance. A partir desse encantamento é que começo a me aproximar da Periferia e aponto alguns caminhos e descaminhos que compõe de algum modo a trajetória da prática investigativa.

Durante minha experiência com o Dunas, participei de ações como a mostra de arte popular – “Popularte”; “Fortalecendo a periferia” e o “Fórum Social Dunas”: Um outro mundo é aqui. E, para além delas, me envolvi com vários encontros, conversas, reuniões para pensar o cotidiano, (re) inventar a realidade e buscar alternativas para tornar a vida possível e melhor (relativamente falando) na periferia. Esses espaços de discussão e de buscas de alternativas foram de muitos conflitos e divergências. Existem múltiplas formas de se viver a periferia, lugar que é praticado na malha de suas crenças, valores e significados nem sempre coerentes, para os quais não existe uma essência e nem uma verdade tranquilizadora. Assim, nesse exercício acompanhei um processo de auto-gestão da periferia, paradoxalmente a

² Expressão utilizada por Michel de Certeau em “A invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer”, trata-se da criatividade utilizada pelas operações da cultura popular, mil práticas criadas por aqueles que inventam o cotidiano. Mobilidades no estilo de trocas sociais, nas invenções técnicas, nas maneiras de fazer.

todas tentativas de controle e de gerenciamento de órgãos públicos e instituições diversas.

Nos acontecimentos da periferia percebi um painel vibrante de estrutura própria, de estéticas singulares que nos falam como a “vitrine da periferia”. Reflexos que nos encaram com pessoas geradoras de conhecimento e de ideias que ressonam em nós, nos afetando e nos comunicando de suas condições cotidianas. Falo de uma construção artesanal criativa que pode intervir nos fenômenos humanos, mediando com esta sociedade que estereotipa a periferia. Através de um olhar preconceituoso e muitas vezes através de todo um aparato midiático, produzem-se verdades de periferia que estagnatizam este lugar, como próprio da violência, da ignorância e da alienação. O esforço ali é o de sensibilizar para outras formas de olhar o bairro, resgatando a capacidade de se maravilhar com as astúcias daqueles que criam outras alternativas, outras “armas” resistentes a este mundo cruel, armas que vêm para nos surpreender e denunciar sua potência de criação.

Quando estava envolvida com todas as dificuldades para organização desse evento juntamente com lideranças do bairro principalmente aquelas do CDD (Comitê de Desenvolvimento Dunas), com falta de recursos e poucos equipamentos, pensei que tal acontecimento não seria possível. Naquele período lia a obra de Certeau, “A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer”, e tal trecho do prefácio, remeteu-me àquelas pessoas:

[...] o dia-a-dia se acha semeado de maravilhas, espuma tão brilhante(..) como a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão lugar a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e tornam a surgir. Se Michel de Certeau vê por toda a parte essas maravilhas, é porque se acha preparado para vê-las, como Surin no século XVII estava apto a encontrar “o cocheiro analfabeto” que lhe falaria de Deus com mais vigor e sabedoria que todas as escrituras da Igreja. Sua não credulidade diante da ordem dogmática que as autoridades e instituições querem sempre organizar, sua atenção, á liberdade interior dos não conformistas, mesmo reduzidos ao silêncio, que modificam ou desviam a verdade imposta, seu respeito por toda resistência, tudo isso dá a Certeau a possibilidade de crer firmemente na liberdade gazeteira das práticas. (GIARD, 1994:18-19).

Astúcia, resistência, liberdade gazeteira das práticas, desvios de verdades impostas, esses aspectos ressaltados no arcabouço teórico de Certeau, embalou-me a pensar de outro modo as práticas da periferia, interferiu nos meus modos de

olhar e interpretar, experiências que fazem parte de um revezamento entre teoria e prática.

Então, é o espírito não conformista que torna possível a realização desse tipo de prática no bairro. Mulheres que reciclam jeans, vendem seus produtos na feira de economia popular, a rústica faz-se repleta por crianças alimentadas por um sentido de participação, algumas inventam mil maneiras de vencer, combinam com os vizinhos de aguardá-los com uma bicicleta na esquina, pegam carona em ônibus, e assim, marcam suas infâncias com seus modos próprios de se organizar, a ideia de vencer a competição vai sendo agregada, paradoxalmente, com uma outra ideia de cooperação, o vizinho que ajuda, o motorista de ônibus que não cobra a passagem, são vários os mecanismos inventados nessa situação que abarca essas duas faces, competir ao mesmo tempo em que se coopera. No momento da apresentação cultural da Banca CNR³ e do grupo Piratas de Rua⁴, a volta do palco fica lotada, alguns meninos fingem ser seguranças do grupo, outros tentam subir no palco, crianças muito pequenas dançam, gestualizam, compartilham, espelham-se naquilo está sendo mostrado. Em uma dessas apresentações, o grupo Piratas de Rua, convida alguns garotos para participarem da performance, formam uma roda e ali se desenrola um “racha”, uma batalha de B. boys, há espaço para cada um demonstrar o que sabe, os movimentos são bastante diversificados e a participação do público é intensa.

O evento “Fortalecendo a periferia” foi criado por vári@s integrantes do movimento hip hop de Pelotas, visando articular na periferia informações e conhecimentos sobre temas relevantes para sua realidade e procurando pôr em prática as questões sociais presente das letras rappers. Esse evento surge como alternativa para vários grupos divulgarem seus trabalhos, interagindo diretamente com a comunidade local. Chamou-me atenção, o cenário criado para o Fortalecendo a periferia, além de todo o aparato para os grupos musicais, microfones, amplificadores, caixas de som, havia também no palco um sofá que se destacava

³ A Banca C.N.R é um grupo de rap (Consciência Negra Rappers) proveniente do Loteamento Dunas na cidade de Pelotas e que começou com a união de amigos que se encontravam para dançar em festas de bairro.

⁴ O grupo Piratas de Rua é um grupo que reúne jovens da periferia urbana de Pelotas a partir da prática da dança de rua, com ênfase no aspecto profissional. Ela existe desde 2002, iniciando-se com um núcleo de amigos que experimentavam a capoeira no território do bairro Navegantes.

pela estranheza que provocava. Como MC, mestre de cerimônia, estava um integrante da Banca CNR e morador do Dunas, o mano Davi. Ele fez várias mediações com o público que estava lá, muito à vontade, atravessou o evento intervindo com seus recados, mobilizando as pessoas. Davi apresentava os grupos e estabelecia a ordem para cada apresentação e o sofá estava destinado para as pessoas que iriam falar sobre algum tipo de conhecimento sentassem nele, quase como no formato de um programa de entrevistas. Entre as convidadas nesse evento, estava eu, Davi me chamou para falar da importância do conhecimento para a transformação social, representando o projeto Amizade. Naquele momento não me senti preparada para subir no palco e pegar o microfone, fiquei me perguntando quem eu era para ficar falando sobre conhecimento para aquelas pessoas, de que forma de conhecimento iria falar? Da academia? Certamente que não! A maioria do bairro estava distante dela, falaria então do conhecimento popular? Ora, entre tantas pessoas com tanta sabedoria cotidiana, que tecem seus saberes naquele local, por que eu? Resolvi não ir. E deixei o espaço para uso do Davi e d@s integrantes do hip hop que estavam conduzindo às suas maneiras aquele encontro. Para mim, esse espaço foi de intenso aprendizado, uma escuta aprendiz.

Entre tantas escutas, agora venho falar de um texto um tanto polifônico. Trata-se de uma escrita de minha autoria e que se trama na apropriação de diversos discursos. Ou seja, são várias as vozes que ela incorpora. Nesse sentido, os saberes silenciados criados pelas práticas culturais situadas fazem barulho, se tornam visíveis de algum modo. Aquilo que experimentei no bairro de periferia me apresentou modos de ser e estar jovem que percebi como resposta ao desafio de sua própria existência. Maneiras de fabricação da juventude em que o hip hop forja seus espaços e tempos na constituição de sujeitos, nas suas relações com o outro, e na (re) invenção nas novas redes de significados. Foi a partir da prática da dança de rua, como um elemento que constitui o hip hop e fabrica os sujeitos que dançam ao mesmo tempo em que confere visibilidades a eles que surge a minha inquietação na vontade de discutir e problematizar esse campo empírico. Assim, durante a minha especialização em Educação Física Escolar na Fundação Universidade de Rio Grande (FURG), entre os anos 2006 e 2007, realizei um estudo sobre a produção cultural dos corpos dançantes do hip hop, trazendo à tona modos de

proceder do grupo Piratas de Rua, a partir de seus próprios espaços de sociabilidade⁵ que @s educam e @s constituem.

Na prática de pesquisa iniciada em 2006, me arrisco a manejar com técnicas e formas de adentrar o empírico compondo ao meu modo uma etnografia, assim meu corpo começa a tatear as experiências de jovens urban@s inserid@s no hip hop, estando enquanto uma viajante em seus territórios com certas permanências e rupturas, mas buscando cada vez mais o estar perto, um estar perto em termos de presença física, compartilhando de micro acontecimentos e também exercendo um se aproximar de se deixar atravessar por suas contingências.

É a partir do campo das experiências de corpos no espaço urbano que me deixo embriagar por uma cidade viva, efervescente de modos criativos de existir, no intuito de perceber as dinâmicas culturais de atores sociais como @s jovens da periferia urbana, assumindo nesse exercício de escrita, entre tantas outras posições ocupadas, a de pesquisadora-viajante que nos caminhos percorridos foi constituindo ferramentas metodológicas que vão aos poucos sendo manejadas e apropriadas de acordo com o momento, com os limites percebidos, com as possibilidades encontradas nesse processo. São várias chegadas e partidas, olhares, escutas, escritas, medos, ansiedades, desejos que me aproximam e me distanciam das minhas buscas e inquietações, tentando chegar o mais “perto” e o mais “dentro” do contexto em foco. Lanço mão da metáfora da viagem utilizada por Meyer e Soares (2005):

Nossas interrogações e as pesquisas que elas instituem nos desafiam, do mesmo modo, a embarcar em viagens que podem nos colocar em contato com mundos e realidades que podem ser, ao mesmo tempo, diferentes e próximas das nossas e, outras vezes, borrar completamente aquilo que pretendemos até então, conhecer, pensar, dizer e viver. (p.31)

Considero essa pesquisa como um território inseguro, mutável na qual foram se desdobrando múltiplas formas de ver e ouvir uma ‘realidade’, maneiras nem sempre planejadas. Mais do que me levar ao encontro de respostas, ela me

⁵ Magnani (2005) em sua obra “Circuito de jovens urbanos” nos fala de exercícios de sociabilidades de jovens que acontecem por meio de encontros, comunicações, manejos de códigos, criação de sinais de pertencimento, símbolos, escolhas, gostos e valores. Segundo esse autor, tal exercício se produz numa rede de relações de trocas dos jovens entre si e nas suas relações com a cidade, atingindo um certo grau de permanência nessa dinâmica de sociabilidade que se dá a partir de um conjunto de comportamentos e da apropriação de espaços.

atravessou com tantas outras perguntas e isso me demandou retrair, rasurar, criar modos de proceder frente ao imprevisto e ao inusitado. De tal modo que no desafio de entender essa realidade, vesti a postura de abandonar a pretensão de dar conta de uma verdade sobre ela. Contextualizar não é fixar e nem construir categorias explicativas que descrevem o “objeto” cerceado. Mas sim, é adentrar o outro e confrontar-se com suas formas de pensar e de agir, e assim o foi. Para situar o lugar pesquisado há a exigência de uma sensibilidade histórica, o que permite abrir-se para esse contato e por tudo de inesperado que ele proporciona, constituindo-se com ele. Para tanto, Geertz (1989) elucida modos de se colocar no contato com a cultura dizendo:

[...] mas há inúmeras formas de obscurecê-la. Uma delas é imaginar que a cultura é uma realidade “superorgânica”, autocontida, com forças e propósitos em si mesma, isto é, reificá-la. Outra é alegar que ela consiste no padrão bruto de acontecimentos comportamentais que de fato observamos ocorrer numa comunidade identificável - isso significa reduzi-la. (p.8)

Na contraposição das concepções expostas acima, esse autor, pensa o comportamento humano como aquele que se desenvolve como ação simbólica, modos de agir que significam e têm significados de acordo com determinada cultura.

A partir dessa compreensão, a etnografia acontece por interpretações antropológicas, ou seja, ela é mais uma interpretação da cultura do que a compreensão exata dela. A cultura da qual me aproximo é submetida pelo ato da escrita, não se isentando das minhas formulações, torna-se uma fabricação. “Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura)” (GEERTZ,1989, p.11).

A etnografia que me instiga, faz parte de uma reflexão que impossibilita a cisão com valores e visões da observadora, desconstruindo qualquer ideia de neutralidade, ela é desenvolvida por uma denominação particular da pesquisadora que antes de escrever um texto está “textualizada” por múltiplas experiências, múltiplos lugares dos quais fala. O que apresento então é um experimento de pensamento, algo experimentado e construído. O que é a escrita se não uma criação? Enquanto observo lá, escrevo aqui, é esse o movimento que cria, que narra, que constitui realidade. Vou para o encontro d@s jovens do Grupo Piratas de

Rua, armada de um olhar vasculhador e de uma preparação de quem quer cada vez mais estabelecer conexões e se aproximar.

Minha intenção é a de abrir canais para comunicação e desfazer barreiras para poder observá-l@s, trocar uma ideia, conversar. Quando me desloco a Pelotas para um primeiro encontro ainda no ano de 2006, na condição de observadora, me dou conta que meu visual não era “adequado” para aquele espaço, estava de jaqueta de couro, calça jeans e salto alto, cheguei ao ponto de entrar numa determinada loja e comprar um casaco esportivo para atenuar a diferença. Não apenas pela roupa faço essa encenação, mas também pela linguagem.

Embora tenha trabalhado com projetos na periferia e com muitos jovens, fiquei ansiosa pelo modo como iria me colocar naquele território, tudo precisaria dar certo, era o que desejava. E assim, as marcas das diferenças foram disfarçadas, até que adquirisse maior confiança. O meu corpo naquele momento em que ia observá-l@s, também seria submetido a observações, e talvez, a estranhamentos. Ingenuidade minha procurar estabelecer em algum momento uma mesmidade, quando o próprio corpo físico já marcava algumas diferenças naquele local de maioria negra e masculina.

Num primeiro momento me deparo com a aula das garotas, o que me permite uma aproximação mais direta. Não demora muito para a sala estar tomada por muit@s jovens, @s quais chegam de bicicleta ou a pé, saindo direto do serviço ou da escola para lá e também muitas vezes percorrendo dezenas de esquinas de seus bairros para chegar até ali. Na sequência dos ensaios e das aulas, posso dizer que são por volta de 50 jovens envolvid@s nesse espaço de encontro e sociabilidade proporcionada em uma sala localizada no “calçadão” de Pelotas, tod@s reunid@s para a prática da dança de rua. E assim, narro nesse estudo, juntamente com as vozes de seus sujeitos, as facetas e nuances dos encontros com o grupo a partir de minhas percepções e direcionamentos. Apresento aqui um início de conversa...

Ao chegar na sala do ensaio me deparo com Lásier e algumas garotas na faixa de 12 a 18 anos. Lásier me recebe com um sorriso, o que me deixa mais a vontade. Sinalizo com a mão um pedido para que venha ao meu encontro, no mesmo instante ele se desacomoda de onde estava sentado e desloca-se com caminhar singular daquele que dança estilo de rua, caminhar de balanço ritmado, com um certo molejo e alternância de ombros. Antes de adentrar naquele território, pensei várias vezes de como explicaria os meus objetivos, planejando a economia de minhas palavras, calculando o emprego da linguagem adequada para esse momento de chegada no grupo. Mas fiz tudo diferente! O aqui e agora me dizia para deixar algumas formalidades de lado, fui direta, objetiva, improvisei algumas expressões, disse a ele que gostaria muito de me aproximar do movimento, que o seu grupo é uma referência importante para mim, que a minha escolha para tema de estudo é a dança de rua. Emendei dizendo que mais do que observar eu queria estar ali trocando umas ideias. De forma muito direta, Lásier foi sintético, falou: “Legal! Pode ficar! E não satisfeito com o fato de que eu ficaria simplesmente observando, acrescentou: “Ah, Catia! Se quiseres podes dançar também”. Um parêntese: percebi que naquele momento, Lásier pode ter acessado em sua memória o passado que compartilhamos quando eu participava de oficinas de dança ministradas por eles em alguns eventos sobre consciência negra, alguns em que eu estava envolvida na organização. Naquela época, nos cruzamentos das ruas de Pelotas eles passavam por mim e me cumprimentavam com entusiasmo, era conhecida por ser professora de dança e por ter ocupado o lugar de aluna em suas aulas de dança de rua. Ao invés de dizer um “não” seco àquele convite, falei: Valeu! Mas por enquanto eu quero apenas observar, quem sabe depois. E deixei a situação em aberto.⁶

Apesar de algumas diferenças explícitas entre a pesquisadora e os sujeitos da pesquisa, percebo que a minha experiência com a dança pode ser algo que abre caminhos, que me endereça e que me acolhe naquele ambiente de criação artística e de vivência com a dança, não que ela seja uma linguagem única, ao contrário meu desafio é o de percebê-la como uma prática situada, particularizada pela contingência d@s que a criam. A dança de rua acontece então como prática cultural

⁶ Fragmento do Diário de Campo, Ensaio da Crew Piratas de Rua.

realizada por jovens imers@s na dinâmica urbana. Essa abordagem etnográfica toma como enfoque a antropologia urbana, fazendo-se com recortes do modo de olhar para a cidade. Não se trata de uma abordagem macro sobre a estrutura urbana, mas de centralizar a análise nos atores sociais que a criam, suas redes de sociabilidade e do que surge a partir de suas relações de trocas e seus modos de proceder. Dessa forma, o ser jovem aqui não se limita a uma categoria explicativa que se basta em si mesma, os jovens que focalizo são pensados em sua inserção na cidade, seus modos de subjetivação, suas demarcações de espaços, o modo como se inventam e suas posturas afirmativas, alterando assim, *pedaços*⁷ urbanos. Dessa forma, me inspiro na proposta de Magnani (2005) que ressalta o viés da antropologia urbana com a ideia de:

[...] levar em conta tanto os atores sociais com suas especificidades (determinações estruturais, símbolos, sinais de pertencimento, escolhas, valores etc.), como o espaço com o qual interagem, mas não na qualidade de mero cenário, e sim como produto da prática social acumulada desses agentes, e também como fator de determinação de suas práticas, constituindo, assim, a garantia (visível, pública) de sua inserção no espaço. (p.4)

O autor faz a crítica sobre a grande produção de análise sobre a cidade que tem como eixo a ideia de um todo caótico que precisa ser controlado e regulamentado pelas engrenagens institucionais e também as pesquisas que possuem como foco os planejamentos estratégicos vinculados aos interesses mercadológicos, forças econômicas regidas por administradores, setores imobiliários, agências de turismo, empresários, que transformam valores locais em mercadorias e remetem a cidade a uma lógica de “lugar de consumo” e de “consumo do lugar”. Nessas abordagens observa-se a ausência dos atores sociais, como se a cidade fosse um cenário desprovido de ações, atividades, pontos de encontro, redes de sociabilidade. O que se explicita na denúncia:

A bem da verdade, não é propriamente a ausência de atores sociais que chama a atenção, mas a ausência de certo tipo de ator social e o papel determinante de outros. Em algumas análises, a dinâmica da cidade é creditada de forma direta e imediata ao sistema capitalista; mudanças na paisagem urbana, proposta de intervenção (requalificação, reciclagem, reestruturação), alterações institucionais não passam de adaptações às fases

⁷ Pedaço, segundo Magnani (2005), designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla do que fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade.

do capitalismo que é erigido, na qualidade variável independente, como a dimensão explicativa última e total. (MAGNANI, 2002, p.15)

Considerando essa questão de que alguns habitantes que dão vida à cidade a partir de seus conflitos, deslocamentos, estilos de vida em muitos momentos são invisibilizados, busco a incorporação desses atores e suas práticas que permita introduzir um outro modo de perceber a dinâmica da cidade, para além de uma centralidade do turismo e do lucro, a cidade não possui uma, mas muitas centralidades que muitas vezes escapam ao seu controle. Pelo método da etnografia é que me foi possível acessar parte dessa especificidade de uma cultura astuciosa, resistente às engrenagens institucionais e massificadoras. Nessas rupturas frente à sociedade de controle, @s jovens de periferia produzem formas de se apropriar do espaço urbano, maneiras complexas e muitas vezes também contraditórias, sendo cada vez mais trabalhosa uma descrição coerente sobre elas.

Descrevo, a seguir, um pouco mais desse exercício investigativo em que parto do recorte proposto por Magnani (2002) e dimensiono o olhar antropológico, fazendo revezamentos da teoria às práticas e vice-versa e assim, procurando tecer uma investigação atenta aos fenômenos culturais que observo. Para tanto, essa prática me exige relativizar a presença do “outro”, permitindo-me conhecer e participar de uma experiência nova, compartilhando-a com aqueles que a vivenciam dia-a-dia. Nesse exercício da investigação conduzo o olhar em busca dos significados que se constroem pelos sujeitos da pesquisa, com o cuidado de não descaracterizá-los, por isso é importante o princípio de relativização, o qual consiste “no descentramento da sociedade do observador, colocando o eixo de referência no universo investigado.” (DAUSTER APUD BELTRAME e CAMANCHO, 1999, p.74). O descentramento mencionado aqui significa para mim, esse movimento de ir e vir, de desprender-me de alguns lugares cristalizados que ofuscam o olhar e abrir-me para me deixar afetar, sendo interpelada por outras formas de viver, de agir e de pensar.

A partir do contato com o concreto vivido fui alterando os percursos e delineando outra possibilidade de pesquisa a se realizar, o que me leva a dar prosseguimento aos meus estudos em nível de Mestrado na área de Educação em Ciências, na linha corpo, gênero e sexualidade a partir dos estudos culturais. Assim apresento como tema de pesquisa as presenças femininas no hip hop enxergando

esse movimento como fragmentário e plural. Incomodava-me o fato de que ao longo de minha especialização os subsídios teóricos que encontrei os quais falavam do hip hop, pouco se remetiam às mulheres. E ao longo de minha pesquisa na especialização quando eu falava de corpos sendo produzido culturalmente na dança de rua, o corpo era justamente esse território que fazia aparecer diferenças nos modos de ser/ estar jovens e ao mesmo tempo em que eram produzidos de maneiras diferenciadas, produziam diferenças dentro do hip hop. Esse movimento extremamente dinâmico e complexo numa abordagem centrada nos corpos d@s praticantes me impulsionou ao exercício que se desdobra nessa escrita. A qual tem início na especialização e toma outros rumos, outros roteiros agora no mestrado. Mudando o meu modo de olhar para esse mapa em que me proponho a percorrer. Mapas da juventude urbana de periferia, do hip hop Pelotense, da dança de rua, e mais especificamente, dos corpos femininos nela. O problema de pesquisa muitas vezes modificou-se até porque uma investigação da ação empírica nos empurra em variadas direções, ou seja, é cambiável.

Nesse jogo de avanços e recuos de uma prática de pesquisa, utilizo de várias estratégias que colocam em operação os meus questionamentos, manejando com um método que me dá liberdade para como já coloquei, ir construindo ferramentas no decorrer da investigação, modificando-a e refazendo-a:

[...] o método etnográfico não se confunde nem se reduz a uma técnica; pode usar ou servir-se de várias, conforme as circunstâncias de cada pesquisa; ele é antes um modo de acercamento e apreensão do que um conjunto de procedimentos. Ademais, não é obsessão pelos detalhes que caracteriza a etnografia, mas a atenção que se lhes dá: em algum momento, os fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento. Em suma: a natureza da explicação pela via etnográfica tem como base um insight que permite reorganizar dados percebidos como fragmentários, informações ainda dispersas, indícios soltos, num novo arranjo que não é mais o arranjo nativo (mas que parte dele, leva-o em conta, foi suscitado por ele) nem aquele com o qual o pesquisador iniciou a pesquisa. Este novo arranjo carrega as marcas de ambos: mais geral do que a explicação nativa, presa às particularidades de seu contexto, pode ser aplicado a outras ocorrências; no entanto, é mais denso que o esquema teórico inicial do pesquisador, pois tem agora como referente o "concreto vivido". (MAGNANI, 2002, p.17)

Agora, apresento o pluralismo metodológico que foi investido para a cobertura da delimitação dessa pesquisa, pela qual privilegiei o diálogo, enfatizando o caráter colaborativo da situação etnográfica, constituindo-se como texto polifônico, pelos diferentes discursos e narrativas que se desenrolaram durante a investigação.

Utilizei-me de transcrições de conversas informais, entrevistas semi-estruturadas, observações sistemáticas, registros em diário de campo, fotografias e ainda, comecei a me apropriar elementos da cartografia (ROLNIK, 2006), trabalhando com o cruzamento de outras fontes para além das situadas na etnografia. Dessa forma, procurei exercer autonomia na escolha dos materiais que me ajudam a entender e a compor o cenário do qual falo. Há nessa pesquisa a marca da multiplicidade possível para visualizar o hip hop e mais especificamente a dança de rua e os sujeitos que a protagonizam se revezando entre o contexto micro-cotidiano e o macro. Algumas fontes utilizadas: os conteúdos do *fanzines* criados pelo movimento hip hop, páginas da web criadas pel@s participantes do hip hop, nas quais se cruzam posições expressadas por acontecimentos do cotidiano, sem passar pelo filtro de interpretações teóricas, são mais efêmeras, surgem e ganham visibilidade instantânea nas vias do território virtual, informações que encontrei em sites sobre alguns temas que me inquietaram durante a pesquisa, me deparando com diferentes discursos que atravessam e constituem os jovens envolvidos no estudo e ainda uma entrevista bastante emblemática do Mano Brown por ser um ícone do hip hop e por me provocar a operar com o conteúdo que ela traz, o qual ajuda a pensar o hip hop como um campo cheio de conflitos e contradições, e portanto, no meu olhar, extremamente sedutor e tensionador ao mesmo tempo, colocando o pensamento a dançar.

As observações foram os primeiros instrumentos trabalhados com o sentido de “treinar” a sensibilidade do olhar. Através delas procurei perceber os comportamentos e os modos de proceder que singularizam @s praticantes da dança de rua. Tal estratégia metodológica me possibilitou a percepção das posturas pelas quais @s jovens se afirmam com seus referenciais de corpo, os modos como se colocam no processo de criação das danças, suas práticas de consumo, os dinamismos que compõem seus modos de existir. Simultaneamente às observações, há o registro das informações organizando o pensamento através do movimento da escrita. A aplicação prática disso foi a confecção de um caderno com as anotações de campo, que me acompanhou durante todos os processos subsequentes. A partir das observações, procurei subsídios para as entrevistas.

Ao longo dos encontros transcrevi em diário de campo algumas conversas que tive com as pessoas que participavam dos encontros dos grupos de dança de rua, muitas falando de suas trajetórias, sonhos, relações pessoais, material pelo qual estabeleci um certo cuidado para não expor essas pessoas, mas que foram referências importantes para analisar os dados coletados. Embora tenha um caráter informal, em muitos desses momentos de diálogos não planejados que obtive algumas informações bem relevantes, fazendo algumas perguntas intencionais e buscando respostas para as mesmas. Conversas que aconteceram na espera pelo começo do ensaio, no dia em que não teve aula e ficamos sentados na rua comendo bolachinha recheada, nos espaços de apresentação artística, ou então em algumas saídas em que era acompanhada por integrantes do grupo até a parada de ônibus.

As entrevistas foram com hora marcada, local e algumas questões delimitadas, mas com um caráter flexível, semi-estruturado. As pessoas entrevistadas fizeram a escolha do local, uma ante-sala localizada próxima à sala dos ensaios do grupo e outra foi realizada no pátio do prédio dos ensaios. As entrevistas caracterizam-se por eventos discursivos que se estabelecem num jogo de interlocutores, entrevistador/entrevistado e por onde estão atravessados vários elementos, como as expectativas criadas, as representações e imagens encenadas, enfim, não me preocupei se as respostas eram ou não verdadeiras, mas sim a construção discursiva que era elaborada. Meu interesse era de que as entrevistadas falassem e expressassem sobre aquilo que é importante para elas, o modo de se constituírem por dentro da prática da dança de rua, ou como pensam suas ações e as do grupo, e outras perguntas mais gerais sobre suas vidas.

Os *fanzines* foram utilizados no sentido de encontrar neles explicações, ilustrações, significados que são próprios do sistema cultural hip hop, muitas especificidades foram encontradas nesse tipo de material que tem como suporte a linguagem criada pelos seus praticantes e o modo como enxergam e constroem a realidade. A maioria das fotografias expostas nesse texto é de minha autoria e apenas uma delas é de arquivo pessoal da integrante Malú. As imagens nesse contexto são ressignificadas pelo meu olhar e relativizadas pelo “tom” que dou a elas quando às submeto num conjunto discursivo entre o texto, ou melhor, considero a

imagem mais um texto que se cruza com a escrita e nesse cruzamento, toma forma e sentido, garantindo ao mesmo tempo, a vida própria do conteúdo da fotografia.

Nos desdobramentos dessas estratégias fui realizando sistematicamente a análise dos conteúdos, manejando com os dados que percebi mais significativos para a pesquisa e investindo no tratamento analítico deles como exponho ao longo desse trabalho. Procurei mais do que uma descrição detalhada dos dados, fazer uma leitura crítica frente a eles, sem ficar lançando mão de julgamentos e moralismos, mas respeitando a singularidade dos sujeitos pesquisados. Eis aqui o desafio, a busca, o devir de se fazer pesquisadora ao mesmo tempo em que se pesquisa e se transforma os conceitos, as imagens, os objetivos, os olhares, e a si mesma.

1.3 Situando o território...

Invade na minha memória a cena de Jackson, integrante de uma das crews analisadas (Original Dancer), em seu ritual de início de aula. Jackson chegava sempre mais cedo na sala do ensaio para organizá-la nos mínimos detalhes, arredava bancos, colocava sacos de chipes e garrafas vazias de água que estavam espalhadas, no lixo e varria o chão. Chão a ser experimentado por seus corpos, onde dali a alguns segundos serviria de base para seus pés que deslizam, batem, pulam, vibram. Meu chão aqui é a página em que escrevo e na qual preciso me organizar em termos de pensamento. Organizar a escrita para que ela possa deslizar, bater, pular, vibrar, comunicar. Assim a apresento dentro de uma forma escolhida, planejada e ensaiada.

A presente escrita refere-se às presenças femininas na dança de rua, expressão que aparece como um dos elementos do sistema cultural hip hop. Percebi ao longo da pesquisa o movimento hip hop numa configuração de território predominantemente masculino nas suas manifestações culturais, sendo atravessado por diferentes significados de corpos e gêneros que se correlacionam com outras marcas culturais e complexificam as relações humanas e, portanto, de poder, as quais funcionam de múltiplas formas na organização dos grupos sociais. Nesse

panorama a atuação dos corpos femininos é focalizada dentro de uma rede de relações sociais e de poder, disputando e produzindo significados, inventando seus próprios dispositivos estratégicos de inserção, de modo plural e dinâmico. Poderes não tão localizáveis (FOUCAULT,2007c), mas que estão dispersos, circulam nas práticas sociais, produzem e constituem sujeitos. Dessa forma, estabeleço como objetivo mapear como se exercem as diferentes presenças femininas nos grupos de dança de rua Original Dancer e Piratas de Rua, ambos da cidade de Pelotas/RS. Através desse campo empírico, coloco em operação tais questões: como são inventadas táticas de inserção das mulheres na dança de rua? Como são exercidos pelas mulheres poderes-saberes que têm o corpo como arma? Como as mulheres constituem modos de subjetividade nesse contexto? Como emergem novos territórios para a produção de existências femininas?

Na tentativa de desdobrar tais questões, o texto que se segue pode ser visualizado no seguinte mapa:

No capítulo II, ensaio uma abordagem de dimensão mais macro e fragmentária, procurando falar do movimento hip hop não como uniformidade, mas como algo que se configura de diferentes modos e funcionalidades. O hip hop vai ser pensado aqui no plural, como híbrido, mutável e instável. Ao delimitar a geografia do hip hop produzindo-se e produzindo os corpos de seus/suas praticantes, elegemos alguns elementos que foram problematizados tais como: a relação corpos-cidades, as práticas de consumo, os discursos da mídia, e a constituição do hip hop nos campos das morais. Esses fragmentos nos dizem sobre as fabricações de ser/estar jovens na contemporaneidade, cada qual com seus possíveis efeitos. Nesse capítulo, que trata do contexto do hip hop, toma a configuração de uma história narrada por uma maioria masculina, ou seja, a história das mulheres no hip hop é algo muito recente e ainda pouco visível, pois existem muitas zonas de sombras em relação a elas.

O capítulo III refere-se às presenças femininas na dança de rua. Realizo então, num primeiro momento, uma breve composição da história nada linear dessa prática cultural, entendendo-a como produtora de corpos, sendo atravessada por diferentes significados de gêneros, que se correlacionam com outros marcadores

sociais. Na dança de rua o gênero é constituído de forma interativa e situacional e precisa ser discutido nesse contexto específico, onde acontecem ações concretas, pelas quais as pessoas envolvidas constroem significados e se tornam homens e mulheres de maneiras diferenciadas. Nesse sentido focalizo o olhar nos corpos femininos que participam da dança de rua, não de maneira isolada, mas nas relações que surgem por dentro dessa prática.

E por último, no capítulo IV, opero com a noção de sujeito-forma para pensarmos nas mulheres na dança de rua enquanto multiformidades que surgem de suas experiências, como aquelas que se auto-transformam segundo um conjunto de elementos que elas encontram no seu contexto histórico, geográfico, temporal, relacional. Para tanto utilizei as leituras de Foucault quando ele trata do campo da constituição ética dos sujeitos. Assim torna-se possível, a partir desse autor, olhar para as mulheres no presente se compondo num processo intenso de atividades as quais surgem como alternativas ao poder disciplinar. Para atingir uma forma, para existir enquanto dançarina de dança de rua é necessário equipar-se, munir-se de um conjunto de técnicas. Que técnicas são essas? Como elas procedem? É a partir desse tipo de abordagem que surge no território da ética e da estética da existência que me remeto aos processos de subjetivação dessas mulheres, os quais vão se mostrando cada vez mais complexo, porque são várias imagens que concorrem para atingir uma forma do que se entende por tornar-se dançarina, há muitas maneiras de se reconhecer e de se formar como tal.

2. Fragmentos da geografia cultural do hip hop: fabricações do ser/estar jovens na contemporaneidade.

“os nômades não têm uma história, só têm uma geografia”
(Gilles Deleuze e Félix Guattari)

O hip hop⁸ está em movimento, produzindo-se no ritmo urbano e produzindo sujeitos, ocupando lugares, borrando fronteiras, vivendo seus fluxos subjetivos e práticas espaciais na cidade configurando formas de ser/estar nas culturas jovens urbanas. Dos guetos norte-americanos às periferias brasileiras, o hip hop foi sendo reinventado em seus cinco elementos expressivos, artísticos e políticos que o constitui: a *dança de rua*, conhecida como *break* em sua origem, manifesta com ousadia performática os corpos quebradiços e ágeis dos *b. boys* e *das b. girls*; o *rap* desenvolvido como arte-denúncia pelos *mc's* que fazem do microfone instrumento de resistência e transformação; as *sonoridades e ritmos criativos* que surgem das *pick-ups* dos *dj's*; o *grafite*, estética urbana que desfila nos muros das cidades com os traços multicoloridos dos grafiteiros, demarcando linguagens visuais com conteúdos contestadores; e ainda, o 5º elemento, defendido por alguns grupos, que trata-se da *sabedoria* que envolve o conhecimento sobre o movimento hip hop, sua história, seus princípios e suas singularidades. Que conhecimento é esse? Que sabedoria é essa que se coloca como chave de uma diversidade de elementos que formam um movimento cultural como o hip hop? Mano Guido da banca CNR Rappers coloca:

É representado por qualquer membro da cultura hip hop como conhecimento (sabedoria). Todo membro da cultura hip hop tem o direito de escolher, representar um elemento: grafite, expressado através de desenhos artísticos; b boy, manifestado por meio da dança; DJ, responsável

⁸ O hip hop “nacional” surgiu, em meados da década de 80, nos salões que animavam a noite paulistana no circuito negro e popular dos bairros periféricos e contou, nos primeiros eventos, com a forte presença de grupos norte-americanos e alguns poucos expoentes brasileiros. Mobilizando no início apenas a juventude negra e trabalhadora da cidade, o hip-hop hoje está organizado em grupos, associações, “posses” e pequenas gravadoras, vem difundindo-se e atraindo boa parte da população jovem e constitui importante segmento de mercado. Um dos seus introdutores foi o rapper Nelson, que, ainda na década de 80, trouxe o ritmo para a Praça da Sé, em São Paulo. (HERSCHMANN, 2000, pp. 25-26).

pela produção da melodia; MC, que é o mestre de cerimônia e faz as letras e rimas das músicas. O conhecimento é obrigatório em qualquer desses elementos, para produção, palestras, execução e uma visão melhor para o futuro do hip hop. A sabedoria é a chave da cultura hip hop.⁹

Dentre tantas formas de conhecer, percebo que esse conceito ultrapassa aquela ideia de senso comum, na qual o conhecimento está vinculado a alguma instituição ou a um campo muito bem cerceado, como o conhecimento escolar, o conhecimento acadêmico e o conhecimento científico. Parece-me que os modos de produzir conhecimento nesse contexto, não acontecem de modo tão normativo e estruturado. Trata-se daquele produzido nas vivências experimentadas pelo hip hop, pela realidade de cada um de seus membros, tendo como fermento as facetas de seus próprios modos de vida e seus desejos ao realizar arte. O conhecimento que se desdobra num auto-conhecimento, um conhecer que constitui a si mesm@, que reflete a contingência, e assim também a produz.

Esses conhecimentos são criações, não como ato isolado, mas como resultado do embate, da guerra, das imposições de força nesse mundo do aqui e agora. Nas letras de rap, @s jovens falam de sua família, d@s amig@s, da comunidade onde moram, d@s companheir@s que perderam para a vida do crime, reclamam da sociedade que os exclui, falam de sentires. Os diferentes elementos que se hibridizam e constituem o hip hop, acontecem mediante ao conhecimento produzido pelas trocas sociais, pelo aprendizado coletivo, por criações misturadas, por conflitos marcados na pele-corpo e na pele-cidade.

Dentre tantas formas de significar o hip hop, percebo como as mais recorrentes utilizadas pel@s praticantes, o hip hop podendo ser movimento social, cultura de rua, arte e política. Trata-se de um campo de possibilidades, uma mistura que associa a militância com a arte, o discurso com a musicalidade, o corpo com a potência criativa, a pintura com a denúncia. O hip hop tem um viés de multiplicidades artísticas, estéticas, políticas, não podendo ser capturado em um único conceito. Torna-se cultura que se singulariza pelos seus discursos, suas práticas, suas linguagens verbais e corporais e, ainda, pelos seus modos de consumo que afirmam referenciais de pertencimentos. A partir desse panorama

⁹ Trecho extraído do depoimento oral de Guido para o Fanzine Vitrine da Periferia. 2ª ed. Pelotas, 2004. Produzido pela Banca CNR e o Projeto Amizade.

urbano, o hip hop surge evidenciando códigos comunicativos que vêm para narrar as disparidades existentes na estrutura social das cidades. Por dentro desse movimento cultural, são tecidos parâmetros éticos-estéticos-políticos que afirmam a existência da juventude de ascendência negra e pobre, denunciando a situação de exclusão econômica, educacional e racial em que estão imersos. Na vontade potente de transformação social, @s hip hoppers¹⁰ experimentam novas maneiras de protagonismo social, criam formas de sociabilidades, surgindo assim, alternativas para um estilo de vida que recusa certos lugares destinados a eles/elas por uma sociedade preconceituosa, como aqueles vinculados à marginalidade, violência e drogadição.

O hip hop aparece como território que fabrica jovens performativ@s que circulam na cidade de forma lúdica e simbólica, celebrando uma sociedade visível em seus corpos, multiplicando novos mapas na busca de expressividades de si e dos seus grupos. Como coloca Garbin (2007):

É sabido que as preferências musicais, televisivas e afins entre jovens são acompanhadas de atitudes específicas como a escolha do vestuário, cortes de cabelo, marcas corporais como piercing, tatuagens, brincos e outras, que dão sinais de identidades, afirmando a busca de singularidades entre seus pares. Singularidades que já não indicam tanto uma forma de dissidência ou inconformismo social e sim, práticas que simplesmente significam “estar na moda” e “ser do grupo”. Atos de buscar, de selecionar, de formar comunidades juvenis que nem sempre se enquadram nas culturas prescritivas que a sociedade, reveladora da ordem e do controle lhes impõe, faz parte das transições para a vida adulta que muitas vezes ocorrem em espaços abertos aos nomadismos, às expressividades (performances) cotidianas.¹¹(p.19)

Falarei d@s jovens hip hoppers a partir de suas produções, o modo como se fazem presente no território urbano, com as suas escolhas e práticas que constituem culturas juvenis entendidas conforme Feixa (1999), como um conjunto de formas de vida e valores de determinados grupos jovens, a maneira como tais experiências são expressas coletivamente mediante a construção de seus estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente em seu tempo livre.

¹⁰ Adept@s da cultura hip hop, caracterizad@s pelos seus elementos artísticos, estéticos, políticos e expressivos (@ MC, o b. boy e a b. girl, @ grafiteir@, @ DJ, e os conhecimentos sobre a cultura hip hop)

¹¹ Trecho de matéria publicada em Zero Hora/RS no 21 de junho de 2007, intitulada: “Dos corpos performativos das metrópoles” de autoria de Elisabete Maria Garbin, professora da Faculdade de Educação e pesquisadora do PPG em Educação da UFRGS.

Surgem de seus tempos livres, múltiplos modos de se viver as culturas juvenis potencializando práticas culturais nos domínios da vida cotidiana, vida que escapa aos modos de racionalização. Quando @ rapper pega o microfone, pode não haver nesse ato somente a utilidade de discursar algo, de militar por alguma causa, ou de transformar a sua realidade, mas pode ser tão somente pelo prazer de cantar e de estar ali. O hip hop pode adquirir também esse viés de festa, de prazer, de encontros, possibilitando a potência de corpos que se afetam e se alegram por aquilo que praticam. Yúdice (2004, p.157) destaca que “a música e a dança funk têm sido um meio de se obter prazer, algo que muitas vezes falta aos movimentos sociais ou aos relatos a seu respeito, escritos pela maioria dos cientistas sociais.” Dessa forma, o prazer é um elemento importante para esse tipo de intervenção que aglutina jovens e que produz formas de se viver a juventude.

2.1 Lugares- Corpos de jovens praticantes¹² da cidade.

Através do conhecimento prático, @ usuári@ do espaço inventa modos de proceder, cria no cotidiano, produz cultura, singulariza-se a partir de seus processos criativos de existir. Meu olhar, nesse momento, volta-se às astúcias¹³ daqueles e daquelas que se apropriam da cidade com suas práticas culturais¹⁴. Falo aqui d@s Jovens de Periferia Urbana que, através do hip hop, demarcam sua existência, desfazem fronteiras, conquistam visibilidades e inventam maneiras de fazer¹⁵.

¹² Praticante é um termo empregado para determinar aquele que vive o cotidiano criando permanentemente na prática do espaço dominado ou lugar. Os sujeitos do cotidiano são praticantes por necessidade, criam modos de proceder como condição de existência. (CERTEAU, 1996).

¹³ Astúcias são as mil maneiras de jogar que caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente de grupos que devem desembaraçar-se em uma rede de forças e representações estabelecidas. Nesses estratégias combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras do espaço repressor. Destreza, tática e alegria de uma tecnicidade. (CERTEAU, 1994, p.79).

¹⁴ Prática cultural neste texto refere-se à combinação de elementos cotidianos realizada através dos comportamentos que traduzem em uma visibilidade social fragmentos desse dispositivo cultural, da mesma maneira que a enunciação traduz na palavra fragmentos de discurso. Ela é decisiva para a identidade de um grupo, na medida em que essa identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede de relações sociais. (CERTEAU, 1996).

¹⁵ Maneiras de fazer remete- se às astúcias dos consumidores que compõem, no limite, a rede de uma anti-disciplina. Ou seja, “maneiras de fazer” são procedimentos populares, sutis e cotidianos que jogam com os mecanismos da disciplina, não se conformando a ela, a não ser para alterá-los. Essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio cultural. Elas colocam questões análogas e contrárias às abordadas no livro de Foucault: análogas, porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano: contrárias, por não se tratar mais como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar, mas de exumar as

Imbricada nessas operações, a juventude constitui referências corporais e elementos de pertencimentos, a partir de seus procedimentos próprios transcendem o espaço do bairro e vão deixando marcas no modo como consomem a cidade¹⁶. Apesar de ser o território-bairro um espaço importante de organização das culturas juvenis, é através dos corpos que seus estilos e códigos circulam e ganham novos territórios, é a partir deles que se traduz e se expande uma linguagem, espalhando os registros de um estilo¹⁷ juvenil para além do contexto local:

O corpo leva e traz maquetes de cidades em movimento. Esse é o maior impacto que realiza o nomadismo das galeras no espaço urbano, mostrar que quem segmenta o espaço é o corpo; sendo assim, ele também pode aplinar o espaço, e nesse intento, amolecer o próprio corpo para que ele se torne plástico, dobrável, desdobrável, passável.(DIÓGENES, 2003, p.25)

O território urbano tem se configurado pela circulação e invenção de diferentes “vitrines” de exposição dos corpos construindo, assim, demarcadores sociais e culturais. Nesse sentido, nos deparamos com múltiplas maneiras de fabricação dos corpos, formas fragmentárias e dispersas que vão compondo o mosaico das diferentes tribos e paisagens culturais. @s jovens têm ocupado os seus lugares na rede de relações com intenso investimento na criação de um estilo, expressando corporalmente muitos dos seus referenciais de pertencimento. Acontece aí todo um processo de identificação, como uma construção, como processo nunca completado. Nesse jogo inacabável, sem resultado final, percebo o hip hop agindo no sentido de reivindicar identidades, renovando-as e multiplicando-as com suas estratégias. E nesse “processo educativo”, os corpos estão na linha de frente, assumindo centralidades, o processo de identificação deixa marcas nos próprios corpos. A identificação conforme Hall (2000):

Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre,

formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes de vigilância. (CERTEAU, 1994, p.41).

¹⁶ A cidade é “poetizada” pelo sujeito como aquele que a re-fabrica para o seu uso. Desmontando as correntes do aparelho urbano, ele impõe à ordem externa da cidade a sua lei de consumo. (CERTEAU, 1996). Nesse caso, quando me refiro à juventude urbana, falo dos atores sociais que criam maneiras de apropriação por dispositivos práticos, detalhes cotidianos investidos no ambiente social. Nos modos de operar dos jovens existe um investimento na cidade deixando marcas em sua estrutura, assim como a cidade deixa suas marcas nos corpos desses sujeitos.

¹⁷ O termo estilo é entendido neste estudo, conforme Feixa (1999), como o conjunto de elementos materiais e não-materiais utilizados pelos jovens para manifestar publicamente sua identidade social, como uma bricolagem que se mistura em linguagens, estéticas e música, dentre tantas outras formas de manifestação culturais.

sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; alojada na contingência. (p.106)

A identificação, de tal modo, nos fala sobre articulações que passam pela contingência e expressividade dos corpos, pensando a identidade como corporal, como construção que diz respeito aos comportamentos, ao modo como caminhamos, como dançamos, como namoramos, como consumimos, como circulamos pela cidade.

As culturas juvenis são tramadas no espaço urbano por suas redes sócio-corporais que não escapam aos modos de significação. Nesses enredos, a cultura vai atribuindo sentido a nós mesmos, gerenciando os nossos modos de ser, fazer, sentir, pensar e os processos pelos quais nos subjetivamos. A cultura aqui é entendida como campo de luta e de contestação em que se produzem tanto os sentidos quanto os sujeitos que constituem os diferentes grupos sociais em sua singularidade. (SILVA, 2001).

Nos diferentes territórios das culturas, os corpos estão em devires¹⁸, assumindo formas provisórias mediadas pelos grupos sociais, não são estruturas fixas e essências, trata-se daquilo que está em disputa, arranjando-se pelos diferentes interesses e condições de existências. Eles variam em relação aos tempos, espaços, grupos pelos quais são produzidos, tornam-se o alvo principal da educação e da constituição de uma sociedade. Os corpos são o suporte primeiro das relações de poder, um poder que atua diretamente sobre eles.¹⁹

Os corpos são pensados, então, como expressões que se dão no território da cultura, considerando o seu aspecto plural, flexível e fluído. Eles tornam-se presenças mutantes que nos colocam em cena no mundo, criando significados, espaços, fronteiras, relações sociais. A partir dessa abordagem, trago um olhar atento aos corpos-juvenis que se dão nas tramas das práticas culturais na sociedade

¹⁸ Utilizo a expressão corpo em devires para negar a busca de uma origem do corpo, aqui não nos interessa chegar a uma verdade e nem perceber um progresso do corpo, e sim falar de corpos na atmosfera do devir conforme Deleuze e Guattari (1995), como algo que se dá numa relação, em zonas de meio e de indiscernibilidade. Assim, o devir do corpo é seu próprio processo de transformação, o estado móvel em que ele se encontra.

¹⁹ Sobre a relação poder-corpo, ver a obra "Microfísica do Poder", de Foucault (2007).

contemporânea. Entre continuidades e discontinuidades, esses sujeitos urbanos criam novos estilos de vida, inventam possibilidades de ser/estar jovens, conferindo sentidos aos seus próprios corpos.

Através dos corpos as marcas de pertencimentos circulam e ganham novos territórios, é a partir deles que se traduz e se expande uma linguagem, espalhando os códigos das culturas juvenis por lugares a serem ocupados e reordenados por estilos de existência. Geralmente tais mobilidades de corpos-juvenis se desdobram nos domínios cotidianos vinculados ao lazer e ao lúdico, e é nessa dimensão que se formam redes de sociabilidades e trocas coletivas, transgredindo as estruturas prescritivas das instituições e subvertendo o ordenamento urbano²⁰. De tal modo, as culturas juvenis “infiltram-se” com seus “corpos passáveis”, “dobráveis” na cidade tornando-a lugar praticado de identidades móveis, como terreno fértil de produção de sujeitos que ocupam diferentes posições nos espaços sociais, atribuindo a eles novos dinamismos.

Ao falar das expressividades cotidianas (performances) das culturas juvenis como produtoras de novas sensibilidades e realidades, Pais (2006) traz a dualidade primordial proposta por Deleuze ao contrapor “espaço estriado” ao “espaço liso”:

O espaço estriado é revelador da ordem, do controle. Seus trajetos aparecem confinados às características do espaço que os determinam. Em contraste, o espaço liso abre-se, ao nomadismo, ao devir, ao performativo. É um espaço de patchwork: de novas sensibilidades e realidades. (p.7).

Assim, esse autor situa algumas culturas juvenis na vivência de uma lógica experimentalista, na qual se permitem circular em estruturas sociais fluídas, desobedecendo ao tempo linear. Suas temporalidades são mais zigzagueantes e flexíveis, exercendo *artes de sobrevôo* sem rumos pré-determinados. Em espaços lisos, há como deslizar, como ousar, como subverter a ordem e tornar a juventude um modo de vida desfuturizado, lançando mão de um grande investimento em

²⁰ Magnani (2002) faz uma crítica ao ordenamento urbano que é regido pelos interesses das grandes corporações transnacionais e pelas elites locais nos sistemas decisórios sobre a cidade e suas influências nas condições de vida da população. E chama a atenção para uma outra maneira de pensar sobre a cidade, que escapa à análise do planejamento urbano, do potencial turístico, da ordem econômica, trata-se de um olhar antropológico sobre as experiências urbanas que nascem no cotidiano dos diversos atores sociais.

relação ao presente: o importante é viver o aqui e agora, com todos os riscos que isso possa ter. É nesse contexto que surgem mapas de afeto e novas sensibilidades performativas, como resposta às tentativas de aprisionamento em modelos prescritivos da sociedade conservadora.

Dessa forma, @s jovens experimentam e criam a juventude no espaço urbano de diferentes maneiras definindo seus destinos multifacetados. São vários os investimentos dos corpos-juvenis para se projetarem de modo “deslizante” nos territórios urbanos, exercendo assim afirmações simbólicas que demarcam poderes performáticos. Cada deslocamento provoca novas *espacialidades experimentadas*²¹, de modo que os lugares por onde se passa, atravessam o corpo do passageiro. Acontece aí nessa fusão dos corpos-juvenis com o espaço, uma construção de si ao mesmo tempo em que se constrói o lugar habitado com suas práticas. São vários os fluxos corporais que trafegam. Nesses tráfegos, corpos são esboçados em cada acontecimento, encontro, jogo, festa das culturas-juvenis, criando novas tramas de ocupação do espaço. Para tanto, Tracy (2006) nos fala das culturas juvenis inseridas nos circuitos da cidade a partir de suas lógicas de expansão, divertimentos e mobilidades, atribuindo aos locais praticados novas funções e significados:

Esses novos regimes de experiência, além de subverterem as coordenadas do espaço urbano, geram processos subjetivos e identitários inusitados. A ancoragem central de nosso argumento está voltada, justamente, para esses movimentos contemporâneos de reescritura do espaço, assim como das formações subjetivas a ele associadas. (p. 116)

As cidades constroem-se através dos movimentos de seus corpos, assim como os corpos são construídos pelos modos de habitar as cidades. Não há mais como definirmos uma linha divisória entre corpo e estrutura urbana, pois estes atuam como territórios inseparáveis, estabelecendo fluxos, trocas, encontros e conflitos. Dessa forma, são inesgotáveis os trajetos que têm como protagonistas corpos-juvenis, que experimentam formas plurais de expressão e comunicação, esculpindo espaços e condensando sensações, marcas, signos. Corpos inquietos de destinos cambiáveis ritmam o fervilhar do panorama urbano. As cidades se revelam em multiplicidades pela diversidade de seus atores sociais, seus modos de uso e inventividades, saturando lugares de sentidos mais alargados, dispersos e complexos.

²¹ Para mais, ver TRACY (2006).

2.2 Hip hop e consumo: conquistando territórios pela produção e circulação de suas práticas culturais

Nesse texto procuro pistas que ajudem a mapear como @s jovens de periferia urbana se colocam em cena na esfera cultural a partir do hip hop e percebemos de antemão que o consumo é um processo que permite engendrar significados e espalhar os códigos de suas culturas juvenis. Nessa relação que faço do hip hop e sua inserção na paisagem urbana, disputando espaços de visibilidade e reconhecimento nos campos de força da cultura, utilizo a abordagem de consumo de Canclini (2006) e Certeau (1994) e os estudos de Yúdice (2004). Esse último coloca a cultura como algo em que se deve investir, distribuída nas suas mais diversas formas, como recurso que está cada vez mais sendo legitimado nas diferentes dimensões, sejam elas econômicas, políticas, artísticas. O autor ainda ressalta que há uma expansão da cultura em nossos tempos a qual é utilizada como atração para o desenvolvimento econômico e turístico, como mola propulsora, fonte inesgotável para novas indústrias que dependem da propriedade intelectual. Ao mesmo tempo, ela não pode ser pensada como uma simples mercadoria, mas como aquela que instala uma outra ordem, é campo de forças e de performatividades.²² É a partir dessa perspectiva que procuro situar o hip hop, mediando com as diferenças, conflitos sociais e empregando ao seu próprio modo práticas para estar em cena na esfera pública.

A utilização dos produtos da indústria cultural é apropriada por esses/essas jovens hip hoppers e se transformam em manifestações desse movimento, onde os produtos transcendem o significado de simples mercadoria. Mas é justamente no seu uso que adquirem um outro patamar, como maneira de adesão a um estilo fabricado e às formas de existir e de pertencer. O que importa é o modo como eles fabricam um estilo, colocando em funcionamento os códigos, as representações e os significados de uma cultura, não como meros consumidores passivos, mas fazendo usos dos produtos, surgindo de seus dinamismos outras produções.

²² Performatividade tem sido caracterizada predominantemente como um ato que produz o que nomeia e, no processo, efetua uma exclusão obrigatória. Ver mais em Yúdice (2004, p. 80).

No movimento hip hop é muito latente o binômio produção/consumo. A partir dos modos de consumo é que se explicitam modelos de ação que produzem práticas culturais, entendendo o consumo em uma abordagem mais ampla e não somente referente aos artefatos de uma indústria cultural. @s praticantes do hip hop, consomem a periferia, a cidade, os conhecimentos globalizados, as roupas, as músicas, as formas de dançar, de falar e de agir. Assim como produzem a periferia, deixam marcas na cidade, (re)localizam conhecimentos globalizados quando deles se apropriam, estabelecem maneiras de vestir-se, compor música, misturar danças, assumir vocabulários próprios, configurar comportamentos. Acontece aí uma abertura para, a partir das combinatórias nos modos de consumo, surgirem diferentes produções de caráter híbrido.

Essas são práticas astuciosas de consumidores ativos nos manuseios com os produtos culturais, sujeitos que não somente entram na lógica dominante, como também a subvertem com suas próprias criações. Esse consumo “global” é um tanto ambivalente nos modos de proceder do hip hop. De certa forma, quando surgem no interior desse sistema criações que são lançadas para a indústria cultural de maneira globalizada, emergem visibilidades de sujeitos até então invisíveis, permitindo circular os códigos de suas culturas. Ao mesmo tempo, essa “grande mídia” confronta-se com os critérios construídos pela história dos grupos da cultura hip hop, os quais se sentem explorados, vendáveis e banalizados, procurando, assim, modos de não se submeterem à indústria cultural como simples mercadoria, mas criando estratégias por dentro de um “mercado paralelo”. Um exemplo disso pode ser identificado em uma matéria sobre o hip hop brasileiro no jornal New York Times, em 2007, realizada pelo jornalista Larry Rohter, que remete a toda uma circulação cultural que está sendo construída no setor informal:

Como as estações de rádio comerciais tradicionais e editoras têm manifestado pouquíssimo interesse pela música e pela poesia produzidas pelos novos artistas de hip-hop - ou então procuram impor cláusulas contratuais muito severas - os rappers criaram os seus próprios canais para distribuir o seu trabalho. Isso envolve a venda pessoal de discos e livros nas ruas, bem como a divulgação de shows e a apresentação dos trabalhos em redes de estações de rádio comunitária de baixa potência, mas conectadas entre si.²³

²³ Trecho da matéria “Governo brasileiro investe em cultura hip hop”, publicada no jornal The New York Times pelo correspondente Larry Rohter, na qual faz um elogio ao programa de governo quanto

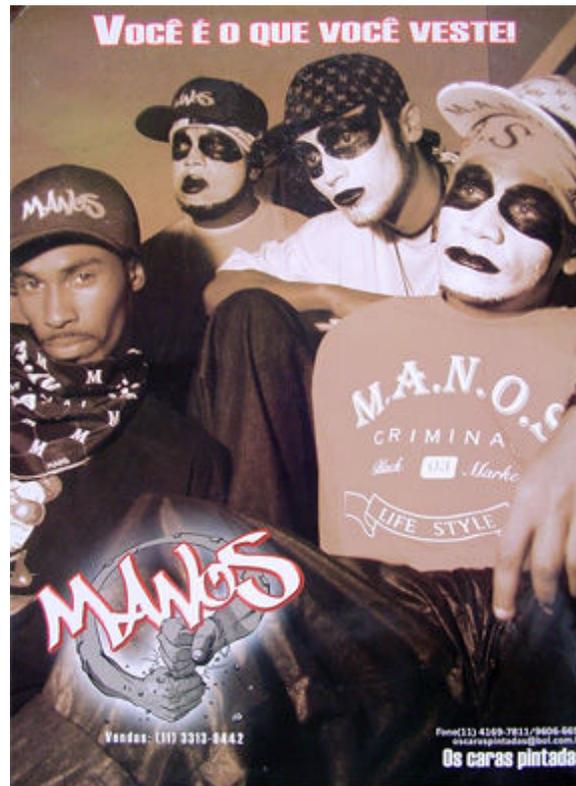
Ou seja, não há aqui uma negação da mídia, mas a necessidade de alternativas a serem criadas pelos próprios produtores do hip hop, produzindo seus materiais informativos (como *fanzines*) aderindo a selos independentes, produzindo seus próprios cd's, participando das rádios comunitárias, entre outros. São interessantes as diferentes formas em que esse movimento busca maneiras de se tornar visível, de romper com silêncios, em alguns momentos, disputando com essa expansividade da “grande mídia” – que padroniza e massifica –, em outros, mediando com ela.

De tal modo, o consumo se complexifica e nos diz sobre os modos de ser/estar jovens, percebendo nele sua dimensão simbólica, por exemplo, quando um jovem veste uma camiseta escrita em letras grandes e contrastantes a palavra hip hop; um boné para trás e sua calça larga. Essa roupa e seus acessórios não servem somente para alimentar a indústria cultural, nem mesmo como simples cobertura daquele que a comprou, mas endereça-o. O consumo insere o sujeito em seu grupo social, remete-o a pertencimentos. Segundo Canclini (2006, p. 65), “consumir é tornar mais inteligível um mundo onde o sólido se evapora. Por isso, além de ser útil para a expansão do mercado e a produção da força de trabalho, serve para nos distinguirmos dos demais e nos comunicarmos com eles.”

Nesse contexto, quando cito a importância da indumentária na composição dos sujeitos do hip hop, é exercida aí uma positividade da roupa por determinados usos, a qual confere aos sujeitos sentidos de um anseio grupal, interatividades pelo modo de se vestir e de se comportar, que estabelecem o contato com o outro. O vestuário torna-se linguagem que indica a adesão (ou desvio) a um sistema cultural e é também recurso de afirmação desse sistema. O “status” conferido ao sujeito por aquilo que ele veste pode ser traduzido em uma frase de uma marca de confecção de roupa que segue a “linha hip hop” denominada “Manos²⁴”, assim, ela faz o seguinte apelo na sua campanha publicitária: “você é o que você veste!”

à formação de pontos de culturas, através do Ministério de Cultura, e ouve o antropólogo musical Hermano Vianna, o rapper Aliado G, da Nação Hip-Hop, e Toni C., do ponto de cultura *Hip-Hop a Lápis*, hospedado no Vermelho. Matéria na íntegra está disponível em: http://www.nacaohiphopbrasil.com.br/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1.

²⁴ A palavra “mano” é corrente no hip hop compreendendo as relações de amizade, aquele que é visto como de confiança e que segue uma “linha de conduta” que o permite pertencer ao mesmo



O consumo dos produtos da cultura material, aqui exemplificado pela roupa, forja identidades e têm efeitos diretos sobre o corpo e a constituição dos sujeitos. Nesse contexto, o hip hop aparece como campo de produção de conteúdos e saberes que promovem posicionamentos identitários, dando forma ao corpo produzido também pela cultura material e tornando visíveis os contornos dos modos de ser-estar jovem na cena urbana.

grupo social. A marca se apropria desse vocabulário, jogando com uma ideia de pertencimento, produzindo o mano que se veste parecido comigo, que adere ao mesmo estilo e aos mesmos gostos. E logo, inscrevendo no corpo aquilo que ele veste: a cultura hip hop compartilhada e visível a tod@s através da vitrine: corpo.

2.3 Marginais midiáticos²⁵: hip hoppers entre a glamourização e a condenação

Atualmente, o movimento hip hop conquista importância na constituição da juventude proveniente das Periferias Urbanas a qual, num cenário de conflito social/racial, encontra nesse movimento formas de exercer poder, de ser reconhecido, de fortalecer-se na convivência coletiva. O hip hop surge evidenciando códigos comunicativos que vêm à tona para narrar as disparidades existentes na estrutura social das cidades. Longe de uma ideia de “consenso cultural” e de nação harmoniosa, os conflitos urbanos são frequentemente narrados pelo hip hop, desestabilizando uma “figura” representada pelos meios de comunicação de povo misturado e pacífico. Como nos coloca Yúdice (2004):

[...] hoje, a cena cultural está em rápido processo de mutação, refletindo a insatisfação crescente com a nação, como se pode perceber nos eventos que relatarei para confirmar esse fato. As críticas à identidade nacional brasileira, especialmente as formuladas pelos movimentos de rap da juventude negra, vêm sendo feitas no campo político, racial e cultural. (p.161)

A cidade é, então, o lugar praticado de significados móveis, terreno fértil de produção de sujeitos que ocupam diferentes posições nos espaços sociais. Através das experiências do hip hop no contexto urbano, a identidade abarca ambivalências, ao mesmo tempo em que ela cola nos corpos jovens de periferia urbana estereótipos de um lugar marginal, ela também é contestada por esses sujeitos, que se apropriam dos discursos de “excluídos” e fabricam estilos de vida, modos de se colocar nessa sociedade fragmentada e, assim, conquistam territórios, demarcam outros lugares desejados que não aqueles atribuídos a eles por “outros”.

Nos diferentes modos de construir o panorama urbano, percebemos que as culturas juvenis são produzidas e ganham destaque midiático de maneiras múltiplas e paradoxais. Geralmente, essas imagens estão atreladas ao fenômeno da violência

²⁵ Esse termo se desdobra de duas maneiras. A primeira remete ao grande interesse da mídia pelo universo da periferia, ou mesmo pelo “universo marginal”, tornando a imagem da miséria largamente veiculada e comercializada hoje. Produção expansiva e barulhenta que podemos perceber na literatura, nas séries televisivas como Cidade dos Homens e Central da Periferia, nos longametragens, nos episódios do fantástico: Falcão Meninos do Tráfico, entre outros. E, na segunda, em relação aos jovens “marginais midiáticos”, percebemos que a mesma mídia que lhes mostra como produtores de violência e ameaça ao corpo social, também e ironicamente, confere a eles uma forma de participação na sociedade através de espetaculares representações. Para mais, ver em Herschmann e Bentes (2002)

e à desordem. Construindo uma cultura de medo e de pânico, percebemos na história da formação da sociedade brasileira representações²⁶ sociais que estigmatizam esses sujeitos, mais especificamente, @s jovens de periferias urbanas. Esses sujeitos, que são invisíveis no cotidiano frente às oportunidades de ascensão social e do acesso aos direitos, tornam-se visíveis quando a cena e as narratividades se dão num território de conflito com a lei, de marginalidade e de crime. Sujeitos que estão em zonas de sombra e que a “luz” se propaga sobre eles quando em visibilidades negativas.²⁷

Posso explicitar o exemplo citado por Herschmann (2000), em sua obra “O funk e o hip hop invadem a cena”, na qual ele faz uma análise dos discursos e representações associadas ao funk e ao hip-hop entre os anos 1990 e 1997. Herschmann cita o seguinte trecho de matéria veiculada pelo Jornal Nacional da Rede Globo:

Rapidamente as gangues tomam conta da areia... Uma parede humana avança sobre os banhistas...pavor e insegurança...Sem que se saiba de onde...começa uma grande confusão...O pânico toma conta da praia...As pessoas correm em todas as direções...São mulheres, crianças, pessoas desesperadas à procura de um lugar seguro...A violência aumenta quando gangues rivais se encontram...Este grupo cerca um rapaz que cai na areia e é espancado...A poucos metros dali outro bando avança sobre a quadra de vôlei...Os jogadores se afastam da quadra e correm para proteger as barracas, mulheres e crianças...Dois policiais...apenas dois...chegam até à praia...Eles estão armados mas parecem não saber o que fazer com tanta correria...Perto dali, rapazes ignoram a presença de policiais e aproveitam para roubar... (18/10/1992)

A cena amplamente divulgada endereça aos telespectadores uma imagem de ser jovem vinculada a esse drama nacional rotulado como “arrastão²⁸”. Essa é apenas uma ilustração de como @s jovens seguidamente são representad@s pela

²⁶ Para Meyer (1998), representação “envolve as práticas de significação e os sistemas simbólicos através dos quais estes significados — que nos permitem entender nossas experiências e aquilo que nós somos — são construídos.” (p.20)

²⁷ Quando pensamos nesses sujeitos, os percebemos um tanto distintos e ao mesmo tempo próximos dos personagens de Foucault dos séculos XVII e XVIII na França em “A vida dos homens infames”. Os praticantes do hip hop, em sua maioria, jovens das periferias urbanas, também são vidas comuns, obscuras e desafortunadas. Existências anônimas que no choque com os poderes hegemônicos, adquirem visibilidade midiática, surgindo muitas vezes como os “indesejados”, os “outros”, os “marginais”. Para mais, ver: FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. “Estratégia, poder-saber (ditos e escritos: IV)”. Organização e seleção de textos de Manuel Barros da Motta; tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

²⁸ Arrastão é o termo utilizado para designar um tipo de tumulto, saque e pilhagem promovidos por grupos de jovens pobres. Os arrastões iniciaram no Rio de Janeiro em 1992. (HERSCHMANN, 2000, p.27)

nossa sociedade, estereotipando-@s como “gangues” produtoras de violência, como algo que deve ser isolado, controlado pelas políticas do Estado e pelas instituições. Esses acontecimentos se confundem muito com a história do hip hop e do funk, pois associavam as “galeras” que iam aos bailes blacks, *b.boys* e funkeiros a essa imagem de gangue, intensificada pelas notícias dos arrastões na década de 90, fato que serviu em certa medida para trazer o hip hop à cena:

[...] o funk e o hip-hop não começaram com os “arrastões” mas eles certamente aceleraram um processo de popularização, arremessando esses jovens no centro do cenário midiático, fazendo com que ocupassem, de início, as seções policiais dos noticiários dos grandes veículos de comunicação e, depois também seus respectivos cadernos culturais. (HERSCHMANN, 2000, p.29)

As diversas formas como @s jovens são olhad@s, percebidos e identificad@s, criam “etiquetas”, realidades representacionais, discursivas e mitificadas. Dessa forma, @s jovens são também o que deles/delas se pensa, se mostra e se fala. Há um poder que opera na linguagem, construindo a partir dela um círculo de significações. Significados que não são neutros, mas que são produzidos em meio às relações de poder. Por dentro dessas relações de poder é que os grupos sociais mobilizam cadeias discursivas que forjam a identidade. Reiterando essa ideia, “a identidade é, pois, ativamente produzida na e por meio da representação: é precisamente o poder que lhe confere seu caráter ativo, produtiva.” (SILVA, 2001, p.46).

Ao mesmo tempo em que somos atravessad@s por notícias, imagens, estatísticas que apresentam uma configuração negativa sobre @s jovens, paradoxalmente, é a partir da juventude que surgem novas ideias e inventividades no campo cultural, buscando maneiras de se organizar e de existir entre tantos conflitos, como no movimento hip hop. Ou seja, paralelamente ao investimento na “estigmatização” d@s jovens, esse movimento se fortalece em suas sociabilidades e nos estilos criados, promovendo formas fundamentais e plurais de expressão e comunicação que ganham espaço na mídia e tornam seus símbolos e seus códigos produtos sedutores e vendáveis. De tal modo, temos aqui a oscilação entre a condenação e a glamourização:

[...] vale ressaltar também que os meios de comunicação permitem que esses atores ganhem visibilidade. Assim, oscilando entre a condenação e sua glamorização no mercado, na passagem da música às imagens, do

baile encravado no morro ou na periferia às telas de tevê e do cinema, temos a emergência de novos sujeitos sociais portadores de um discurso sociopolítico. (HERSCHMANN e BENTES, 2002)

Assim, a mesma sociedade que durante tanto tempo construiu muros separando-se das manifestações do hip hop, hoje, amplia suas fronteiras e modos de pertencimentos junto aos/às múltipl@s jovens da sociedade brasileira urbana, @s quais aderem aos discursos, às posturas, aos modos de vestir do hip hop que transcendem “o gueto”. Se por um lado, podemos constatar essa expansão do hip hop e sua visibilidade na mídia, por outro, ainda nos deparamos com aquelas “velhas” etiquetagens, que vinculam o hip hop ao pobre marginal, produtor de violência e ameaça ao corpo social. Sociedade que se incomoda com os discursos contestatórios do rap que rompem com um imaginário de harmonia e “paraíso nacional”, desestabilizando a ilusão de um “Brasil pacífico”. Nessa ruptura muitas vezes os rappers²⁹ são vistos como incitadores da violência e do caos, como se a violência não fosse um fenômeno mais amplo presente em várias dimensões sociais. Em nossa sociedade fragmentária, a violência é inventada a todo tempo e localizada em focos específicos, num processo de produzir sujeitos como violentos para assim poder controlá-los e reprimi-los.

Portanto, no discurso midiaticado, predomina o tom de condenação à atitude dos rappers e dos fãs de hip hop: aliás, emergem inúmeras vozes de autoridades com perspectivas similares e complementares que “diagnosticam” a necessidade de uma intensa repressão e “higiene social”. (HERSCHMANN e GALVÃO, 2008, p.202)

Para tanto, lanço mais um acontecimento paradigmático, o Show do grupo Racionais MCs, durante a Virada Cultural, em 06 de Maio de 2007, em São Paulo. Contextualizando a cena:

A partir das 18 horas deste sábado (5), acontecia na Praça da Sé o evento de maior pública da Virada Cultural de São Paulo. Cerca de 50 mil pessoas lotaram a Praça da Sé. A apresentação mais aguardada era a do grupo de Rap Racionais MC's. Ninguém sabia que em vez do show iria sofrer uma

²⁹ Há tensionamentos em relação à linha seguida pelos rappers quanto ao conteúdo das letras. Os conflitos surgem muitas vezes entre os próprios rappers e, além disso, provocam censuras por parte da sociedade. Por exemplo, o modo classificado por artistas e pensadores da cultura hip hop como gangsta rap, estilo que tem a batida mais pesada e as letras falam de crimes relacionados a drogas, brigas entre grupos e violência policial. Esse estilo foi predominante na década 90, nos Estados Unidos, onde rappers difundiram um gangsta mais radical do que o praticado no Brasil. Como afirma Rei, MC do grupo Cirurgia Mortal, do Distrito Federal: “Ser gangsta é falar a verdade sem meias palavras, usando muito palavrão, então eu sou um gangsta”. Por outro lado o rapper Gog, também do Distrito Federal, se mostra como oposição a essa linha e diz: “Fazer letras mostrando o que é a marginalidade e apresentando saídas é uma coisa boa. Glorificar a violência é inadmissível”. Sobre esse assunto, ver Casseano et al. (2001).

madrugada de brutalidade policial. Eu estava lá e conto como foi. A multidão esperou pacientemente o Racionais, que só entrou no palco as 4 horas de domingo. Quando o grupo chegou o público cantava uníssono as letras do grupo. Como o espaço era pouco, havia gente em árvores, postes de iluminação, bancas de jornais e até nas sacadas dos prédios vizinhos. Dois detalhes: o som estava muito baixo, pois as torres de caixas eram poucas para tanta gente; e os dois telões montados na praça não funcionavam. Quando o grupo se preparava para cantar a segunda letra, aconteceu um tumulto do lado direito da Praça. A Polícia Militar resolveu tirar quem subira em árvores, bancas de jornais e sacadas dos prédios; a maneira encontrada foi descer o cacetete. Jovens começaram a despencar de onde estavam. O público revoltado xingava os PMs, que eram em torno de 30 no meio daquela multidão. A tropa passou a abrir um clarão no público com os cacetes. Começou o corre-corre.³⁰

O fato ganhou contornos mais uma vez de ambiente de “pânico”, envolvendo o hip hop e com enunciados de que o próprio Mano Brown (MC do grupo Racionais) teria provocado a violência ao cantar: “tem que falar mal de polícia”, conteúdo expresso de maneira simplista, numa relação de causa-efeito na matéria que tem como título: “Centro vira palco de Guerra em Show de rap da Virada Cultural.”³¹

Em um comentário sobre estas representações que se multiplicaram a partir do conflito durante o Show dos Racionais, Herschmann e Galvão (2008) lançam o seguinte comentário:

Evidentemente, o confronto existiu e b.boys do hip hop estiveram envolvidos. Entretanto, ao ler as matérias, a impressão que fica é que, sob a incitação e Mano Brow, o público, em sua maioria vinda das periferias, estragou a festa, a “paz e a ordem” que predominava naquele momento de celebração. (p.203)

Se, por um lado, há um reforço da combinação pobreza-juventude-criminalidade-hip hop, é também capturando elementos desse campo de experiência do hip hop que surge de maneira glamourizada a possibilidade de constituição de um perfil para as juventudes urbanas. Isso se dá afirmando a “atitude hip hopper” como estilo a ser vendido sem fronteiras. Aparecendo como um kit pronto e sedutor de ser/ estar “hip hopper”, o qual tem estilo, possui reconhecimento no grupo, exerce conquista entre as mulheres e possui atitudes arrojadas, perfil muito propalado nos cliques de rap da MTV. Essas publicidades buscam “estilos de vida” para serem

³⁰ Relato de Marcelo Buraco, membro-fundador da posse Negroatividade de Santo André, colaborador do Hip Hop a Lápis. Disponível na íntegra em: http://www.nacaohiphopbrasil.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=27&Itemid=2.

³¹ Russo, Guilherme. Centro vira palco de guerra em Show de rap da virada cultural. Matéria publicada em Globo on-line. São Paulo, 6 de maio de 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sp/mat/2007/05/295644058.asp>.

consumidos, como se fosse um produto enlatado e que pode ser digerido a qualquer momento durante uma dessas “fomes de identidade”.

Outro recorte um pouco mais amplo trata-se do cenário de glamourização da vida na periferia produzido durante o programa *Central da Periferia*, apresentado e dirigido por Regina Casé. O qual foi exibido mensalmente aos sábados pela Rede Globo durante 2006, mostrando a periferia de modo harmônico e romântico, em que todos se entendem e convivem bem com a pobreza.

Problematizando esta questão, em entrevista ao Brasil de Fato, Ivana Bentes³² fala de um discurso “esquizofrênico” das emissoras de televisão: “se nos programas jornalísticos o jovem negro continua marginalizado, como o criminoso representado por uma sombra na parede e uma voz metálica, esse mesmo jovem é visto como “o favelado legal” na dramaturgia.” Depois, critica o que ela chama de discurso celebratório da “periferia legal”, como se aquelas produções culturais fossem gerações espontâneas do nosso povo criativo, numa versão romantizada que corre o risco de transformar a pobreza em folclore, naturalizando a ideia de um pobre criativo, feliz e domesticado. Enfim, sintetiza Bentes, (2007) “o pobre “limpinho” do discurso higienista, pronto para consumo, sem um sobressalto ético, sem perceber a violência física e simbólica a qual esses jovens são submetidos.” (BENTES, 2007)

A oscilação entre condenação e glamourização d@s jovens hip hoppers, trata-se de uma estratégia discursiva utilizada pela instância midiática. Dessa forma, ela multiplica os pontos de vista e com a fragmentação fornece elementos para a construção de verdades.³³ Discursos que vão da figura jovem criminalizada ao “favelado legal”, das gangues produtoras de violência, aos grupos criativos, extremas roupagens que de uma forma ou outra criam imagens em torno das culturas juvenis, num jogo dinâmico e disperso que as produzem.

³² Bentes, Ivana. O contraditório discurso da TV sobre a periferia. Entrevista concedida ao Brasil de Fato, 2 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/v01/Agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>.

³³ Para saber mais a respeito do funcionamento da linguagem midiática ver Charaudeau (2006).

2.4 Hip hop nos campos tensos das morais.

Neste exercício de escrita e pensamento, esboçarei questões sobre a emergência dos valores morais e a constituição dos sujeitos hip hoppers, que se produzem nos jogos de forças das culturas e nas efervescências das vidas operantes urbanas. Falarei do campo tenso no qual se armam os sistemas morais, em disputa com as vontades de potências dos sujeitos do movimento hip hop. Essa análise está circunscrita pelas produções nietzscheanas e foucaultianas, procurando atualizá-las através de olhares exercidos frente às dinâmicas das culturas juvenis.

No hip hop, as circunstâncias de fabricação de valores dançam em territórios experimentados com seus corpos nômades e dispersos. Pensando assim sobre o movimento hip hop³⁴, transportamos-nos às periferias, palcos, chãos, centros urbanos, cidades em multiplicidades que ecoam e vibram nos modos de ser/estar hip hoppers em suas diversidades: *rappers*, *djs*, *mc's*, *b. boys/b. girls* e *graffiteir@s*, que espacializam e são espacializados, afetam e são afetados, narram existências e existires. Nesse panorama, a luta é o terreno revirado do qual brotam formas diversas de sujeitos. Como um gatilho disparador, estilos são acionados por saberes combatentes³⁵ e sedutores.

Considero o movimento hip hop como aquele que se efetiva enquanto conhecimento e experimentação, apresentando-se de diferentes formas, podendo ser política, lazer, arte, alegria, contestação ou isso tudo misturado. @ rapper experimenta poesia, preocupa-se com a forma, a rima e o ritmo. No microfone propaga sua voz, contesta, atinge, afeta, vibra. Na dança quebrada (break), o corpo afirma criação, coloca-se astucioso em suas manobras arriscadas e performáticas. Desafia o chão e ultrapassa seus limites, conquista cada músculo como suporte que segura e equilibra, alavancas são acionadas para tornar o giro plástico. O corpo se desdobra a fim de conquistar a perfeição. Se ela existe? Não consigo responder, mas o sujeito que dança trabalha em sua busca para atingi-la e se faz alegre por

³⁴ Ao colocar o hip hop como movimento não nos referimos a uma estrutura muito bem delimitada, como alguns movimentos institucionalizados, diferentemente disso, falamos daquilo que se move, anima, transmuta.

³⁵ Dreyfus & Rabinow apud Fonseca (1995) diz que os sujeitos não pré-existem, mas “aparecem sobre um campo de batalha e é lá, somente lá, que eles desempenham o seu papel”. (p.13)

aquilo que conquista através do corpo. São vári@s poetas, dançarin@s, artistas espalhad@s em devires, @s quais afirmam os movimentos de suas criações, a si própri@s e ao hip hop.

Sujeitos circunscritos pelo hip hop se deslocam pelas superfícies dos espaços urbanos e são a todo tempo capturados pela sociedade moderna que busca individualizar, localizar os sujeitos e torná-los úteis. Enquanto se encontram para dançar, cantar, grafitar, com suas sociabilidades, alimentando-se de substâncias lúdicas. A cidade, com suas engrenagens de apologia ao trabalho e de uma ordem estrutural, aciona instituições para governar os corpos nômades e errantes desses personagens que experimentam, com seus jeitos multifacetados, o panorama urbano.

Corpos encharcados de hip hop surgem como efeito daquilo que praticam e que produzem, @ rapper é a sua música, o seu ritmo, a sua poesia, @ dj é suas batidas e suas mesclagens criativas, o b boy ou a b. girl é o corpo que encena ao dançar, o seu suor, a sua força, o seu jeito quebradiço. Os corpos produzem o hip hop e o hip hop produz os corpos. Que juventudes são essas que acontecem nesses movimentos de criações? Juventudes úteis? Sujeitos livres? Heróis? Bandidos? Espelhos? Salvadores? Existências guerreiras? Como posso falar desses sujeitos?

Assim, começo a procurar pistas para compor algumas perspectivas para a pergunta do que entendo por sujeitos? Sou levada, então, pelas pegadas de Nietzsche, a entender que sujeitos não se originam, não são raízes, nem estrutura, nem mesmo algo metafísico, existem porque são inventados. Sujeitos são paridos muitas e muitas vezes. Partos que a vida engendra nos domínios de saberes, poderes, verdades (ou vontades de verdades).

Situo, então, o hip hop como um campo de experimentação que constitui sujeitos e, assim, mobiliza seus espaços de exercer vontades de potências e criações. Tais movimentações acontecem na relação do ser que se afirma contra o não-ser. Ou seja, a existência não está dada, ela cria formas no tempo e no espaço e exerce suas forças para poder viver. Nesse sentido, percebo um conflito: vontades

de potência se contrapõem às morais que paralisam, tais como as morais de compaixão e do não egoísmo.

Enquanto a vontade de potência é aquilo que se efetiva pela própria força, a moral torna apriorístico o valor da compaixão que mata a força, paralisa e nada pode criar, pois o valor já está posto e ele atrapalha a arte. A moral nos separa da vida e entre vida e criação não há separação possível. Foi precisamente nisso, na moral da compaixão, que Nietzsche (1998) enxergou “o começo do fim, o ponto morto, o cansaço que olha para trás, a vontade que se volta contra a vida”. Nesse sentido, esse autor refere-se à moral da compaixão enquanto negação do viver, como doença que se alastra, manifesta-se pelo valor do não egoísmo, assumido como valor em si mesmo. Para tanto, Nietzsche (1998) coloca uma nova exigência: “necessitamos de uma crítica dos valores morais, o próprio valor desses valores deverá ser colocado em questão — para isto é necessário um conhecimento das condições e circunstâncias nas quais nasceram, sob as quais se desenvolveram e se modificaram.” (p.12)

O autor se contrapõe à moral, enxergando-a como um perigo entre os perigos, pois é aquela que se apropria de um valor como dado, estanque e, assim, paralisa, impede a vida, torna o homem opaco, fraco de potências. A moral da compaixão suspende as vontades de potência em prol de fixar o homem em suas “boas vontades”. Somos provocad@s a pensar na moral, como aquela que se consolida por princípios divinizados e que se colocam como valores em si, tais como, o do não egoísmo, da compaixão, da abnegação, do sacrifício. É preciso uma desconfiança perante esses valores, para no ato de desconfiar abrirem-se outras possibilidades frente à crença na moral. Nietzsche (1998) questiona:

[...] tomava-se o valor desses “valores” como dado, como efetivo, como além de qualquer questionamento; até hoje não houve dúvida ou hesitação em atribuir ao “bom” valor mais elevado que ao “mau”, mais elevado no sentido da promoção, utilidade, influência fecunda para o homem (não esquecendo o futuro do homem). E se o contrário fosse verdade? E se no “bom” houvesse um sintoma regressivo, como um perigo, uma sedução, um veneno, um narcótico, mediante o qual o presente viesse como que às expensas do futuro? (pp.12-13)

A partir de tal questionamento, o filósofo nos apresenta algumas perspectivas sobre os valores de “bom” e “mau”, configurando-se, assim, uma dupla

história desses valores. De maneira a-histórica, o juízo “bom” foi decretado como aquele presente nas ações “não-egoístas. Ou seja, tais ações costumeiramente eram tidas como boas. O não-egoísmo, o não exercer vontade própria, torna-se, pela moral, no que é bom.

Aqui o conceito de bom vai se estabelecendo pelo traço do costume da moral, que legitima os valores sem questioná-los. Nessa lógica, surge uma moral que o autor denomina como “de rebanho”, que julga o que é o bem e o que é o mal como valores transcendentais. Essa moral que visa transformar aquilo que é potente e feroz em domesticidade. Reage ao que lhe é exterior e diferente. Imagina-se boa e culpa o outro pelo mal que a vida lhe inflige, vive no ressentimento. Precisa de defesas, adaptação, conservação.

Dessa forma, é produtora de valor fraco: domesticado, pessimista, reativo. Age somente em função da necessidade, para se livrar de uma insatisfação, sua ação é apenas uma reação. A moral de rebanho age contra o próprio indivíduo, impedindo que ele expanda suas vontades de potência.

Dessa forma, situo o território do hip hop como não isento a esses jogos dos valores morais, muitas cobranças sociais são assumidas e incorporadas pelos hip hoppers, como se tivessem um endividamento com o mundo e precisassem salvá-lo. Responsabilidade social e não-egoísmo aparecem como critérios de suas ações. O hip hop é a todo tempo vigiado para que pratique o “bem”, suas ações muitas vezes se limitam a reações desse tipo de exigência, a qual escraviza, governa e domestica. A moral da compaixão exerce seu efeito como aquela que se coloca para não deixar fazer arte, dando valor ao instinto de rebanho, aos fracos, aos renunciantes de si mesmos. Já não basta subir no palco, garantir a rima e a alegria de quem se deixa afetar, é preciso dizer algo “politicamente correto” e que sirva de lição para uma “boa conduta”. Mas, o que é mesmo uma “boa conduta”?

Em relação a essa provocação despontam muitas respostas a partir das diferentes perspectivas. Mediante à organização do hip hop, torna-se corrente em seu vocabulário a expressão “atitude”, a qual opera para indicar a conduta que o grupo espera de cada um de seus integrantes. Assim, para fazer parte do grupo é

preciso “ter atitude”, ou seja, existem regulações internas que estabelecem morais nesse contexto específico, que é a todo tempo atravessado e modificado por outras demandas, tais como as morais das igrejas, das famílias, das instituições, enfim, não há como falarmos de uma moral, mas de morais.

São várias as tentativas de atingir @s hip hoppers como alvos dos valores morais, eles/elas são olhad@s e desejad@s como possíveis depósitos de doses de compaixão e servidão, alquimia útil para uma sociedade do trabalho e da ordem. Paralelamente às capturas, são exercidas as escapadas, as resistências, as revanches, as lutas. Temos aqui juventudes guerreiras, pois se a moral se expressa por um sistema de leis tramado historicamente e consolidado por “valores humanos, demasiados humanos” e, se todo o valor desse modo opera porque foi criado, há ainda a possibilidade de recriá-lo, de resistir a ele e fazê-lo outro, ou seja, de transvalorá-lo. Esse é o jogo que Nietzsche (1998) nos coloca e nos convida a pensar sobre a contraposição de uma moral escrava (de rebanho) *versus* uma moral nobre:

Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante dizer Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz não a um fora, um “outro” um “não-eu” — e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores — este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si — é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto — sua ação é no fundo reação. O contrário sucede no modo de valoração nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com o maior júbilo e gratidão — seu conceito negativo, o “baixo”, “comum”, “ruim”; é apenas uma imagem de contraste, pálida e posterior, em relação ao conceito básico, positivo, em relação ao conceito básico, positivo, inteiramente perpassado de vida e paixão, “nós, os nobres, nós, os bons, os belos, os felizes!” (p. 29 - aforismo 10)

Por outro lado, numa inversão de valores, Nietzsche (*ibidem*) nos coloca que bom é aquele que cria e que age e não o que gera juízos. O valor forte está na ação, não no juízo. Os homens de ressentimento são fracos, honestos e retos consigo mesmo, desprezam o mundo operante, buscam nele refúgios. Nessa perspectiva, “bom” é quem extravasa a própria força e “ruim” é quem é rancoroso; “bom” é quem não hesita em pôr-se à prova, enfrentar o perigo, querer a luta, e “ruim” quem não é digno de participar da luta. O forte não tem necessidade de aprovação, age em função de um movimento para a plenitude, para a atividade livre e alegre.

Fazendo uma relação com a moral dos mestres³⁶, Foucault (2006, 2007b) nos afirma a possibilidade da arquitetura de um sujeito ético, o qual se estabelece diferentemente de um sujeito que responde a uma moral externa, como aquele que acontece como um administrador metuculoso dos valores que o sujeito criou a si próprio para melhor se conduzir e fazer de sua vida uma bela obra de arte. Percebo que no pensamento desse autor uma bela existência (e não boa conduta) implica em não-escravidão aos preceitos morais externos, ou seja, ela é fruto da luta que se trava entre as relações de força presentes em toda relação humana, é administração ética e estética, com criação, com práticas de liberação.

É nesse território polêmico das morais e da ética que trazemos o Mano Brown para conversar, um diálogo fragmentário que se dá por recortes provocativos de pensamentos quando nos deparamos com uma história viva que se confunde com a história do hip hop. Para situar, Mano Brown conduz um importante grupo de rap brasileiro, os Racionais. Atualmente ele é bastante presente enquanto possibilidade de voz da periferia pobre de São Paulo. Faz da sua música um protesto e uma denúncia contra o racismo, o crescimento urbano caótico e a dura vida nos bolsões de pobreza da cidade. Numa aparição na TV, Mano Brown participa do programa Roda Viva para ser entrevistado, respostas são acionadas por um modo de vida. Escolho algumas delas para compor o texto e as submeto a possíveis criações de pensamento.

I. Poeta ou salvador? O espelho ou a mestria?

>> Entrevistador: *Mas as mensagens que vocês passam, me explica, eu queria que você falasse um pouco disso. Essas mensagens que vocês passam, você conseguem entrar na cabeça, a letra é essa, o caminho é esse, eu vou cair fora do roubo, vou seguir o meu caminho. Você é um exemplo disso.*

>> Mano Brown: *Eu sou uma exceção. Eu não diria que eu sou um exemplo porque eu não sou um exemplo nem para o meu filho.*

³⁶ A moral dos mestres é aquela que acontece de maneira extramoral e forte. Para mais, ver NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm Genealogia da moral: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

>> Entrevistador: *Sim, mas você tem uma legião que acredita no que você canta, no que você passa.*

>> Mano Brown: *Não, assim, tenho amigos, pessoas que gostam da música, mas eu não gosto de seguir a música de outros músicos que eu gosto, eu gosto de Marvin Gaye, é impossível viver o que ele viveu, entendeu? Então, o que eu digo, qual é o meu exemplo, as pessoas que estão perto de mim me vêem, conhecem os meus defeitos e as minhas qualidades, elas sabem até onde a palavra vai ter efeito. Eu não posso achar que realmente eu estou cativando um exército de pessoas. Porque isso aí vai me atrapalhar.*

>> Entrevistador: *Mas você sabe a responsabilidade que você tem?*

>> Mano Brown: *Não sei.*

>> Entrevistador: *Não sabe?*

>> Mano Brown: *E não quero ter, entendeu? Quero ser livre. Eu sou um cara livre. Esses fardos eu não aceito, não pego.*

>> Entrevistador: *Tem... você canta: "nas ruas do sul eles me chamam Brown, maldito, vagabundo, mente criminal, que toma uma taça de champanhe e também curte tubaína, fanático, melodramático, bom vivant, depósito de mágoa". O que você quis dizer?*

>> Mano Brown: *Sim, é muita ideia, né?*

>> Entrevistador: *Mas é, me chamou a atenção aqui, realmente é...*

>> Mano Brown: *Sim, a gente fala...*

>> Entrevistador: *Vamos lá, vamos separar. Nas ruas do sul me chamam Brown, maldito, vagabundo mente criminal, fala um pouco sobre isso?*

>> Mano Brown: *Antes de mais nada, é uma rima. [Risos]... Eu não estou na fase de exigir um controle de rap esse discurso social. O rapper é um músico, acho que ele tem que falar para sociedade o que ele sente. Se não sente não tem que falar, não é porque é rapper que tem que falar de problema crônico, sociedade e tal. Acho que o cara tem que ser livre, o compositor, o letrista. Você não pode chegar, pegar o moleque que está agora começando dentro da casa dele, num cômodo e jogar: Fala desses problemas aqui que é a sua cara. Jogar um fardo de 200 quilos nas costas do moleque sendo que dentro da casa dele ele não tem o mínimo para ele. Entendeu? Ele tem que lutar pela vida dele, e o rap é isso também, é lutar pela sua própria vida também, individual, lutar pela sua sobrevivência.*

O discurso da responsabilidade social configura-se como uma cobrança moral que funciona como modo de controle do rap. Nesse caso, o rap tem de ser útil, deve dizer algo socialmente aceitável, segundo os critérios impostos por um determinado sistema moral. Música capturada por palavras de utilidade para governar uma legião, um rebanho, servir como exemplo, como espelho, como pastor. Brown rejeita esse papel que, quando colado a ele, o atrapalha, porque engessa e interrompe seu instinto de liberdade. Brown diz não ao papel, à função, não quer ser útil, quer ser livre. Ele afirma: *“Quero ser livre. Eu sou um cara livre. Esses fardos eu não aceito, não pego.”* Ao invés de exemplo, talvez possa ser mestre, porque media com um “outro”, é aquele que interpela e interrompe, que faz o sujeito tornar-se diferente do que era. Quando canta, acontece um processo intenso de interações (espaços, objetos, pessoas). Sua história individual é sempre uma construção na convivência humana. Ele se faz nas suas relações cotidianas, nas suas inventividades e nas suas artes de fazer compartilhadas com os outros.

E por último, o rapper Brown pode ser pensado aqui como um músico, como aquele que cria a música para intensificar a vida. A música vibra e rima, para ter fruição, e assim afetar. Atributos tomados como arma da conquista porque permite deleite, não convence porque é responsável ou “bom cristão”, mas porque soube rimar, porque foi criativo, porque improvisou.

II. Honestidade... Sob que condições?

>> Entrevistador: *Fica difícil você falar para uma criança sem pai, que passa fome e tal, que ela tem que ser honesta, que ele não pode roubar?*

>> Mano Brown: *Eu chego a dizer que eu nem considero eles desonestos, né? Dentro da realidade das armas que eles têm para lutar, do que eles aprenderam como meio de sobrevivência eles são honestos. Eu tenho certeza que com os parceiros deles eles são honestos. Com a família deles eles são honestos. Com os manos que estão presos eles são honestos. Tá ligado? Eles são honestos com quem é honesto com eles. Entendeu? Onde está a honestidade são valores, né?*

>> Entrevistador: *Mas, espera aí, a maioria do povo lá no capão redondo na periferia de São Paulo, nos bairros pobres. A maioria é honesta, a maioria trabalha, a maioria caminha, vai a pé da sua casa, esse é o verdadeiro herói brasileiro. O herói brasileiro não é o que se torna bandido para se dar bem. O herói brasileiro é aquele que trabalha. E lá no capão redondo, de onde você vem, você sabe disso. Quer dizer, o Brasil é um país de cento e quarenta milhões de honestos reféns de vinte milhões de desonestos.*

A noção de honestidade está vinculada aos valores criados circunstancialmente. Aqui Mano Brown nos remete aos seus critérios para nomear quem é honesto em relação a que, a quem e em qual momento. Delimita fronteiras para um conceito largo e confere sentidos a ele. Tal palavra – honestidade – contrasta com uma outra – desonestidade – e é exatamente nesse campo de contrastes que os jogos vão se estabelecendo, com suas regras, com seus jogares. A palavra, dessa forma, ganha movimento, demarca valores, fala de modos de vida, de testemunho de lutas. O respeito é dado àqueles que respeitam, respeitam os manos, os parceiros. Honestidade, aqui, transmuta-se em reciprocidade e no reconhecimento das lutas, das estratégias e circunstâncias possíveis de guerrear como condição da própria existência. No trecho que se segue, o entrevistador traça uma ideia de herói brasileiro. Para ele, herói é aquele que se submete ao trabalho e que é socialmente útil. O trabalhador, controlado e docilizado, longe das coisas

mundanas ao abandonar a si mesmo, renuncia a pulsão da vida. Ser honesto e herói sempre, solidário e não egoísta, tem seu preço a pagar... Pode custar a sua própria vida!

III. Uma ética-estética da existência

>> Entrevistador: *Você está falando dos parceiros agora, você tem um selo, lançou alguns discos agora tem a rapaziada do Rosana Bronx e tal, ouvindo o disco, percebe-se a sua mão, o seu dedo na produção executiva, como que você trabalha. O que você passa para eles, para esses seus amigos? Que tipo de direcionamento artístico você passa para eles?*

>> Mano Brown: *É para eles nunca ter vergonha de mostrar o que eles aprenderam, que eles sabem fazer. Nunca ter receio de expressar, de falar o que sente. Não ter medo de arriscar, de ser novo, de ser diferente. Amar a música. Amar a música, amar o que eles fazem. E estudar o que eles fazem. Acho que eles são rappers, são músicos. E eles têm que ouvir a música e não só o rap.*

Saber fazer, ser senhor e conhecedor de seu tempo, de sua arte... Conhecimentos estratégicos e efeitos da batalha constituem o Mano Brown, formam, deformam sujeitos-formas. A mudança que acontece naquele que “não tem medo de arriscar, de ser novo, de ser diferente”, que escapa à ordem e se permite a desordem, a produção, a dispersão. Na constituição de si há uma dimensão ética, exercícios que estabelecem para si próprio (em relação aos outros) modos de ser e agir enquanto sujeito ético-estético.

Nas palavras de Mano Brown, enxergamos um belo encontro para nos ajudar a entender o hip hop, a vida, as existências que se revezam e se conflituam com as nossas no movimento de nossas pesquisas, escritas e pensamentos. Decidimos (e nenhuma decisão é neutra) valorizar aquilo que ele, Brown, nos traz, quando afirma suas criações – preenchendo potência –, ao conquistar uma rima, ao experimentar ser músico, ao ser rapper. Negando a responsabilidade, torna-se ativo em seu *ethos*, diz sim a si mesmo!

Nesse sentido, colocando em diálogo Nietzsche, Foucault e Mano Brown, numa operação um tanto ensaística e complexa, me desafio a pensar. Pensamento que se alarga, bagunça e se reordena numa dança de ideias misturadas. Então, quando questiono os modos de olhar para as juventudes do hip hop, se heróis, bandidos, salvadores ou espelhos, enxergo possibilidades vivas de existências guerreiras, nas lutas no território urbano, nos shows montados de improviso na periferia, nos acontecimentos de seus encontros para dançar, para rimar. São sujeitos desejantes, que criam existências, inventam a si mesmos. Fazem da vida o seu palco, o seu show. Como o desejo de Mano Brown: “Ah, se a vida fosse sempre assim, o palco, o show”.

Assim @s hip hoppers dançam nesse palco invadido pelos “ventos dos acontecimentos”. São fabricad@s em seus territórios configurando e reconfigurando subjetividades, estão sempre por se fazer nas composições de forças, buscando atingir uma forma e até mesmo uma representação de si mesm@os, a qual ganha contornos um tanto cambiável, “pois muitas são as cartografias de forças que pedem novas maneiras de viver, numerosos os recursos para criá-las e incontáveis mundos possíveis.” (ROLNIK, 1997, pp. 19-20). No hip hop há mundos possíveis a serem criados, há cartografias várias a serem transformadas e é nesse fazer movimento hip hop entre micro-estabilidades e desestabilidades que os sujeitos são subjetivados. Não há uma coerência interna a ser revelada, há formas de subjetividade criando modos de vida num contexto coletivo. De tal modo, pensar na subjetividade coletiva por dentro do hip hop numa história cambiável pressupõe assumi-la como mostrado acima em suas formas de assujeitamento nos campos das morais diversas e também em suas formas de criações e resistências aos diversos regimes de verdade que as constituem.

O interessante de pensar o hip hop de maneira múltipla nesse processo de construção de sujeitos é marcar aí um espaço para modos de existência específicos, singulares, descartando a ideia de articular uma identidade de hip hoper e sim, “dar lugar aos processos de singularização, de criação existencial, movidos pelo vento dos acontecimentos.” (ROLNIK, 1997, p.23). A tentativa desse capítulo foi de anunciar de maneira fragmentária as experiências, paradoxos, tensões e instâncias

diversas que produzem o hip hop e seus praticantes para, dessa forma, buscar entendê-lo na sua complexidade. Para continuar esse exercício de pensar a produção de subjetividades no hip hop, falarei desse processo na sua relação com os corpos operantes desse movimento. Subjetividades são criadas a partir do corpo que dança um dos elementos desse cenário: a dança de rua. Assim, mais especificamente, meu olhar daqui em diante estará centrado nos processos de subjetivação que se compõem pelos corpos femininos na dança de rua.

3. Dança de rua como prática produtora de corpos

Esse texto refere-se às presenças femininas na dança de rua, expressão que aparece como um dos elementos do movimento cultural hip hop. Atualmente, o hip hop tem se configurado como território predominantemente masculino nas suas manifestações culturais, sendo atravessado por diferentes significados de corpos e gêneros, que se correlacionam com outros marcadores sociais³⁷, complexificando as relações humanas e, portanto, de poder³⁸, as quais funcionam de múltiplas formas na organização dos grupos sociais. Nesse panorama, a atuação dos corpos femininos é focalizada dentro de uma rede de relações sociais e de poder, disputando e produzindo significados, inventando suas próprias táticas³⁹ de inserção, de modo plural e dinâmico. Poderes não tão localizáveis (FOUCAULT, 2007c), mas que estão dispersos, emergem nas práticas sociais, produzem e constituem sujeitos.

³⁷ Marcadores sociais dizem respeito aos modos de pertencimentos a grupos (de classe, de etnia, de sexo, de gênero), através dos quais nos constituímos como pluralidades. Para mais, ver: Louro (1997).

³⁸ Foucault (2004) comenta sobre o emprego que faz da palavra poder, afirmando que não existe relação humana que aconteça fora das relações de poder. Assim, o autor nos coloca: “quando se fala de poder, as pessoas pensam imediatamente em uma estrutura política, em um governo, em uma classe social dominante, no senhor diante do escravo etc. Não é absolutamente o que penso quando falo das relações de poder. Quero dizer que, nas relações humanas quaisquer que sejam elas – quer se trate de comunicar verbalmente, como o fazemos agora, ou se trate de relações amorosas, institucionais ou econômicas –, o poder está sempre presente: quero dizer, a relação em que cada um procura dirigir a conduta do outro. São, portanto, relações que se podem encontrar em diferentes níveis, sob diferentes formas; essas relações de poder são móveis, ou seja, podem se modificar, não são dadas de uma vez por todas.” (p.276)

³⁹ Conceito utilizado por Certeau (1994), como “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto, com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreende-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. (p.47)

Dessa forma, estabeleço como objetivo mapear como se exercem as diferentes presenças femininas em grupos de dança de rua da cidade de Pelotas/RS. Para tanto, coloco em operação tais questões: como são inventadas táticas de inserção das mulheres na dança de rua? Como são exercidos pelas mulheres poderes-saberes que têm o corpo como arma⁴⁰? Como as mulheres constituem modos de subjetividade nesse contexto? Como emergem novos territórios para a produção de existências femininas? Na tentativa de operar com essas problematizações e de cercar conceitualmente o campo empírico em análise, desdubro nesse texto algumas pistas teóricas que impulsionam a prática de pesquisa, a qual está mergulhada no campo dos estudos de gênero, dos estudos foucaultianos e dos estudos culturais.

3.1 Contextualizando a dança de rua

*Dance em qualquer lugar, mostre a verdade sua. Mas nunca esqueça que o break é uma dança de rua
(Nelson Triunfo)*

Na década de 70, o DJ Cool Herc, descobriu o break (a quebra) da música, a parte instrumental de um disco funk. Como essa parte era curta, ele pegava dois discos iguais e desenvolvia uma forma suave de um disco para o outro e aumentava esse break. Nisso, ele começou a chamar essa rapaziada que dançava o break da música de “break boys”, o que começa a se denominar b.boys. Então taí o início dessa dança. Esse é um dos elementos do hip hop, o b.boying, ou breaking.⁴¹

A dança de rua, um dos elementos do movimento hip hop, trata-se de uma expressão que se hibridizou, portanto, não dá para falar de uma única dança de rua, mas de danças de rua. Surge com a liberdade, com a potência dos espaços de encontro público, onde corpos juvenis deslizam, se apresentam, usam e se apropriam de territórios. Para brigar, rachar, ou festejar, se dança! Danças que têm a ver com intensidade, tensão, pulsão. Como o autor Garaudy (1980) coloca, a dança surge como modo de vida dos diferentes grupos sociais e etimologicamente adquire esse sentido:

⁴⁰ Essa ideia de corpo como arma, parte do pressuposto de que o corpo é esse lugar que assume centralidade na sociedade contemporânea, instaurando e criando campos de forças, ao mesmo tempo que resiste a elas. Pensamos aqui o corpo como local da luta, o qual traz marcas, inscrições de poderes-saberes que disciplinam, mas que também pode ser o local de resistência a eles, exercendo maneiras de fugas.

⁴¹ Trecho de depoimento do b.boy Marcelinho, presidente da equipe de breakers Back Spin Crew - São Paulo, retirado de entrevista na edição especial da Revista Caros Amigos: hip hop hoje, 2005.

A própria palavra dança, em todas as línguas europeias – danza, dance, tanz – derivada raiz tan que, em sânscrito, significa tensão. Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses. (p.14)

A dança de rua emerge nos EUA nas ruas do Bronx, bairro de população majoritariamente negra e hispânica em Nova York, no final da década de 60, sendo praticada nas *block parties* (festas de rua), ao som dos ritmos latinos, soul, funk e jazz. Acontece como uma prática corporal que nos diz sobre maneiras de existência de jovens dos guetos, a qual se constrói no embate das batalhas entre gangues, exprimindo intensidade, exuberância, prontidão de corpos que desafiam a si mesmos. Uma dança que se manifesta esteticamente com toda a sua plenitude de comunicação, como uma experiência que nasce do contato imediato com a vida do aqui e agora, constituindo diferentes significados. Entendo a dança como um elemento representativo da cultura da humanidade, através da qual o corpo se faz vivo na necessidade de se expressar, de criar e de interagir. Trata-se de uma manifestação histórica com representações, que se constroem a partir de diferentes interesses e grupos sociais. A dança não é uma linguagem única, os seus corpos nos falam de um lugar ocupado, de posições de sujeitos, de pertencimentos.

Dança de rua, criada na rua, crescida na rua. Seja Breaking, Up Rocking, Popping, Locking ou outro nome que queiram dar, todos estes estilos são da rua! É a expressão corporal dançante do Hip Hop. Surgiu em meados da década de 60, e veio para dar um basta à violência praticada pelas gangues da época, pois os jovens preocupados em se superar cada vez mais nos movimentos esqueciam dos problemas e da violência originária das ruas, até que as rixas entre as gangues passaram a ter um sentido menos violento. Daí surgiu o “racha” entre as gangues (quem dançasse melhor sairia vitorioso) que existe até hoje, só que de um jeito menos ofensivo, essa foi a ideia inicial. A Dança de Rua vai muito além de uma forma de dança. É mais que tudo, um estilo de vida para quem ama o Hip Hop, é atitude, é arte de rua.⁴²

Segundo Andrade (1997), os primeiros *breakers* do Bronx, faziam uma espécie de protesto contra a guerra do Vietnã por meio de passos de dança que simulavam os movimentos dos feridos da guerra. “Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos ou demonstra a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas como o próprio giro de cabeça”. (p.12)

⁴² Fragmento retirado do documento: “a história da dança de rua”, disponível no site: <http://www.zulunationbrasil.com.br/elementos/danca/textos/historiadadancaderua.pdf>



Na imagem uma execução de giro de cabeça durante uma roda de b boys e b girls, no evento Master Crews, campeonato brasileiro de dança de rua que ocorreu no bairro Liberdade, São Paulo, 9/12/2007. Fotografia: Catia Carvalho.

Numa descrição de Casseano et al. (2001), a autora reforça a versão de que a dança de rua trazia em seus movimentos a lembrança da guerra Vietnamita, simbolizando as hélices de helicópteros, a partir do giro da cabeça, movimento extremamente utilizado nas rodas de b. boys e b. girls.

Nesse movimento, o dançarino fica com a cabeça no chão e, com as pernas para cima, procura girar todo o corpo. O movimento das pernas no giro da cabeça também alude às hélices dos helicópteros, largamente utilizados na guerra do Vietnã. (p.47)

Porém, na tentativa de compor minimamente essa história, me deparo com informações nada lineares e até mesmo incompatíveis e fragmentárias. Nos cruzamentos das versões sobre a dança de rua, surgem muitos olhares e opiniões divergentes a partir daquilo que a pessoa narra e atribui sentidos, como, no caso, referente à possibilidade de influência de um momento histórico, a guerra do Vietnã, sob os movimentos que compõem e caracterizam a dança de rua. Assim, contesta o b. boy Marcelinho:

Os caras falam que o giro de cabeça foi inventado por causa da guerra do Vietnã: meu, o giro de cabeça é da capoeira, cara, que é muito anterior à

guerra do Vietnã, capoeira Angola da época do Brasil colônia. É babaquice, bobagem, mentira.⁴³

No olhar de um praticante da dança de rua, Frank Ejara, há uma divergência quanto à relação da dança de rua com a guerra do Vietnã. Ele diverge do emprego da palavra “break” ao corpo quebrado e mutilado dos soldados como efeito da guerra, defendendo a ideia de que a palavra “break” na dança surge como referência à parte quebrada da música (*break beat*). Também se opõe a uma outra associação bastante legitimada e propagada nos materiais do hip hop⁴⁴ e em artigos de alguns/algumas pesquisadores/as⁴⁵ quanto ao uso da dança de rua como estratégia de pacificação dos guetos norte americanos, contento a ação de gangues juvenis violentas, justificando a relevância e utilidade social dessa dança. Assim ele nos coloca:

Não é porque a dança é quebrada, é porque a música é quebrada. Não tem nada a ver com a guerra do Vietnã. Quando falei com um cara da Zulu Nation sobre isso ele chorou de rir, até que parou e perguntou se era sério. Eu acreditei nessa história. É uma história bonita, social, mas isso não tem nada a ver, não aconteceu. E mais na época que o *break dance* apareceu em 84, os estilos da Califórnia já tinham ido para Nova York, e vice-versa. Então tinha vários estilos rolando nos bairros, tinha *locking*, *popping*, que é da Califórnia, tinha o *b. boying*, tinha o *up rocking*, que não é do Bronx, é do Brooklin. Quando a mídia fala “tudo isso é break dance”, você apaga toda essa história. No Brasil, tentam associar o movimento hip hop a um movimento de esquerda, ou de uma luta política que só aconteceu com o passar do tempo, porque no começo, era uma festa *block part*. O *Kool Herc* tocava música funk pras pessoas dançarem, era uma movimentação cultural, não tinha nenhuma palestra, nenhum discurso político, não tinha, não teve. Foi uma fantasia da mídia a história da dança ter surgido para evitar brigas de gangue. Na verdade, eles brigavam mais porque ninguém queria perder uma batalha.⁴⁶

Os rachas surgiram no final dos anos 60 como uma batalha entre gangues dos guetos americanos, acontecendo enquanto disputas por poder simbólico nos territórios e causando muitos conflitos e tumultos nas ruas, onde saíria vitorioso quem dançasse melhor. Assim, os rachas se desdobravam mais como produtores de várias emoções, envolvidas num contexto de disputa, do que como “controladores” de emoções e da violência.

⁴³ Trecho de depoimento do b.boy Marcelinho, presidente da equipe de breakers Back Spin Crew - São Paulo, retirado de entrevista na revista especial da Caros amigos: hip hop hoje, 2005.

⁴⁴ Ver “A história da dança de rua” pela crew Zulu Nation. Disponível em: <www.zulunationbrasil.com.br/elementos/danca/textos/historiadadancaderua.pdf>

⁴⁵ Ver Andrade (1996).

⁴⁶ Trecho de depoimento de Frank Ejara, pesquisador e dançarino há 21 anos, dirige a Discípulos do Ritmo- São Paulo, que faz dança de rua para o palco, retirado de entrevista na edição especial da Revista Caros amigos: hip hop hoje, 2005.

Para os b-boys brasileiros, no entanto, a dança não tinha essa relação simbólica. Era, sim, uma nova forma de expressão e de unidade tribal. Reunidos, praticamente só homens, irmanavam-se em torno das batidas do ritmo e, principalmente, em torno da exibição de dançarinos. O rap brasileiro começou dançando com o break, em “estado líquido”⁴⁷. (GEREMIAS, 2006, p.45)

Kokada, dançarino formado no cenário “breaker” da estação São Bento do metrô, em São Paulo, comenta sobre a rua como um espaço de encontros e de disputas, vividos a partir da dança de rua. Kokada dança desde 93, mas tudo começou no seu bairro:

[...] onde eu morava tinha uma crew chamada Beat Street e um dos integrantes me convidou para ir até a estação São Bento do metrô, onde eu me senti enfeitiçado pela dança. Desde então, me entreguei. Foi uma coisa nova pra mim, pois tive que aprender a respeitar os que lá já estavam, conquistar o meu espaço e respeito com a minha dança. Era uma recompensa treinar a semana inteira, no final de semana chegar na São Bento e mostrar um passo novo, como também encontrar os amigos e aprender com os veteranos. Mas o melhor era rachar com os adversários. (p.20)⁴⁸

O primeiro elemento do hip hop a chegar ao Brasil foi a dança – o *break* – no início da década de 80, na Estação São Bento, em São Paulo. Neste local, diversas pessoas se encontravam para realizar rodas de dança e rchas, o que levou a estação a ser referência de início do Movimento hip hop no Brasil:

Os primeiros breakes brasileiros dançavam ao som improvisado que surgia da batida de várias latinhas, em espaços públicos chamavam a atenção por seus jeitos quebradiços de moverem-se, pelas roupas despojadas e o cabelo volumoso, como marca de um orgulho negro. O b. boy **Nelson Triunfo**, 45 anos, foi um dos responsáveis por difundir o break no país. O cabelo estilo black power e o andar robótico causavam estranhamentos pelas ruas do centro da cidade de São Paulo, onde mora. Muitas pessoas não entendiam o motivo pelo qual um homem alto e esguio caminhava com passos duros que, ao mesmo tempo eram pesados e marcados. “Eu dançava Soul, e como o hip hop tem sua origem no próprio soul, dançar break foi apenas um passo para mim. Percebia que algumas batidas nas músicas estavam mudando e os cliques que chegavam ao Brasil traziam novos passos. Eu já dançava como robô, mas não sabia que isso era break.” (NELSON TRIUNFO)⁴⁹

⁴⁷ Termo utilizado na música “Estação São Bento”, do grupo Skowa & A Máfia. “Eu vou de surf do asfalto nesse mar de gente, eu em estado líquido fico contente.”

⁴⁸ Depoimento retirado da entrevista concedida à revista Rap News: especial dança de rua. Editora Escala.

⁴⁹ Depoimento retirado da obra “Hip hop: a periferia grita” (CASSEANO et. al., 2005)



Uma roda de break em 1984 com Nelson Triunfo no meio (agachado) e a **Funk & Cia** na esquina da rua 24 de Maio - São Paulo.⁵⁰ Na matéria “break um ritmo alucinante”, consta que Nelson e a Funk e Cia deixavam os transeuntes de boca aberta. Muitos office-boys perdiam os empregos por entrarem na roda na hora do trabalho.⁵¹

A dança de rua aos poucos é reinventada pelo cenário brasileiro, misturando-se com outras influências expressas pelo movimento humano nas práticas corporais, como o samba, a capoeira, o futebol, o circo, a ginástica olímpica. Embriagada de swing e criatividade, a dança de rua vai sendo construída de diferentes maneiras, especialmente, nos espaços de lazer, das festas, dos bailes, das ruas.

Quando a dança de rua começava a se difundir em São Paulo, os jovens realizaram vários circuitos na procura do melhor espaço para dançar. Chegaram a ocupar um ponto central devido ao chão apropriado e a proximidade com as várias lojas onde poderiam comprar luvas e lantejoulas, muito utilizadas na época pelos b boys. Muitas vezes, os adeptos de *break* eram perseguidos pelos policiais, que, incentivados por comerciantes das lojas do centro da cidade, procuravam inibir suas apresentações. Houve várias manifestações de discriminação frente aos praticantes

⁵⁰ Foto retirada do arquivo do hip hop, na galeria com título “fotos que marcaram época”, disponível em: <http://dynamite.terra.com.br/arquivodohiphop/site/page.cfm/fotos>.

⁵¹ Revista Planeta Hip Hop, Ed. Escala, Ano 1, nº 1, SP.

da dança de rua, jovens em sua maioria negros que ocupavam um território “não-autorizado”, com uma prática pouco conhecida, como se o centro fosse espaço somente para alguns. Com o tempo, essa prática foi se espalhando e a sua explosão se deu quando chegaram ao Brasil videoclipes de Michael Jackson e filmes como Flashdance. Dessa forma, a dança vai se consolidando e se tornando conhecida, sendo apropriada por jovens da periferia urbana por dentro do movimento hip hop.

3.2 Dança de rua: presenças femininas em cena

A partir da dança de rua, me deparo com jovens urban@s do hip hop, que expressam as marcas inscritas nos corpos de múltiplas maneiras, resultante da experiência praticada e das operações de uma vida cotidiana. Reunid@s pela dança de rua, os grupos de jovens criam alternativas de sociabilidades e sentidos de pertencimento como marcas de um lugar, de um tempo, das relações que se desdobram neles, produzindo-@s. Nessa dinâmica, a dança de rua passa por diferentes construções de sentido, ela aparece como produção, processo por onde estão atravessadas diferentes lutas que colocam em atrito significados de corpos. Aqui o corpo é coreografado numa dança da “conveniência”, jogando com as táticas que lhe permitam fazer parte, ser reconhecido, pertencer. É nesse jogo que as mulheres se inserem na dança de rua, a partir de seus corpos e de suas táticas.

Mayol (1996), ao referir-se à organização da vida cotidiana, considerando os comportamentos vinculados aos benefícios simbólicos que se espera obter pela maneira de se portar no espaço, utiliza o conceito de conveniência, o qual, no seu entendimento:

[...] representa, no nível dos comportamentos, um compromisso pelo qual cada pessoa, renunciando à anarquia das pulsões individuais, contribui com sua cota para a vida coletiva, com o fito de tirar daí benefícios simbólicos necessariamente protelados. Por “esse preço a pagar” (saber comportar-se, ser conveniente), o usuário se torna parceiro de um contrato social que ele se obriga a respeitar para que seja possível a vida coletiva. (p. 39)

O corpo, a partir dessa noção, é feito a partir das marcas do espaço, é produzido por conhecimentos práticos que procuram nele códigos reconhecíveis.

Traduzindo, o corpo precisa ser conveniente, saber manejar as técnicas de apropriação do espaço onde as relações do grupo social acontecem. Não estou falando de uma restrita submissão, mas de uma encenação da vida cotidiana em que ele atua com algumas artimanhas para poder gozar de um estoque de benefícios simbólicos dispostos pelo cenário praticado. No território das crews é preciso conhecer a dança de rua para ser reconhecido. E nessa lógica o corpo é o primeiro local de expressão desse conhecimento.

O comportamento expresso corporalmente é o que costura o contrato implícito que se estabelece nas relações coletivas. A prática dos dançarinos da dança de rua se desenrola por um engajamento social exercido dia a dia, por uma arte de conviver com os usuários do espaço. Engajamento conquistado na demonstração de um conhecimento prático sobre os modos de proceder, investindo gradativamente em táticas que possibilitem o processo de coexistência para, assim, ser (re)conhecido como participante legítimo. Nesse coexistir se estabelece a ligação do interesse pela dança e do compartilhar dos gostos. Ligação que pode ser rompida a qualquer momento, que é instável, provisória e está sempre em conquista.

Nas crews da dança de rua, o espaço social é formado por sujeitos que criam suas histórias, situadas em tempos cambiáveis de significados e representações. São várias invenções de laços de pertencimentos que surgem com valores disputados e combatentes, impostos nos seus “aqui e agora”, de maneiras sempre renováveis. Cada grupo estabelece critérios próprios de julgamento e avaliação. Assim, cada acontecimento em seu cenário é circunstancial, pertence a uma história e não pode ser julgado como um fato bruto, capturado por leis objetivas e valores absolutos. Até porque, não existe um fato objetivado por si só. Todo o fato está ligado a interpretações, posicionamentos não neutros, que estarão sempre a atravessar o modo como as realidades são construídas.

Por dentro desse contexto é, então, que corpos são marcados pela experiência da dança, pelos referenciais da cultura hip hop, pela indústria cultural, pelas práticas da periferia urbana, pelas relações de gênero e outros marcadores sociais. Somos aquilo que praticamos e nessa relação dos grupos com a prática

cultural da dança de rua, “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade.” (WOODWARD, 2004, p.15).

Assim, como um dos objetivos delimitados nessa pesquisa está o desafio de perceber os corpos feminino para além da materialidade biológica (sem desconsiderá-la), mas como instituidores de significados próprios de uma cultura e que produz suas táticas de inserção nesse contexto. Os corpos são pensados como espaço de metamorfoses, como “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2007c, p.22). Nesse sentido as mulheres acontecem no movimento da história, sendo construídas não a partir de uma origem, mas de micro-rupturas inscritas nos corpos. Chagas (1995), em estudo de doutorado, pensa o corpo feminino no campo da experiência e das relações de poder, sendo composto nos detalhes. A autora afirma que “o feminino não é, ele está, e estando, irrompe no real como vivência e experiência, e não como essência” (p.127). Procuo pensar as presenças das mulheres, não para definir o que é ser mulher na dança de rua, mas para, a partir do recorte empírico sobre seus corpos, ensaiar olhares, compondo panoramas de produções de “estar” mulheres nesse contexto, invenções do feminino compostas no cenário do cotidiano com todas as suas facetas e minúcias. Esse empreendimento tem como “personagem principal” o corpo feminino, visto como efeito do traçar de coreografias exercidas em materialidades, em discursos, em campos de saber, em inesgotáveis palcos desse “corpo bailarino” e dos investimentos que se fazem sobre ele. Se o ritmo é imposto a ele por jogos de verdades, como escapar a elas e dançar existências não experimentadas antes?

Para Foucault (2007c), nada é mais corporal que o exercício do poder. Segundo esse autor, “o poder encontra-se exposto no próprio corpo”, investimentos que não são tão localizáveis, funcionando por estratégias que se deslocam para diferentes lugares. Trata-se de uma atenção positiva para o governo dos corpos, muitas vezes de forma sutil e eficaz sem que nem percebamos como esse poder atua.

Assim, o corpo ganha um novo patamar, ele passa a ser exaltado, mostrado, falado, estimulado, é constituído pelo poder, exercendo governo positivo, uma

política capaz de produzir esse corpo cada vez mais atualizado e visível. Nesta concepção, o poder passa da forma de controle-repressão para controle-estimulação. Já é insuficiente a função do poder no sentido de reprimir e punir, ele passa a atuar também por outros dispositivos disciplinares que agem de modo positivo, dobrando o poder sobre o próprio corpo do sujeito, configurando-se, assim, como um autocontrole. Produz-se, então, um corpo que traz marcas de um poder disciplinar, que é docilizado no detalhe pela cultura de nosso tempo e seus diferentes processos educativos, pelos quais são acionados discursos, representações, linguagens, hierarquias e diferenciações que constituem os sujeitos.

Nesse exercício de pensar sobre o corpo feminino na atualidade, acionando sentidos de um passado para entender melhor o presente, começamos a nos mover num caminho saturado de ambiguidades, pois se tratam de corpos que ao longo da história foram muitas vezes silenciados e invisibilizados, “corpos que se calam, enquanto, se fala deles.”Na contemporaneidade os corpos femininos estão abundantemente visíveis, principalmente na indústria cosmética, vinculados a uma noção de juventude e, ainda, num modelo branco, magro e sensual. Para tanto, os corpos femininos se constituem entre visibilidades e invisibilidades.

Parece ser importante, demarcar de quais corpos femininos falarei, pois existem posições diferenciadas na condição de se tornar mulher.

Há muito que as mulheres são esquecidas, as sem voz da história. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza – quadros, esculturas, cartazes – que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (PERROT, 2003, p.13)

Fala-se muito sobre o corpo da mulher, mas ele se cala, é silenciado em suas zonas de sombra, que são transponíveis, podem e são rasgadas e rasuradas ao longo de existências e acontecimentos das vidas das mulheres. Mas o silêncio e a invisibilidade aparecem como uma marca histórica da feminilidade, passado que produz as mulheres nesse tempo presente em que escrevo sobre os corpos femininos na dança de rua.

Ao longo da história do ocidente, as mulheres eram educadas a ocultar seus corpos. O corpo feminino era escondido em vestimentas comportadas e acomodado em seu “lugar natural”: a casa. Embora “escondido”, muitos olhares se lançavam sobre ele. Assim como na fotografia paralisamos uma imagem num fragmento de tempo, no ato de olhar e falar sobre o corpos, inesgotáveis “verdades” paralisavam e fixavam a imagem do corpo feminino, podendo ser capturado nas pinturas dos artistas, nos discursos médicos, pedagógicos e religiosos. Ou seja, ele era bastante vigiado e tratado como um mistério, um tabu, um segredo a desvendar, minuciosamente, um “outro”. Nesses tratamentos com as mulheres, relações de poder tinham efeitos diretos sobre o corpo, a partir desses diferentes campos de saber, corpos eram fabricados nas inscrições das marcas dos dispositivos disciplinares. Segundo a historiadora e professora francesa Michelle Perrot (2003):

[...] na época contemporânea, as coisas mudam, o foco e o ruído se modificam. O corpo em geral, o corpo da mulher em particular, por ser estratégico no jogo demográfico, passa a ser um centro de saberes mais apurados, de poderes mais articulados e, conseqüentemente, lugar de um discurso superabundante, às vezes verborrágico. (p.22)

Hoje, percebemos alguns deslocamentos na forma dos poderes atuarem sobre os corpos das mulheres, produzindo outros efeitos que emergem de outras direções. Trata-se de um “poder estimulação” que traz esse corpo à cena, mostrando-o de múltiplas formas e focos de interesses, principalmente de ordem econômica. Fala-se muito sobre ele, estudando-o, dissecando-o, vigiando-o, a partir de tecnologias científicas e médicas cada vez mais apuradas e invasivas, produzindo-o e controlando-o, numa articulação que cria novos saberes sobre o corpo da mulher. O corpo feminino está cada vez mais à mostra, desfilando no espaço urbano, seja em suas mobilidades nas academias, nos salões de beleza ou nos mega cartazes publicitários, que anunciam a indústria da beleza ou nas práticas esportivas espetacularizadas.

Goellner (2005), ao tematizar o esporte como um espaço que educa e produz corpos generificados, com enfoque no corpo feminino, afirma:

Generificados e espetacularizados, pois a exposição dos corpos femininos na cultura contemporânea pode ser observada em várias instâncias culturais tais como revistas, propagandas, outdoors, programas televisivos,

cartazes, filmes... Pode ser visto, também, nas ruas, academias, spas, praias, shopping-centers e espaços esportivos. Nesses e em outros lugares é possível identificar em processo educativo a produzir a espetacularização tanto de quem vê, quanto de quem é ou sente-se o próprio espetáculo. Enfim, há muito foram e são vários os discursos e as intervenções destinadas a educar o corpo feminino de forma a atrair sobre si o olhar do outro e o esporte, um fenômeno contemporâneo, não está distante dessa afirmação.⁵²

São diversos “lugares pedagógicos” que educam o corpo feminino e que dizem sobre nós. Pedagogias que vão além da escola e da família, se dão por mecanismos sociais que engendram seus próprios discursos e saberes, atribuindo ao corpo suas marcas, ou seja, o corpo já não pode ser visto como uma entidade absoluta e natural, mas é produção que se dá na trama histórica.

Nesse sentido, quando falo dos corpos femininos é para trazer à tona essa perspectiva, através da qual, corpos são construtos sociais e históricos que produzem culturas e são produzidos por elas. Dessa forma, nas práticas que se estabelecem a partir da dança de rua constroem-se produções corporais de mulheres que se tornam dançarinas, seja pelo modo como se movimentam, consomem, vestem-se, relacionam-se entre si, produzem conhecimentos, constituindo assim modos de ser/estar mulheres que tomam forma de num espaço coletivo. A partir de uma escolha ética e política, mergulho nesse campo empírico (um tanto conflituoso), atenta aos corpos femininos, aos modos como se colocam em cena e conquistando visibilidades a partir de seus corpos operantes. Faço isso manejando com alguns fragmentos percorridos por meu olhar nos territórios da dança de rua que produz corpos: corpos generificados; corpos performáticos e corpos indumentários.

3.2.1 Corpos generificados

Na dança de rua, o gênero é constituído de forma interativa e situacional e precisa ser discutido num contexto específico, onde acontecem ações concretas, pelas quais as pessoas envolvidas constroem significados e se tornam homens e mulheres de maneiras diferenciadas. Como nos remete Louro (1997):

⁵² Palestra proferida por Silvana Goellner, intitulada: “As práticas corporais e esportivas e a produção de corpos generificados”, durante Mesa Temática do II Seminário Corpo, Gênero e sexualidade: problematizando as práticas educativas e culturais. FURG/UFRGS, 2005.

[...] para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. O debate vai se constituir, então, através de uma nova linguagem, na qual o gênero será um conceito fundamental. (p 21).

Nessa perspectiva, a atuação dos corpos femininos pode ser pensada dentro de uma rede de relações sociais e de poder, que se dinamizam na prática da dança de rua, fabricando corpos generificados, sendo construídas por poderes. Ou seja, nesse processo de formação de sujeitos, as práticas que se estabelecem são generificadas (modos de dançar, de se vestir, de falar, de agir, de pensar, etc) – “produzem-se, ou engendram-se, a partir das relações de gênero, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc.” (LOURO, 2003, p.25)

Nos estabelecimentos de fronteiras que definem quem nós somos e como nos reconhecemos como sujeitos, o gênero aparece como uma categoria analítica potente para pensarmos como os corpos estão sendo significados socialmente, a partir das experiências vividas, das formas de comportamentos, das inesgotáveis maneiras de existências. Falo aqui de circunstâncias históricas e culturais que produzem modos de vida, configurando o ser/estar homem e o ser/estar mulher de maneira plural. Pluralidades que não cabem em essências e nem são naturalmente definidas, mas se constroem nos mecanismos móveis dos sistemas simbólicos. Nesse campo do indefinido que o gênero é constituído pelos corpos e constitui corpos, pois “o gênero opera estruturando o próprio social que torna papéis, funções e processos possíveis e necessários.” (MEYER, 2003, p.18).

Assim como proposto por Louro (1997) e Meyer (2003), o conceito de gênero pode ser utilizado como ferramenta teórico-política para analisarmos os modos de proceder dos mais amplos processos educativos pelos quais as diferenças entre ser/estar homens e ser/estar mulheres se manifestam.

Gênero aponta para a noção de que, ao longo da vida, através das mais diversas instituições e práticas sócias, nos construímos como homens e mulheres, num processo que não é linear, progressivo ou harmônico e que também nunca está finalizado ou completo. (MEYER, 2003, p.17)

Somos educad@s, ao longo de nossas histórias, como sujeitos de gênero, no modo como brincamos, nos relacionamos com os outros, assistimos a televisão e

aos personagens dos grupos que convivemos, com seus papéis e posicionamentos roteirizados na novela da vida, metamorfoseando-se a partir daquilo que nos dizem, que nos interpela e tudo aquilo que experimentamos e praticamos corporalmente. Nossos corpos, dotados de sexo – mas não determinados por um sexo anatômico, porém, hibridizados pela biologia e cultura – passam a ser o painel onde se inscrevem marcas, signos, verdades cambiantes de como ser, aparentar e se comportar como “corpo feminino” ou “corpo masculino”.



Desde muito cedo, somos educad@s como corpos generificados. Meninas são fixadas no seu universo natural: o ambiente doméstico e privado e por mais que se mencione a ideia de que as mulheres se modernizaram, ainda se cola aos seus corpos as mesmas exigências, os mesmos moralismos, que se revezam entre conquistas e micro-rupturas. “Uma nova geração de panelas, para uma nova geração de mulheres”, eis aqui um endereçamento direto, panelas modernas para mulheres modernas. Talvez essa linha de panelas se remeta à “nova geração de mulheres”, como aquelas que além da casa possuem outros lugares ocupados, mas “a casa e a panela” continuam sendo referências que nos colocam como símbolo de identidades de gênero. Segundo Goellner (2005):

[...] pensar a identidade de gênero como algo que se constrói ao longo de nossa existência e que, portanto, não é dada a partir de nossa materialidade biológica, pressupõe entender que essa é uma identidade produzida na e pela cultura.⁵³

As representações sociais de ser homem e de ser mulher, construídas culturalmente, são reproduzidas no interior das práticas culturais da dança de rua e, nesse processo, são submetidas a ressignificações. Portanto, na experiência da dança de rua, o conceito de gênero nos fala de maneiras circunscritas e situadas historicamente de se viver o corpo masculino e feminino. Meyer (2003) menciona o caráter de desconstrução assumido pelos modos de operar com o conceito de gênero, através do qual:

[...] pretendia-se romper a equação na qual a colagem de um determinado gênero a um sexo anatômico que lhe seria “naturalmente” correspondente resultava em diferenças inatas e essenciais, para argumentar que diferenças e desigualdades entre mulheres e homens eram social e culturalmente construídas e não biologicamente determinadas. (p.15)

Nesse sentido, um corpo nunca está determinado, mas trata-se de uma construção que se dá de maneira híbrida e acontece nas dimensões coletivas e singulares, pois nos modos de operar dos grupos e no seio de seus sistemas simbólicos. Há diferentes formas de se construir enquanto mulher e enquanto homem em meio às práticas de liberdade e às relações de poder, diferenças essas que se dão nos cruzamentos de vários marcadores sociais e naquilo que o corpo experimentou em sua singularidade.

O corpo que dança se faz num entrelaçamento de movimento e visibilidade, ele é expressão, é intenso no comunicar, é imagem que conversa e nos atravessa. Esta dança emerge na trama de conhecimentos, de experiências estéticas e de expressão do ser humano. Situo, então, esta prática corporal como aquela que não ocorre descontextualizada, ao contrário, compartilha sobre o vivido e o imaginado, e tem lugar na cultura humana, ou seja, ela nasce da cultura e amadurece nela.

⁵³ Excerto de palestra proferida por Silvana Goellner, intitulada: “As práticas corporais e esportivas e a produção de corpos generificados”, durante Mesa Temática do II Seminário Corpo, Gênero e sexualidade: problematizando as práticas educativas e culturais. FURG/UFRGS, 2005.

A dança, articulada com o gênero e a sexualidade, estabelece diferentes relações que posicionam o sujeito em lugares específicos, onde certas vozes são trazidas à luz e, outras, por sua vez, permanecem em silêncio. O *hip-hop*, nos dias de hoje, é narrado como um terreno masculino no cenário da dança: músicas, roupas, acessórios, movimentos coreográficos, acrobacias e cores utilizadas por esses dançarinos apontam para um lugar ocupado/produzido pelo homem. A mulher, neste espaço, ocupa uma posição coadjuvante e auxiliar.⁵⁴

Talvez ainda existam hierarquias de gênero quanto ao cenário da dança de rua, uma dança que é esportivizada e que traz marcas de um domínio masculino. Nesse cenário, as mulheres em alguns momentos podem ser menos visíveis, e em outros, protagonizarem a cena, por dentro dessa dança se armam jogos de relações de poderes que são reversíveis a cada instante, alterando as posições dos sujeitos.

A dança historicamente é marcada por representações de gênero, as quais delimitam algumas fronteiras. A prática da dança, no ocidente, carregou por muito tempo aquela imagem estereotipada e eurocêntrica, vinculada ao ballet clássico e ao universo feminino, num conjunto simbólico em que o corpo aparece com suas roupas cor de rosa e movimentos lentos e delicados, transformando as bailarinas em “anjos” que flutuam. Ou seja, historicamente, a dança serviu para educar corpos femininos, disciplinando-os e docilizando-os, forjando corpos delicados, belos e frágeis. Já nesse território do ballet clássico, a prática da dança por meninos, aparece como ameaça à sua masculinidade, com o medo da mudança de “uma identidade de gênero irreduzível”, como se esse corpo que dança ao som da música lenta fosse se assemelhar ao feminino.

No cenário da dança de rua, percebo um avesso nessa relação, pois se trata de uma dança que está sendo transformada e ressignificada, mas que ainda possui características que se afirmam como o lugar da masculinidade, entendida a partir de alguns atributos vinculados ao corpo do homem, tais como força, potência, agilidade e ousadia.

Nessa transformação da dança, começam a serem criados diversificados estilos, uns tidos como mais “masculinos” outros como mais “femininos”. Ou seja,

⁵⁴ Fragmento do trabalho “A produção de masculinidades no *Hip-Hop*”, apresentado por Éderson dos Santos, no evento Fazendo gênero-8: corpo, violência e poder. Florianópolis, agosto de 2008.

por mais que a dança hoje seja vivenciada tanto por homens como mulheres, há diferenciação nos modos de dançar a dança de rua.

Assim como socialmente alguns modos de trabalho foram atribuídos como de domínio feminino, entre eles, os manuais ou os vinculados à assistência social, ao cuidado e à educação de outros, atualmente, no hip hop, modos de dançar são tidos mais do domínio feminino do que masculino. Geralmente, essa diferença está demarcada com as danças mais sensuais e “rebolativas”, em que o movimento do quadril tem destaque e a mulher tem que demonstrar “charme” e poder de sedução. Por outro lado, alguns estilos de dançar são protagonizados por homens, como o *B. boying*, tratando-se de uma dança mais de chão e que envolve força muscular, equilíbrio, agilidade e coragem. Malú fala de algumas diferenças na execução dos estilos da dança de rua:

O que existem são estilos que são sensuais e são considerados para as mulheres, o dance hall por exemplo é um estilo, claro que existem homens fazendo, mas é uma coisa bem sensual, bem pra mulher. Mas quando até então, eu nunca senti isso assim...sempre quando eu fiz um trabalho, eu fiz a mesma coreografia, o mesmo jeito, a mesma roupa que o homem, entendeu? E eu sou mulher. E tem também o *dance hall*, que é um estilo que lembra muita coisa da Jamaica, o modo de dançar, entendeu? Existe o *Ragga Jam* também que foi uma francesa que inventou, que é como se fosse o Uantepi aqui, entendeu? Tem uma base e aí dali se tira um estilo, faz um estilo, cria um estilo. O *Ragga Jam*, também. É um estilo bem rebolado, bem da sensualidade, sabe? Tem o *Wougueing*, ele é só pose e lembra muito as drag queens, é uma coisa mais feminina, mas que os homens também fazem, entendeu? Não existe esse preconceito de aquela é a dança da mulher e o hip hop, o free style é uma dança dos homens. (Depoimento concedido em entrevista, Pelotas, janeiro de 2009)

Já num momento de ensaio, a Camilinha, coreógrafa e criadora do grupo feminino de dança de rua, cobra que o movimento de suas “alunas” tenha um efeito “agressivo”, exigindo a potência no gesto dos corpos que dançam e que compõem a dança de rua.

Na dança de rua, movimento tem que ter efeito. Não é para bonito, tem que ser agressivo! O pulo tem que mostrar que vocês são fortes. Cheguem em casa e treinem porque essa coreografia tem que ter força e resistência, então treinem a coreografia!⁵⁵

⁵⁵ Fragmento do Diário de Campo, fala da Camilinha durante ensaio do grupo feminino.

Por outro lado, a dança de rua ainda é narrada como uma dança “mais masculina”, naturalizando e fazendo a colagem de que corpos masculinos são mais fortes e, portanto, a dança de rua pertence mais ao território deles. Como se os homens se inserissem nela quase que sem esforço, como um caminho já dado e estabelecido e que as mulheres precisassem fazer um esforço maior, tendo os meninos como referência no aprendizado e no domínio da dança.

Então eu fui me especificando em ser aquela coisa, ver... oh, os guris estão assim, eu tenho que estar assim. Por ser a única guria eu tenho que mostrar que não é porque eu sou a única guria que eu danço menos ou que eu não vou ser o que eles são. Eu tenho mais dificuldade, que nem todo mundo mexe que tô num grupo que usa muita força, mas eu tenho dificuldade de fazer um curso que tem que dançar sensual. Então é isso que diferencia, o dançar com eles não tem...claro que os guris têm mais, sei lá, é uma coisa mais deles. A dança de rua parece que é um pouco mais masculina. Mas eu faço de tudo para não ter nenhuma diferença. (Depoimento de Camilinha, concedido em entrevista, Pelotas, janeiro de 2009)

A partir dessas operações sobre os corpos que se dão num processo de diferenciação é que posso falar da dança de rua como campo de produção de corpos femininos e masculinos. Dentro dessa demarcação de estilos, as meninas, em Pelotas começaram a treinar e praticar o estilo *b boying*, borrando fronteiras e fazendo movimentos de chão. Elas executam o giro da cabeça e outros movimentos característicos que exigem força, mas poucas se profissionalizaram, ficando menos visível a prática desse estilo pelas mulheres.

Ao referir sobre a maneira de dançar de uma *b. girl* de Brasília, bem conhecida entre @s praticantes da dança de rua em Pelotas e que se profissionalizou no estilo *b. boying*, foi bastante comum escutar frases do tipo: “Ela dança muito, mas parece um homenzinho”.

O suor excessivo, o esforço físico, as emoções fortes, as competições, a rivalidade consentida, os músculos delineados, os gestos espetacularizados do corpo, a liberdade de movimentos, a leveza das roupas e a seminudez, práticas comuns ao universo da cultura física, quando relacionadas à mulher, despertavam suspeitas porque pareciam abrandar certos limites que contornavam uma imagem ideal de ser feminina. Pareciam, ainda, desestabilizar um terreno criado e mantido sob domínio masculino cuja justificativa, assentada na biologia do corpo e do sexo, deveria atestar a superioridade deles em relação a elas. (GOELLNER, 2005)

Assim, as performances que exigem grandes esforços e treinamento, bem como o uso de roupas largas por muitas mulheres na dança de rua, desestabilizam uma imagem idealizada de “ser feminina” e traz tensionamentos, tanto entre @s

praticantes quanto à sociedade em geral. Já as expressões, as gestualidades que afirmam masculinidades são intensamente valorizadas nos espaços do movimento hip hop, como no universo do rap, que exalta performances masculinas:

[...] isso é especialmente aparente nas performances de rappers e funkeiros homens. Inclusive, a própria palavra “rapper” é geralmente compreendida em referência a um performer masculino. Como os rappers americanos, o rapper brasileiro masculino conta com um repertório de movimentos e atitudes: o gesticular minimalista, o rosto carrancudo, uma arrogância machista e uma postura de “ameaça” à sociedade”. A apresentação de MV Bill no palco Free Jazz festival pode disparar o pânico que gira em torno de machos negros armados (ao mesmo tempo que faz lembrar o uso público e teatral de armas pelos Black Panthers, nos anos 1960, na Califórnia). (LYRA, 2006, p.177)

De certo modo, na dança de rua, também, são criados atributos masculinos que são valorizados historicamente, surgindo num contexto de gangues e no espaço da rua, traz como marca a predominância masculina. Ainda hoje, o espaço da rua aparece como não autorizado às mulheres, inclusive, às muitas participantes da dança de rua. Tanto que nos horários de ensaio, há uma divisão explícita no modo de organização dos grupos em que as mulheres ensaiam mais cedo e os homens mais tarde, para não retornarem tão tarde para casa, pois num período em que se fala muito da cultura da violência e do medo, os grupos assumem uma lógica de que as mulheres precisam ser mais protegidas.

3.2.2 Corpos performáticos



B.girl ocupando a roda de break durante evento Máster Crew, São Paulo, 9/12/2007. Foto: Catia Carvalho.

Na roda de Break o corpo trama conhecimentos, desordena lugares e posições de sujeitos. Clima de desafio, rigor, dor e treino, atributos ao longo dos tempos considerados como possíveis somente em territórios esportivos masculinos, disputam espaços com outras formas de dançar e subvertem a ordem estabelecida. A sequência das performances e apresentações acrobáticas tem como maioria os homens, mas as mulheres entram na roda e mostram movimentos que também exigem força, domínio de técnicas, conhecimentos buscados pelos corpos. Corpos femininos se colocam em cena.

Ocupando palcos de exibição e reconhecimento, @s jovens que dançam querem ser vitrines, tornando-se notad@s a partir de seus corpos performáticos. Fazem do corpo um grande espetáculo, maximizam suas possibilidades, treinam, inventam e buscam sair do anonimato. Sequências coreográficas são elaboradas por movimentos rápidos. A cada fragmento de tempo uma novidade para o corpo acompanhar, uma dança que parece esticar cada quebra da música pela quebra do

corpo, giros, braços que se estendem e se flexionam em diferentes direções, chutes, agachamentos, técnicas que envolvem a totalidade do corpo. Cada instante é aproveitado de forma astuciosa, desafiam seus corpos para que eles sejam visíveis, marcando-os com incessantes treinamentos. Acontece aí o domínio de uma técnica, uma performance conquistada que se coloca em cena, em cada apresentação, ensaio público, oficina, nos festivais e concursos de dança, nos eventos das periferias, enfim, nos modos como expandem suas práticas e as experiências.



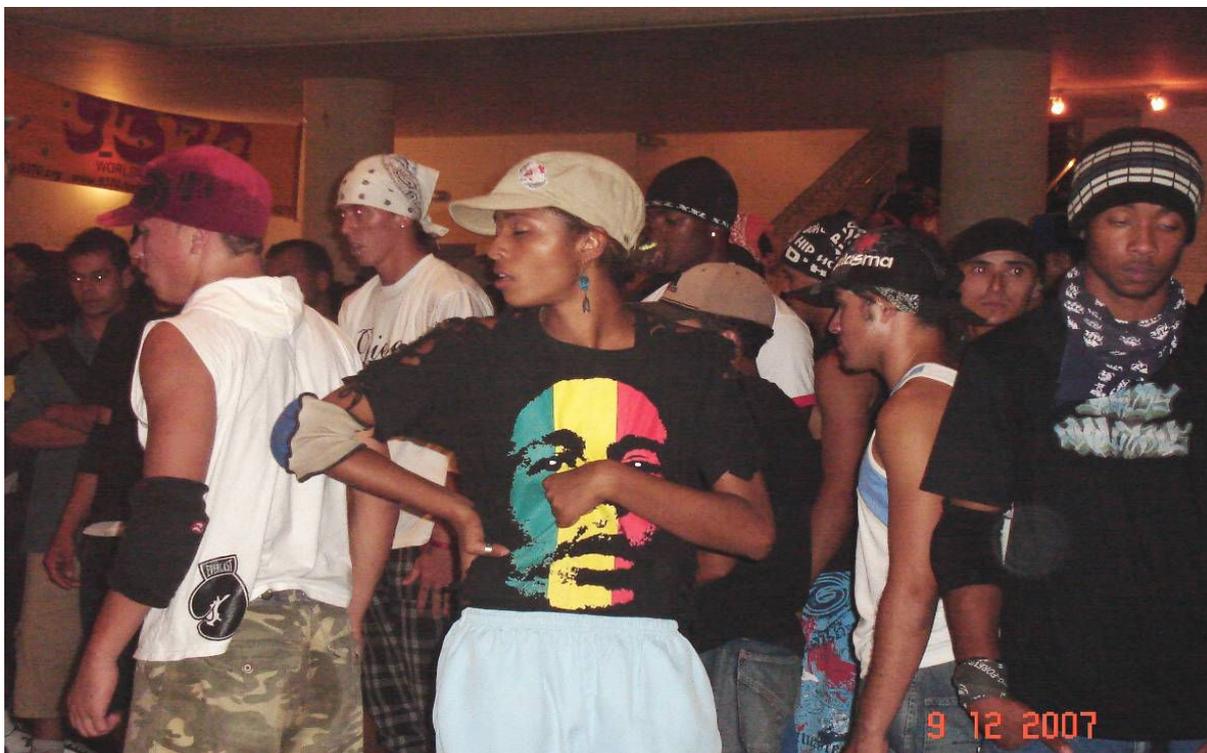
Disputa acirrada entre crews durante uma batalha de b. boys e b.girl no evento Master Crews. Foto: Catia Carvalho. 9/12/2007.

No palco b. boys e b.girls abrem a batalha com uma espécie de performance coreográfica, algo como um “ritual tribal”, em que uma equipe se apresenta para a outra, em momentos alternados, partindo das extremidades para o centro. Nesse momento, a Crew deverá mostrar para que veio, explodindo e extravasando o seu potencial na execução de uma dança. Após, começa a competição, o racha, a batalha, com disputas dançarín@ para dançarín@, cada qual representando a sua crew, dentro do limite de tempo estipulado previamente. Cada instante deverá ser usado na sua máxima possibilidade, para vencer o lance é preciso aproveitar a oportunidade do instante com ousadia, demonstrar criatividade, a partir de um estilo próprio de se movimentar, atingir êxito nas execuções técnicas de elevado grau de dificuldade e mergulhar intensamente em cada batida da música. O evento anuncia

e promete: “Música, Arte, Dança e muita adrenalina em batalhas de dança de tirar o fôlego. *MC’s*, *DJ’s*, *Freestyle*, *BreakBeat*, *Poppers*, *Lockers*, *B.Boys*, *B.Girls*, Exposições, *Crews*, Standes, Premiações, Brindes, tudo isso aguarda você em mais MASTER CREWS.”

Considerado como o maior evento de breaking da América Latina, o Master Crew acontece como uma festa, um encontro efervescente com muita dança e diversidade nos estilos e diria também, diversidade de corpos. “Este evento se consolida como a grande vitrine da dança e da cultura hip hop”. *MC’s* rimam no palco, rodas de *b.boys* e *b.girls* vão se armando no espaço do salão nos intervalos que surgem entre uma batalha e outra. As batalhas são os momentos mais esperados do evento, nas quais só observei a presença de apenas uma *b.girl*, com o apelido de “Bibi”, ela contrasta no palco por ser a única mulher participando da batalha e por sua ousadia e postura de embate na forma como se apresenta no dançar. Porém, espalhadas no salão, diversas mulheres participavam das rodas de *break*. Umas enquanto espectadoras, amigas de *b.girls* ou então namoradas de *b.boys* e outras enquanto praticantes da dança de rua. As rodas são livres, nelas homens e mulheres de diferentes idades e formas de dançar se apresentam. As mulheres que participavam das rodas podiam ser localizadas a partir de suas indumentárias e acessórios, geralmente usavam cotoveleiras e munhequeiras, marcando em seus corpos sua preparação para a performance a ser realizada ali.

3.2.3 Corpos Indumentários



Praticante do estilo b. boying, presença marcante e persistente nas rodas de break no evento Máster Crews em São Paulo, 9/12/2007. Nos intervalos sentava no chão com sua colega também b. girl e suas mochilas cor de rosa com ursinhos pendurados no feixe. Foto: Catia Carvalho

Num primeiro olhar, no lugar de observadora, @s jovens da dança de rua me deixavam impressionar pela uniformidade marcante de suas roupas, acessórios, gestos, modos de falar e de se expressar (corpos também falam). O modo como se repetiam na aparência saltava aos meus olhos num primeiro momento. Mas com um tempo de observação mais atento aos detalhes e às minúcias, percebi pequenas variações, que muitas vezes me passaram despercebidas. Maneiras de se diferenciar, como o lenço que Lásier usava e, entre as meninas, um acessório colorido no cabelo ou luvas nas mãos, enfim, formas criadas para se singularizarem entre o grupo.

Os investimentos na imagem corporal contribuem para a construção da identidade dos jovens, conferem-lhe uma expressão simbólica de poder, uma vez que se diferenciam entre si através de atributos distintivos. Os jovens não são só possuidores de um corpo como eles próprios são um corpo, e por isso o simbolizam quando o vestem. E porque assim é, para a maior parte dos jovens a moda não se impõe por seu valor de uso, mas por seu valor de troca, ao permitir-lhes trabalhar a imagem no quadro das interações comunicativas que têm com outros jovens e com os demais.

Neste sentido, os jovens não são consumidores passivos do que a moda dita à medida que a podem influenciar. (PAIS, 2006, p.19)

Lásier vestia uma regata preta do tipo “uniforme de Basquete” que estampava na frente em letras grandes e contrastantes: “Cultura Hip Hop”, na cabeça um lenço amarrado, calça bem larga e um tênis muito despojado nas cores do Brasil. As meninas, em maioria, vestiam calça largas e blusa curta (bem estilo que aparece nos filmes americanos durante os bailes blacks). Chamou-me a atenção uma garota que dançava super solta e com a cara meio fechada, parecia muito determinada na prática da dança, colocava intensidade em cada movimento. Suas mãos estavam cobertas por luvas pretas e caíam no peito algumas correntes avantajadas em tom prateado. Corpos cobertos por um figurino próprio, dizendo muito daqueles personagens do teatro - vida que ali encontro. Uma dança encenada pelos gestos, pelas roupas, pelas formas do corpo. O conteúdo da dança, a forma criada e a matéria (corpo) que dá vida ao dançado se confundem, acontece aí uma fusão. Parece que tudo é dança, mesmo depois que param de dançar. O modo como se deslocam na sala, como sentam, como conversam, como estão vestidos, fazem parte de uma mesma coreografia.⁵⁶

A relação “corpos-indumentárias” descrita aqui é significativa na composição dos sujeitos que fazem da roupa um atributo de seus próprios corpos, marcando posição diferenciada. “Verdadeiras máquinas de comunicar” (PITOMBO, 2000, p.83-84), as peças do vestuário estão revestidas de valor simbólico, ultrapassando o restrito sentido de utilidade, não são apenas cobertura do corpo, elas inscrevem nele maneiras de ser, noções de temporalidade, de espacialidade, de condições sociais, de experiências de vida. Conforme Pitombo (2000):

[...] o próprio corpo físico já é um operador e dado fundamental da produção da auto imagem; o corpo confere ao sujeito uma história a contar, e se é próprio da nossa civilização exibir essa corpo vestido, coberto pela indumentária, o vestuário passa, portanto a ser um elemento fundamental, mediador, que estabelece o nexo entre o físico e o social, contribuindo para a configuração da nossa inscrição social numa determinada cultura. (p.82)

A positividade que a indumentária assume por determinados usos, confere aos sujeitos sentidos de um anseio grupal, interatividades pelo modo de vestir-se e

⁵⁶ Fragmento do Diário de Campo, observação no Grupo Piratas de Rua.

se comportar, que estabelecem o contato com o outro. O vestuário torna-se linguagem que indica a adesão (ou desvio) a um sistema cultural.

Na dança de rua jovens mulheres se fazem presentes com suas bandanas, rabos de cavalo, brincos e pulseiras, mochilas cor de rosa, contrastando com os tênis e as calças largas. Os corpos femininos fabricados em múltiplos espaços, assim como nas *crews*, se compõem nos detalhes, encenam, exercem poderes-performáticos. A relação entre corpo, indumentária e técnicas passa a falar sobre esses corpos femininos, os quais marcam diferenças, seja pelos acessórios, pelos movimentos dos quadris, pela sensualidade esboçada no jogo embalado dos cabelos que dançam, pelo desafio alcançado num movimento arriscado.

Quanto à aparência física, à indumentária utilizada e à estética do gesto das mulheres, convencionalmente eram esperadas mostras daquilo que as diferencia dos modos de aparentar e se comportar masculinos. No momento em que elas ultrapassam essas diferenças naturalizadas, com suas calças largas e suas performances potentes, surgem estranhamentos, ativando a recorrência àquela imagem feminina idealizada. Como algo assim: “ok! Você pode estar na dança de rua, mas fique bela, sensual e feminina.”⁵⁷ Em depoimento sobre as expectativas de que as mulheres sejam sensuais na dança de rua, através da forma de dançar e do tipo de roupa, Camilinha coloca:

Hiii, eu vejo isso como uma bobagem. Porque tem grupos que as gurias dançam com a mesma largura, mesmo tamanho de camiseta dos meninos, né? Eu assim, no meu modo de ver, como eu me acostumei só com os gurus, eu acho horrível ter que dançar com eles e botar um top. Eu acho horrível! Os gurus têm coreografia que nem a “sedução”, a gente fez de novo, uma segunda versão dela, e eu ter que estar de top. Não, por que sedução tem que... Por que um top? Eu posso tentar seduzir de outra forma, não precisa ser com uma roupa mais apertada, ou com uma maquiagem, ou com qualquer outra coisa. Eu posso ser sensual de outra forma. (Depoimento concedido em entrevista à pesquisadora, Pelotas, janeiro de 2009)

Em texto publicado num blog⁵⁸ específico para *B.girls*, que assume o título: “b. girls articulando”, coloca-se em discussão a imagem feminina estereotipada, questionando a produção de uma “mulher perfeita”. Esse discurso provocativo

⁵⁷ Goellner (2007) se refere ao impertivo da beleza nas práticas esportivas como uma imposição, segundo a qual, a mulher além de ter que demonstrar uma eficiência atlética, deve ser bela e se possível, feminina.

⁵⁸ Blog é um diário online no qual você publica histórias, ideias ou imagens.

procura desestabilizar as convenções sociais que dizem que para ser mulher tem que ser “boneca de porcelana”, “frágil”, “delicada” e “ter corpo bonito”. Há muitas rupturas nessas convenções pelas atitudes das dançarinas na dança de rua, maneiras de resistência, como também, conformidade a alguns desses atributos.

Mulher perfeita... Será !!!!!!! ⁵⁹

Mulher perfeita...Quando pequena, é uma bonequinha de porcelana. Não pode brincar das mesmas coisas que os meninos, tem que brincar de boneca, fazer comidinha. Cresce e tem que ser uma boa menina, não pode fazer feio na frente das pessoas, tem que ser delicada, tem que ser frágil, não pode ficar com muitos meninos porque estará ganhando fama de galinha, aprende a fazer comida, arrumar casa pra ser no futuro uma boa esposa e mãe, luta pra ter um corpo bonito, pra ser uma mulher perfeita. Mas não somos marionetes...Será que não percebem que já estamos em pleno século 21, que conceitos ridículos como esses deveriam ser revistos... a sociedade impõe mil padrões, heteros, brancos, magros, bonitos, ricos, homens. Pra que tanta superficialidade? Meninas tentando de tudo pra ter um corpinho lindo, mil dietas, cirurgias, anorexia. O que impede as meninas de lutar? Pra que continuar seguindo regras idiotas, que não levam a nada... Tá certo que alguma coisa pode ter mudado, algumas já conseguiram seu espaço, mas normalmente meninas são tratadas como bonecas, marionetes, manipuláveis. Só que mulher não é sinônimo de Barbie, afinal temos muito mais que apenas corpos! Não se submeta...Pra que se submeter a isso? Se podemos viver sem ter que ser obrigadas em seguir essas regras... Mulher perfeita? Dona de casa ... corpo.... fraca. Seria essa a descrição? Não se submeta!

Em pesquisa sobre a prática do skate (esporte predominantemente masculino) entre as meninas, a partir da investigação de um site criado e mantido pelas praticantes, Figueira (2007), fala do blog como: “um espaço de produção, reprodução e divulgação de saberes que não estão apenas restritos ao *skate*, mas a temas que o atravessam, dentre eles as representações de gênero que estão associadas” e, ainda, como “um espaço possível e promissor do exercício de visibilidade numa modalidade ainda não observada como possível de ser enormemente praticada por meninas.”

O blog para essas mulheres que dançam passa a ser mais um espaço de conquista, visibilidade e de encontro, possibilitando também a criação e divulgação de temas que dizem respeito as suas inquietudes sobre as condições de estar mulher na dança de rua. Quando perguntamos à Malú sobre as diferenças do ser mulher e ser homem, expressas na dança de rua, ela comenta:

⁵⁹Texto de Doti Riot Girl, publicado em 7 de dezembro de 2007, no blog organizado por mulheres praticantes da dança de rua titulado:“B. girls articulando”. Disponível em: <http://bgirlsarticulando.blogspot.com/2007_12_01_archive.html>.

Eu acho que... bom, eu estava até pensando nisso hoje também. E exista talvez até alguma forma de preconceito. As mulheres estão conquistando, elas estão dançando tanto quanto os rapazes, só que existe aquela coisa assim. Ah, porque é mulher ela tem que dançar com um topzinho, uma calça larga e as trancinhas, entendeu? Eu? Eu danço de roupa larga, eu danço de boné, sabe? E as pessoas dizem: “ah, mas fica muito masculino”. Sei lá, eu tenho um jeito de dançar. Eu sou mulher eu estou dançando a dança de rua tal qual como um homem. Tudo bem, eu acho que a mulher tem o seu estilo de dançar e não vai dar uma de machão em cima do palco, ela vai dançar com a mesma garra, com a mesma força, com o mesmo nível do homem, não se masculinizando, não se tornando um homem. Não, eu sou feminina, só que na hora de dançar eu danço com a energia que o rapaz vai dançar também. E tem pessoas ainda que acham que a mulher tem que ser diferenciada em tudo, só porque é mulher na dança de rua tem que botar a trancinha, tem que botar o topzinho. Até a gente foi num evento o ano passado em Bagé que nos disseram: “ah, pois é, é que eu não gosto da roupa larga pra mulher.” Mas eu me sinto bem dançando de roupa larga! E se parar pra pensar, tirando essa coisa superficial que as pessoas acham da dança de rua, as mulheres dançam assim, sabe? Se tú vai procurar uma pessoa que já está há bastante tempo na dança de rua, uma mulher, ela tá lá de calça larga e de boné, e ela não é menos mulher por causa daquilo. Eu acho isso. (Depoimento concedido em entrevista, Pelotas, Janeiro de 2009)

As diferentes formas de se compor/de aparentar o corpo feminino geram conflitos. A dança de rua é atravessada aos modos de produção dos corpos em outros espaços, como a mídia, que produz “o” feminino a ser mostrado. Esbeltos, sensuais, dançantes e visíveis nos cliques americanos, os corpos emergem em múltiplos acontecimentos. Ao mesmo tempo, há outras imagens de ser mulher que resistem a essa idealização, mas que nem por isso deixam de ser femininas.

Há variações sobre o corpo, estilos de existir e aparentar são compostos pelas mulheres rompendo com uma linearidade. Na dança de rua, são várias possibilidades de imagens do corpo feminino. As mulheres na dança de rua podem dançar com a mesma intensidade que os homens, sem que, com isso, abandonem a condição de ser/estar mulher. Muitas delas fazem questão de dançar com a calça larga, com o tênis e com o boné, sem que com isso se masculinizem. Bancam as suas escolhas e incorporam atributos essencializados como masculinos. Trata-se de um conjunto de elementos inscritos numa cultura (gestos, indumentária, estilos de dançar), os quais ao longo do tempo foram fixados como característica e identificação dos hip hoppers, e que estão sendo apropriados pelos corpos das mulheres que os ressignificam. Por dentro desse movimento há fragmentações, um território que no se alargar com a participação das mulheres torna visível algumas fissuras, quanto ao que se entende por dança de rua, às escolhas das formas

estéticas do dançar, e ao que se entende por ser/estar feminina entre outros tantos conflitos que interrompem alguns acordos e inventam outros.

3.3 A Crew Piratas de Rua

Na cidade de Pelotas a dança de rua tem como percussor o grupo Piratas de Rua que surge da rede de amizades formada por cinco jovens da periferia urbana: Vovô, Jarrão, Carlos (conhecido como Gugu), Lásier e Jorginho. Amizades que nascem dos espaços de lazer, dos cruzamentos nos espaços dos bairros, das práticas corporais e esportivas. Praticantes inicialmente da capoeira, encontram-se na Associação do Bairro Navegantes e começam, aos poucos, a tomar conhecimento e entusiasmo pela dança de rua.

A ideia de montar uma *crew* se desencadeia por itinerários de encontros para a experimentação da dança em diferentes espaços da cidade. Em meados de 2002, o grupo Piratas de Rua se encontra no calçadão da Sete de Setembro para a prática da dança. Utilizando um aparelho portátil de som, alimentado pela energia elétrica de um fliperama que reúne grande número de jovens, munidos da vontade de moverem-se e aprimorar a técnica até então pouco conhecida, todas as terças e quintas, das 19h até as 22h, esse local torna-se ponto de aglomeração de jovens, alguns enquanto praticantes outros como curiosos seduzidos pelas novidades que aqueles corpos apresentam ao dançar.

A gente dançava ali no centro ali, a gente dançava na 7 ali, ta no calçadão ali da 7... o pessoal parava e ficava olhando... nunca teve nada ... Gostavam, o pessoal ficava ali, às vezes ficavam olhando a gente treinar, ali a gente dançava ali... a gente pediu uma... um bico de luz pro cara do fliperama ali... eles deram na boa, a gente ia ali ligava um rádio, ficava ali curtindo um som e ficava dançando, as vezes a gente ficava só trocando ideia do que a gente ia fazer e... né, então quer dizer que foi tudo bem aceito. Depois sim, depois a coisa foi... depois eu levei o grupo pra dentro da academia (de dança), depois aí já saiu, a gente foi pra dentro da escola... lá do bairro... no Navegantes ...Isso é assim, a gente trabalha... o primeiro propósito do projeto, quando eu fiz, quando a gente fez o grupo né esse trabalho, eu já vou falar um pouquinho de quando ele começou... ele começou foi eu o Jarrão, o Jorginho, o Carlos e o Lazier né. A gente começou treinando ali no centro, a gente começou só nós 5 prá dançar mesmo mas a questão do Hip Hop, depois a gente já entrou com uma

proposta de: _ Seguinte vamos trabalha isso, vamos pega essa galera que tem aí, da rua, essa galera do bairro nosso aí que gostam.⁶⁰

A rua torna-se o primeiro espaço de experimentação que permite consolidar o grupo, com pouca estrutura e com muita inventividade e improviso, vão construindo seus corpos para cada vez mais se apropriarem dessa dança. O espaço público urbano passa a ser o chão que arranha o corpo nas suas manobras arriscadas, o local de encontro dessa juventude com poucas alternativas de lazer e, ainda, o palco que dá visibilidade a essa arte performática.

O grupo tem se desenvolvido com ênfase no trabalho de profissionalização da Dança de Rua, caracterizando-se por uma modalidade chamada *Freestyle*: uma espécie de estilo livre que surge de uma mistura de movimentos e dá mais flexibilidade para suas criações coreográficas e pelo estilo *Uantpi*⁶¹, uma maneira de dança de rua que utiliza a cultura brasileira para criação de seus movimentos. No início, dançavam os estilos mais tradicionais como o *b-boying*, o *poping* e o *locking*. Uanderson Farias, diretor do grupo, nos explica melhor o modo como a dança de rua se organiza:

[...] a dança de rua é baseada em vários estilos: é o locking, o popping e o b-boying, entendeu? Três estilos fazem parte da dança de rua! Então, a dança de rua se baseia com esse nome, mas tem diversos jeitos de se falar, de se dançar, falam que ela em tal lugar surgiu assim, em tal lugar surgiu de outro modo...eu faço estilo da dança de rua. A mistura dos estilos é o que faz a dança de rua. Cada um é um estilo, o locking é locking, se eu dançar locking, me chamo locker, b-boying eu sou b-boy, se eu dançar popping, eu sou um poper. Aí quando mistura todos dá origem à dança de rua (depoimento concedido por Uanderson Farias em entrevista à pesquisadora, Pelotas, setembro de 2006)

A *crew* Piratas de Rua, aos poucos, vai permeando suas criações por diferentes espaços e instituições, construindo sua imagem com ações concretas no âmbito local, mas também para além dele. O grupo viaja todos os anos para festivais de dança, levando, através de suas inventividades e técnicas, o nome da cidade,

⁶⁰ Depoimento do dançarino pelotense de dança de rua e diretor do grupo Piratas de Rua: Uanderson Farias, conhecido como “Vovô”, por sua experiência acumulada ao longo do tempo e o reconhecimento dela. Entrevista realizada por Maria Raquel Rodrigues Vieira na Rádio Com. 2º Programa. 15/07/06. Para mais, ver Vieira, 2007, p.51.

⁶¹ Segundo Uanderson Farias, Uantpi é um estilo de dançar baseado na cultura brasileira trazendo movimentação da capoeira, da dança afro, do samba e da religião umbanda dentro do ritmo e da dança Hip-Hop Dance. Apesar de ser Hip-Hop dance ainda assim tem sua cara própria, a cara do Brasil porque a capoeira a religião e o samba são manifestações brasileiras e a dança afro também entra como um fator importante que vem a somar com a força e a atitude por ser filha da Mãe África, a raiz de várias danças originadas no Brasil.

ganhando destaque nacional e conquistando premiações. São reconhecidos pelo seu desempenho performático, suas criatividade e potências, que tornam suas danças singulares, mas reclamam da falta de recursos, carecendo de condições concretas para a sustentabilidade dessa prática. Em várias reportagens de jornais de veiculação local, há um apelo em relação à falta de apoio e investimento no grupo por parte da cidade, muitas vezes, narrando a “batalha” assumida pelos jovens para conseguirem participar dos eventos de dança. Como a expressa em matéria publicada pelo Diário Popular, de 25 de julho de 2006, que se referia a conquista de prêmios pelos Piratas de Rua no Festival de Joinville: “formado, sobretudo, por moradores da periferia de Pelotas que têm em comum a paixão pela dança, o grupo precisou pedir doações e realizar pedágios em sinaleiras para poder participar do evento.”

Os festivais de dança são espaços de “disputa acirrada”, como coloca matéria do jornal citada acima. Neles é preciso demonstrar qualidade técnica, originalidade, movimentos sincronizados, ousadia. A conquista de prêmios e o sucesso alcançado em cada vitória conferem um destaque e popularidade ao grupo, que alimenta nos jovens de periferia o sonho de ser dançarino profissional, talvez quase que na mesma dimensão de ser um jogador de futebol. Essa noção da dança de rua com a perspectiva de profissionalização está atrelada a alguns critérios como dedicação, o querer ser um “bom bailarino”, e a vontade e a seriedade de tornar a prática da dança de rua uma profissão. Mesmo que o integrante ingresse no grupo sem saber dançar, esses atributos são fundamentais para a sua permanência, atendendo aos interesses do grupo. Não há uma peneira de antemão como nos times de futebol, mas há regras a serem assumidas para se estar lá, para a manutenção de sua estada.

No grupo, tipo assim... É claro, às vezes entram pessoas com dedicação, outras não. Porque tem muitos guris que vem aqui, passa e agente vê que é bom, mas não tem dedicação. Aí, acaba que pára ali, no meio do caminho. Eu priorizo pela pessoa que é dedicada. Se quer aquilo ali pra si, às vezes nem tem talento para aquilo, mas é dedicado e quer...Por que? Porque eu fui uma pessoa assim, entendeu? Eu não nasci para a dança... Eu acho que eu não gostava, eu era todo duro, era sempre o pior do grupo que eu dançava, eu era o mais ruim do grupo. Então, quer dizer, eu me dediquei para tipo assim, o que eu queria que se tornasse realidade. Eu queria ser um bom bailarino, queria ser um bom coreógrafo e eu me dediquei, entendeu? Então eu vejo que a pessoa mais dedicada é o que eu priorizo. Às vezes tem pessoas que têm talento para a coisa, mas acabam que é que nem agente fala, vou pegar o exemplo do Futebol que é o mais falado: “Ah!

Mas o colega se dá para jogar bola.” E por que não tá num time? Porque ele sabe que ele joga bola e aí acaba que ele não se dedica a procurar um clube e não se dedica que aquilo vire uma profissão mesmo. Ele sabe que ele joga bola, então... Agora, a pessoa que sonha em ser um jogador de futebol, que se dedica, às vezes nem tem tanto talento, mas se dedica, treina, entendeu? Se esforça, aí consegue e alcança, claro que tem pessoas que nascem com esse dom para a dança, para o futebol, para qualquer outra coisa e engrenam. Mas tem as pessoas que têm e não treinam, acaba que param. Tem time em campeonato que agente vê, tu vai olhar para a pessoa que sabe, então tu olha: “Pô, esse dali é um bom jogador!” Mas não é! Porque ele mesmo não procurou ser, ele não investiu nisso. Se tem um talento e investiu, lá na frente ele se torna...Essa é uma das prioridades que eu vejo, é a dedicação! (Depoimento concedido por Vovô em entrevista à pesquisadora, Pelotas, setembro de 2006)

Hoje, o grupo conta com aproximadamente 50 pessoas nas categorias Juvenil (subdividido em grupo masculino e grupo feminino) e Adulto, tendo como local de ensaio e reunião o ponto de cultura Chibarro – Mix cultural.⁶² O grupo feminino tem formação mais recente, sendo idealizado e criado por Camila Barcellos Freda (mais conhecida como “Camilinha”), no ano de 2007. Com a existência do grupo feminino, Camilinha transita e se desdobra entre várias posições exercidas, enquanto dançarina do núcleo adulto, no qual a maioria é masculina, ou melhor, ela é a única mulher que integra esse núcleo, e outras enquanto professora, coordenadora, coreógrafa, e dançarina do grupo feminino de dança de rua.

⁶² O ponto de cultura Chibarro Mix-cultural surge a partir de um edital aprovado em 2004 pelo programa cultura viva do ministério da cultura (Governo Federal), reunindo inicialmente diversos movimentos culturais como a Banca CNR- Rappers; o centro social, cultural e educacional Odara, que constrói-se a partir da dança afro e o grupo Piratas de Rua (entre outros). Agregando projetos de intervenção sociocultural com populações carentes, oriundas da periferia urbana, da colônia de pesca Z-3, da região da colônia italiana da cidade de Pelotas/RS e tem como objetivo promover ações de caráter social que potencializem o exercício da cultura popular brasileira como cidadania e protagonismo social. O fato desse espaço ser utilizado por diversos grupos culturais, potencializa encontros e cruzamentos das ações, como no caso da Crew Piratas de Rua e da Crew Original Dancer.



Ponto de cultura Chibarro, Pelotas, 12/5/2008. Foto: Catia Carvalho.

Camila Barcellos Freda, 17 anos, moradora do bairro Navegantes II, na cidade de Pelotas, estudou até a 8ª série. Coordenadora, professora e coreógrafa do grupo feminino da Crew Piratas de Rua, na qual também atua como bailarina do grupo adulto, conquistou alguns destaques em eventos no estado como bailarina na modalidade dança de rua.

Camilinha por ela mesma:

Hiii, maluca, mandona, carente (pausa, seguida de suspiro) Ai deixa eu vê, como eu vou te dizer? Sou uma pessoa que onde tú me vê eu estou sempre feliz, sempre rindo, contagiando todo mundo com esse meu jeito meio louquinha. Só que não é... tem às vezes eu chego e não tô muito bem, eu sou uma pessoa que sou muito amiga, eu sou sincera até demais, que nem o Vovô às vezes diz pros guris: o problema de vocês com a Camila às vezes é que a Camila tem muita sinceridade e fala coisas que vocês se machucam. Eu não sei medir palavras. Mas eu sou uma pessoa muito amiga e vou estar sempre do teu lado. Ao mesmo tempo sou muito brigona. Se eu acho que tá errado, mesmo que esteja certo, eu vou dizer que tá errado, tá errado, tá errado, nada muda...depois que eu vejo que estou errada, sou uma pessoa que pede desculpa, sabe? E sei perdoar também. Eu me acho uma pessoa boa. (risos) (Depoimento concedido em entrevista à pesquisadora, Pelotas, janeiro de 2009)

3.3.1 O Grupo Feminino



Grupo feminino reunido momentos antes da sua 1ª apresentação pública para a comunidade Pelotense no dia internacional da dança, dia 29 de abril de 2009. Acompanhamos todo o processo de preparação, as conversas, as ansiedades, as alegrias, as excitações pela importância de sua “estrela”. Entre elas trocas e empréstimos de calças largas, ajustes do figurino, observações, olhares e opiniões sobre o resultado da aparência. E ainda um compartilhamento do ato de maquiar. A apresentação foi realizada na rua durante a noite, com toda uma iluminação e som de boa qualidade, na frente do Teatro Sete de Abril. Saímos todas juntas até o cenário descrito. Pelotas, 29/4/2008. Fotos: Catia Carvalho.

Estou no mercado público conversando com amigades da ONG, nesse momento, a Camilinha coordenadora do grupo feminino do Piratas de Rua cruza a rua e vou ao seu encontro para expressar minha intenção de observar suas aulas, pois me interessa olhar de perto a participação das mulheres na dança de rua. E ela me diz: “Sabes que no início eu tava até com medo do Vovô não gostar dessa história de eu montar um grupo feminino com o nome “Piratas de Rua”. Mas sabe que ele até gostou!.” Manifesta que é tranquila a minha participação de observadora e que é para eu aparecer de tênis, pois não iria aguentar de me ver ali “paradinha” observando.⁶³

Na crew Piratas de Rua, a Camilinha estranhava ser a única mulher a dançar no grupo adulto e, quando se falava em “Piratas de Rua”, tod@s esperavam uma maioria masculina, condição que se altera na configuração da Crew, quando surgem os ensaios das mulheres. No depoimento abaixo, Camilinha coloca que o grupo feminino do Piratas de Rua, surgiu para provocar diferença.

Pra dar um, sei lá... uma diferença, sabe? Porque tú chega num lugar e fala: grupo Piratas de Rua e todo mundo espera os guris. Agora os guris esperam aquele monte de mulher pra dançar... tem uns que não gostam, tem uns que gostam, ué! É uma coisa meia louca! Aí pelo futuro, no dia em que o Vovô pensar em fazer um espetáculo, ter tanto bailarino homem, como mulher pra dançar. (Depoimento concedido em entrevista à pesquisadora, Pelotas, janeiro de 2009.)

O início do grupo feminino se mostra um tanto instável, num processo de meninas que entravam e depois saíam, com muita rotatividade. Fatores como desempenho escolar, controlado pelas mães das alunas, tinham efeito na sua continuidade ou não no grupo ou, então, o fato de algumas meninas não permanecerem porque não estavam ali pela dança, mas “para ver os guris” que frequentavam o espaço. O grupo começa com um núcleo formado por Camilinha e mais duas amigas que curtiam a dança de rua, mesmo sem saber bem o que era.

Em março de 2007 eu tinha duas alunas só, aí passava as gurias e olhavam, tinham amigas minhas com vontade de ter um grupo, e eu via que tinham uma vontade mesmo de levar aquilo pra vida. Aí foi quando eu formei o grupo e agora em março fez um ano que eu estou com elas. Aí entra, sai, tem umas que voltam, algumas rodam no colégio e saem porque

⁶³ Fragmento do Diário de Campo, Conversa para acompanhar os ensaios do grupo feminino do Piratas de Rua.

as mães tiram. Aí recuperam e voltam de novo. As que gostam realmente fazem de tudo para recuperar, têm algumas que é só para ver os guris. (Depoimento de Camilinha, concedido em entrevista à pesquisadora, Pelotas, janeiro de 2009).

Do perfil das amigas que começaram o grupo, Camilinha comenta:

Uma delas gostava e ensaiava a dança de rua, via clipes, Beyonce, via esses clipes americanos e ensaiava, mas não tinha nem noção sabe? Dançava o que via. A outra não tinha noção de nada, foi aprendendo... tá agora, até agora comigo, ainda tá! Foi aprendendo... aí depois foi entrando, algumas já tinha feito aula, porque teve o projeto do colégio, sempre tinha uma aula, ou teve aula com alguém do Dunas, ou fez com o Gugu, ou fez com o Vovô, tipo fiz aula com o Vovô em tal lugar, aí gostaram da aula e vieram pro grupo. (Depoimento concedido em entrevista à pesquisadora, Pelotas, janeiro de 2009.)

O que reúne essas meninas na dança de rua surge de diferentes experiências e expectativas, umas que passam a participar para verem os “guris”, outras que fizeram a aula de dança em outro espaço e gostaram, outras por curiosidade de aprender e, algumas, talvez, por influência dos clipes americanos, como a amiga “que dançava o que via”. A iniciação da dança de rua parte de despertares que impulsionam o corpo para se apropriar e aprender essa prática corporal. Aprendizado processual, elas vão aprendendo, mesmo sem ter muita “noção”.

3.3.2 O local dos ensaios: ensaios públicos?

A sala tem a cara dos grupos: colorida, vibrante, traços de grafite compõem o cenário que se completa com as roupas multicoloridas que começam por ali a desfilar. A sala está repleta, pessoas ensaiando, alguns captando tudo pelo olhar aprendiz de dentro da sala e outros de fora. É isso! Em pleno calçadão de Pelotas, em volta às janelas envidraçadas, camelôs, comerciantes que acabam de sair do trabalho, senhores e meninos de rua observam curiosos. A dança atrai olhares de todos os tipos. Trata-se de um ensaio público. Entre pessoas apressadas que consomem as lojas do calçadão, outras nem tão apressadas assim, interrompem o ritmo frenético da cidade, para consumir a dança. Calçadão é espaço de trabalho, de lembranças, de passeios, de consumos, de namoros, de danças.⁶⁴

⁶⁴ Fragmento do Diário de Campo, descrições do ambiente de ensaio.



A sala utilizada pelas crews Piratas de Rua e Original Dancer no ponto de Cultura Chibarro. Na sequência: imagem de um ensaio do Piratas de Rua; meninas esperando a aula do grupo feminino do

Piratas de Rua e a transparência do vidro sendo penetrada pelas lentes desse senhor, transeunte do calçadão da cidade de Pelotas, que acompanha o ensaio da crew Original Dancer, no meio da tarde, por volta das 16 horas. Pelotas, abril de 2008. Fotografias: Catia Carvalho.

3.4 A Crew Original Dancer

Após apresentarmos o cenário no qual a Crew Original Dancer se organiza, continuaremos a composição dessa história, apresentando sua protagonista, Maria Luísa Fagundes Teixeira, mais conhecida como “Malú”. Ela vai se constituindo enquanto constitui a Crew Original Dancer, passando da posição de aluna, para professora de dança de rua, coordenadora da Crew Original Dancer, e de dançarina sempre em busca de se fazer, de se construir para ser melhor do que era, assim, exerce conquistas de reconhecimento por dentro dessa prática. Começaremos a compor o panorama da história da *crew* a partir de seus depoimentos, suas maneiras de narrar essa trama, quase como um quebra-cabeça que ganha sentido na sua montagem e dá visibilidade ao todo.



No espaço de ensaio: Ponto de cultura Chibarro, Pelotas. Foto: arquivo pessoal de Malú.

Maria Luísa Fagundes Teixeira, 21 anos, moradora da Cohab Fragata, na cidade de Pelotas - RS. Bailarina há 8 anos, coordenadora e coreógrafa do grupo Original Dancer, conquistou destaque em eventos no estado como bailarina na modalidade dança de rua e cursa Pedagogia na Universidade Federal de Pelotas. Ela “não existe sem a dança”.

Malú por ela mesma:

A Malú é uma menina que, pois é então (pausa). Eu batalho, sempre quando eu quero fazer alguma coisa, eu me dedico a algo, eu me entrego de corpo e alma. Então (pausa), eu tento fazer o meu melhor, no momento eu sou a Malú estudante, a Malú namorada, e sou a Malú bailarina. E o que eu procuro pra mim é a realização profissional, me formar na universidade e me realizar na dança. Sabe, conquistar cada vez mais e ser uma coreógrafa, uma professora, uma bailarina. Igual às pessoas que eu vejo e me inspiro nelas, sabe? Têm pessoas que eu tenho contato e que estão conquistando isso, tão num nível bem legal. E é isso que eu quero pra mim. Eu não saberia me definir bem (pausa). Eu sou alguém que está sempre em processo, sempre em busca, e eu acho que vou sempre estar. Mesmo que eu consiga chegar onde eu quero, a minha tendência vai ser sempre a de buscar mais. A Malú hoje ela não existe sem a dança, entendeu? A Malú e a dança não são coisas separadas, são coisas juntas. Eu não consigo me ver fazendo outra coisa que não dançando. O meu mundo hoje é a dança. (Depoimento concedido em entrevista à pesquisadora, janeiro de 2009)

Malú conta fragmentos da história do grupo que completa 5 anos. O Original Dancer começou na escola Nossa Senhora de Fátima, com a ideia de envolver tanto os meninos quanto as meninas. Num primeiro momento ela imaginava que a prática da dança de rua atrairia mais os meninos do que as meninas, o que aconteceu de forma inversa. Quando perguntei se ela tinha alguma avaliação quanto a esse desdobramento, ela respondeu que não esperava por isso, mas desconfia que é pelo fato do grupo iniciar conduzido por ela, enquanto mulher, e, nessa referência, nesse espelhamento em relação a sua posição de professora, acabar se configurando por participações femininas de forma mais intensa. Talvez, durante o processo de composição do grupo, quando na cidade de Pelotas ainda havia poucas mulheres dançando essa modalidade, o fato da Malú ter assumido a linha de frente do grupo tenha causado um estranhamento. Como se a dança de rua não pudesse ser apropriada pelas mulheres.⁶⁵

⁶⁵ Fragmento do Diário de Campo, sobre a história da Crew Original Dancer.

A história de formação desse grupo tem como referência primeira o espaço escolar. Malú começa a dançar enquanto aluna da escola Nossa Senhora de Fátima, localizada no bairro Cohab Fragata, quando frequentava a 7ª série. Inusitadamente foi se tornando “professora de dança” do grupo escolar “Arte em Dança”, o qual passa a se chamar “Original Dancer”, assumindo outro enfoque: o de profissionalização da dança de rua.

Foi engraçado porque eu nunca tinha pensado em dar aula de dança de rua, porque eu não tinha conhecimento nenhum, não conhecia a dança direito. E foi assim, na época eu tinha um namorado que dançava junto também e a gente queria seguir um trabalho na escola, só que todos os integrantes tinham saído já, só tinha ficado nós dois, assim. Então ele falou assim: “vamos trazer um grupo de dança de rua e aí eu acho que o público vai vir. Acho que a galera toda vai querer fazer a dança de rua, é mais popular e a gente queria trazer uma galera legal! E quando a gente pensa em dança de rua a gente pensa em povão, né? Vamos fazer, então tá! Passamos nas aulas, começamos a divulgar, todo aquele trabalho. Aí teve um dia que ele chegou e disse assim: “Malú eu to indo embora para Rio Grande, tú vai ter que assumir o grupo sozinha.” E eu pensei em desistir. (pausa) Mas não, fui! Aí eu comecei! No início eu tinha bastante exercícios que tinham a ver com Jazz, não tinham nada a ver com dança de rua, aquela coisa que começou assim (pausa). Eu comecei sem conhecimento nenhum sobre a dança de rua. Tanto que quando eu pensei em colocar o nome do grupo, eu não queria colocar nada que tivesse relacionado com rua, com street, com nada, porque eu sabia que ainda não tinha aquele formato de dança de rua. Porque era uma coisa quase, chegando lá, mas que ainda não era. Então eu coloquei o nome de “arte em dança”. E assim que começou e foi indo, comecei a ver clipes, aquela coisa bem iniciante mesmo, sem conhecimento nenhum e foi indo, foi indo. No início tinha bastante pessoas e aí foi diminuindo até chegar num grupo de 12 pessoas. Aí a gente se apresentou durante três ou quatro anos com esse grupo. (Depoimento concedido em entrevista, Pelotas, Janeiro de 2009)

O grupo inicia em 2004 com uma forma de dança livre no espaço da escola e, num momento em que se esvazia, assume como estratégia passar a se configurar enquanto vivência da dança de rua, por ser um estilo que se popularizou entre @s jovens, no intuito de exercer capturas pelos gostos, ampliando o número de participantes. Essa escolha implica um processo de busca de conhecimentos sobre a dança de rua, modos de se apropriar dessa prática e ter algum domínio sobre ela. Malú nos conta sobre essa busca do saber no universo da dança de rua:

O que a pessoa faz, quando ela não sabe nada? Ela vai é procurar nos meios mais fáceis, entendeu? Televisão, internet... então a música eu usava essas que todo mundo conhece, hip hop todo mundo conhece. As coisas que eu usava eram de um estilo bem superficial. Depois quando eu comecei a estudar a dança de rua mesmo e descobri que o hip hop é composto de outros elementos e na própria dança eu não sabia que tinha outros estilos, até eu conhecer o Jackson. Então, antes disso, era um processo de pesquisar as músicas que estavam fazendo sucesso, digamos um cara do hip hop lá que todo mundo conhece, então eu ia atrás das músicas dele, as

mais recentes. Era o hip hop comercial que a gente usava pra dançar. E a dança também, era um estilo mais livre que estava perto lá do que era a dança no hip hop... Faltava um empurrãozinho... (Depoimento concedido em entrevista, Pelotas, Janeiro de 2009)

O conhecimento sobre a dança de rua vai sendo adquirido nas vivências, em espaços informais ocupados pel@s jovens de periferia urbana, uma construção cotidiana que desperta novas descobertas, movimentos e estilos de dançar. Saberes dos corpos buscados em diferentes fontes, nos treinos incessantes, nas imagens midiáticas, nas informações da internet, nas revistas do movimento hip hop, nas rádios escutadas, enfim, tornam-se pesquisador@s atent@s a essa prática de múltiplas maneiras. Atualmente, a Crew Original Dancer utiliza para ensaio e treino da dança de rua o mesmo espaço da Crew Piratas de Rua. Essas crews, além de terem em comum o espaço, também compartilham da mesma característica quanto ao enfoque de formar profissionais na dança de rua. Soma-se a isso, os cruzamentos que se dão pelas amizades entre @s praticantes dos dois grupos. Dessa maneira, no compartilhar do espaço, se potencializam trocas, saberes, proximidades que os fortalecem diariamente.

4. Sujeitos-formas-mulheres coreografando⁶⁶ estéticas de existência na dança de rua

Conduzirei esse trabalho, manifestando a inquietude de pesquisadora-mulher que deseja perceber como as mulheres têm se constituído eticamente enquanto presenças femininas nesses espaços de sociabilidades criados pela dança de rua. Ao longo dessa empreitada vou assumindo, incorporando e me apropriando de algumas pistas teóricas que penso importantes para dar visibilidade a essas mulheres de uma maneira positiva, produtiva, respeitando a pluralidade de suas existências. E assim, sou atravessada, movida entre encontros e desencontros no exercício de pensamento com as problematizações de Michel Foucault, especificamente quando ele nos fala de modos de subjetivação, da constituição ética e das micro-rupturas com aquilo que está na fronteira entre a sujeição e as práticas de liberdade do sujeito que estiliza a sua existência.

Após um intervalo de oito anos entre a publicação do primeiro volume da História da sexualidade: *A vontade de saber* (1976) e os volumes seguintes, publicados simultaneamente: *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si* (2007b) ocorreram mudanças no pensamento foucaultiano, havendo um deslocamento no eixo teórico do poder, o qual, conforme Ortega (1999) vai da analítica do poder às tecnologias do governo, permitindo com isso, o surgimento de um si constituído esteticamente.

⁶⁶ No Novo Dicionário Aurélio, encontramos como definição da palavra coreografia: “arte de conceder e compor a sequência de movimentos, passos e gestos de um bailado”. (FERREIRA, 2004.) Para além dessa definição, na ideia de coreografar estéticas de existências, as dançarinas da dança de rua são coreógrafas de si mesmas, tornando sua vida uma obra. A coreografia serve como o aporte da dança, pois essa se faz por um traçar de movimentos, surge das composições dos gestos. A coreografia é justamente esse trabalho de montagem e criação que se consolida como obra, adquirindo uma forma visível como arte de dançar. Mulheres, nesse sentido, são compostas pelos movimentos de suas existências, expressando-se enquanto artistas quando dão formas às suas vidas, num processo de composição ético-estética. Dançam o cotidiano a partir dos elementos dos contextos culturais onde estão inseridas. Produzem dança e dançam, são as coreógrafas e a coreografia num só tempo, rompendo aqui com a separação entre a coreógrafa que produz a coreografia e a dançarina que a dança.

Assim, começo esse diálogo a partir de temas concentrados nos últimos escritos de Foucault sobre a relação que o sujeito estabelece consigo, operando com conceitos que se revezam e se complementam, tais como cuidado de si, ascese, técnicas de si, intersubjetividade e sujeito. Para tanto, vislumbro um desafio, pois o autor não atualiza esses conceitos trabalhados por ele, os quais emergem no conjunto de práticas da Antiguidade greco-romana, tendo como foco os processos criados nesse panorama histórico-cultural em que os sujeitos se constituem ético-esteticamente e de maneira não normatizada. Como nos coloca Ortega (1999):

A relação consigo oferece uma alternativa a Foucault, uma forma de resistência diante do poder moderno. A ascese representa uma arma, uma possibilidade de “se equipar”. A política, entendida nestes termos, é uma política espiritual, uma revolução da alma.(p.24)

A partir dessa abordagem, penso no como as mulheres que estão participando da dança de rua, experimentando seus corpos e construindo conhecimentos, estão se constituindo eticamente num quadro onde podemos conceber a ascese como arma, como forma de se equipar e de se transformar, surgindo na subjetivação coletiva dentro do hip hop, possibilidades de formas de vidas. Uma dançarina não nasce pronta, ela se forma, é uma produção, uma obra a ser ensaiada constantemente. E quando se está dançarina de dança de rua? Quando chega esse momento de se dizer dançarina? É possível determinar quando uma dançarina está pronta? Eis a ideia de irresolução sobre esse tema. Um tempo que escapa, uma condição que ninguém pode determinar ou julgar. O que existem são práticas de dançarinas. Dançarinas que estão sempre por acontecer, nas suas escolhas, nas suas táticas que jogam nesse campo de saber da dança de rua, no treino, nas trocas de conhecimentos, nas suas experiências corporais. Quando lanço a pergunta para Malú sobre o que é importante na formação de uma dançarina de dança de rua. Ela fala de todo um trabalho a ser realizado que vai “acrescentar em si” como dançarina.

Na formação, eu acho que é uma coisa que venho batendo há horas, que é saber o que tú tá dançando, o que tú tá representando. Se eu quero dançar Jazz, eu vou estudar o Jazz, vou fazer aulas, eu vou pesquisar... Acho que é muito treino, a troca de conhecimento, nem que tú vá pra um evento só para trocar conhecimento com as pessoas, para fazer a aula deles. Eu acho que isso vai acrescentando em ti como dançarina, como profissional, só vai te acrescentar. Então é estudar, treinar muito, fazer muitas aulas, trocar informações, ir aos eventos, ser interessada por aquilo que tú faz. Eu acho isso muito importante e é isso que contribuiu mesmo para eu chegar onde eu estou. (Depoimento concedido em entrevista, Pelotas, Janeiro de 2009)

E, na sequência, a pergunta: como se torna uma dançarina de dança de rua?

Ah, isso é meio complicado de dizer. Até hoje eu tenho um certo receio, de dizer...ainda me considero uma estudante da dança de rua, sou estudante de freestyle, sou estudante de...sabe? Eu não sei te dizer exatamente, assim. Porque, uma pessoa que faz aula durante uma semana pode dizer que é dançarina de dança de rua e outras pessoas que estão treinando a um ano, não, eu tô estudando, entendeu? Eu acho que é uma questão de tú adquirir conhecimento e experiência, no momento que tú vai pra um evento e tú vê o resultado e as pessoas virem conversar contigo e te falar, eu acho que aí tú podes ter uma noção. É nos eventos tú podes medir o teu trabalho, saber como é que tú está na cena, não ainda não tá legal, eu ainda posso melhorar. Ou eu vou pra um evento que eu ganho de melhor dançarina, isso quer dizer alguma coisa, é resultado do meu treino, eu não sei... eu prefiro ainda não me considerar, eu não sei quando que eu vou passar a ser uma bailarina de dança de rua, eu prefiro não pensar, eu tô ali, gosto do que eu faço, é o que eu amo e é isso que importa. (Depoimento concedido em entrevista, Pelotas, Janeiro de 2009)

Malú diz que não sabe quando passará a ser dançarina, preferindo não pensar nisso como um ponto final e sim continuar dançando por que gosta, por paixão e se construindo para melhorar “na cena”. De tal modo, situo essa escrita no movimento de práticas de sujeitos-formas-mulheres e suas éticas da existência encharcadas de suor, de trabalho sobre o corpo, de lutas numa dança que as constituem. Mulheres, como pluralidades cambiantes, as quais não podem ser pensadas como essências e sim como formas que têm uma história, que são produto e efeito de poderes, entre práticas de sujeição e resistências. Pois, o sujeito, como aborda Foucault (2004):

Não é uma substância. É uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar o seu desejo em uma relação sexual. Há indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas do sujeito. Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relações diferentes. E o que me interessa é, precisamente, a constituição histórica dessas diferentes formas do sujeito, em relação aos jogos de verdade. (p.275).

Para Foucault não há um sujeito universal, mas existe um sujeito que se constitui nas práticas de sujeição e liberação. Trata-se de um sujeito forma, mais do que um sujeito substância. De tal modo, encontramos a possibilidade daquele/daquela que se arquiteta autonomamente mediante práticas de si que se tramam em contextos culturais específicos situados numa descontinuidade histórica. O autor recusa as essências e nos fala de acontecimentos. Penso então que o sujeito é aquele que acontece, não existe a priori, “existe porque é feito”. Ou seja, existe

ontologicamente nas experiências que realiza, naquilo que pratica e que o transforma.

[...] creio, efetivamente, que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que se encontra em qualquer lugar. Eu sou muito cético e muito hostil para com esta concepção de sujeito. Penso, ao contrário, que o sujeito se constitui por meio das práticas de assujeitamento, ou de uma maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade, como na antiguidade, desde (bem entendido!) de um certo número de regras, estilos, convenções que se encontra no meio cultural.(FOUCAULT,1994)

A constituição do sujeito forma acontece num jogo estratégico de relações de poder. São entre essas relações e nos jogos de verdade que se realiza um esforço pela procura de uma ética da existência, uma vontade de ser do sujeito para afirmar sua própria liberdade. Assim, considero as mulheres da dança de rua como um efeito de suas escolhas éticas, de seus estilos praticados como existência, de seus modos de cuidar de si e de se conduzir, num processo de composição do feminino nesse contexto, me colocando a pensá-las como formas que se transformam na relação consigo e no campo da experiência do se tornar mulher e se tornar dançarina de rua. Assim, como nos propõe Ortega (1999)

Dizer que o sujeito é uma forma, ou que existiu uma vontade de forma na Antiguidade, permite centrar a atenção sobre as práticas de si. O sujeito-forma é um sujeito apontando para o processo de sua constituição, ou seja, um sujeito como atividade, em devir, o qual substitui seu status de sujeito pela “plenitude da relação consigo”. Um sujeito deste tipo exige uma atitude experimental consigo e aponta para sua multiformidade histórica.(p.63)

Nesse sentido para operar com a noção de sujeito enquanto multiformidade, como aquele que se auto-transforma segundo um conjunto de elementos que ele encontra no seu contexto histórico, geográfico, temporal, relacional, as leituras de Foucault no campo da constituição ética têm contribuído muito. Pois me permitiram, pensar as mulheres no presente se compondo num processo intenso de atividades as quais surgem como alternativas ao poder disciplinar. Essa abordagem só foi possível ser problematizada por Foucault a partir de um estudo minucioso e denso sobre as práticas de si que se desenvolvem dentro de um fenômeno cultural de conjunto denominado “cuidado de si” na Antiguidade greco-romana, o qual aparece com força no livro *A hermenêutica do Sujeito*. Esta obra surge a partir de um curso ministrado por Michel Foucault no Collège de France em 1982, sendo resultado daquilo que ele proferiu publicamente, junto com notas de aula que lhe serviram de suporte escrito.

4.1 A cultura de si e seus desdobramentos

Tendo como ponto de partida a noção do cuidado de si como atividades que se modificaram historicamente, como ações reguladas não no sentido de prescrições e coações no modo de se conduzir, mas sim numa peritagem⁶⁷ exercida pelo sujeito que se autotransforma. Foucault aborda esse conceito então, como um conjunto de práticas que produzem o sujeito, maneiras de fazer, tipos e modalidades de experiência constituídas historicamente. Trata-se de certo conjunto de práticas especificadas que transformam o modo de ser do sujeito, modificam-no tal como está posto, qualificam-no transfigurando-o.

O cuidado de si cria, portanto, uma distância da ação que, longe de anulá-la, regula-a. Mas ao mesmo tempo, trata-se para Foucault de realçar que esta cultura de si impõe o primado da relação consigo sobre qualquer outra relação. Aqui há mais que regulação: há afirmação de independência irredutível. (GROS, 2006, p.653)

Para tanto, vou acessar os contornos desse processo de cuidado consigo, principalmente nos séculos I e II do período helenístico a partir da obra “A Hermenêutica do Sujeito”, nos servindo do funcionamento da Filosofia que toma como centralidade uma arte de si que vai se aproximando da noção de cuidado de si, como uma técnica de existência que atravessa o sujeito por toda a sua vida. Então Foucault lança questões que percebo de suma importância: Como fazer para viver como se deve? Qual é o saber que possibilitará viver como devo viver? Como devo viver enquanto indivíduo, enquanto cidadão? Ou então: como fazer para que o eu se torne e permaneça aquilo que ele deve ser? (FOUCAULT, 2006, p.219)

Essas questões estão situadas a partir do século I e II, do período helenístico, no qual, o cuidado de si deixa de ser instrumental para o cuidado dos outros, como aparecia na filosofia Platônica, onde era preciso ocupar-se consigo, para ocupar-se com os outros, com a finalidade de salvar a cidade, diferentemente

⁶⁷ A peritagem aparece como elemento presente na produção da subjetividade, ou seja, na formação do sujeito que procura conhecer a si mesmo, se autocontrolar, autovigiar e autogovernar, há o exercício de uma “autoperitagem”. Segundo Ortega (2008), “Na base desse processo está a compreensão do self como um projeto reflexivo [...] processo de taxação contínua de informação e de peritagem sobre nós mesmos. E no processo de desenvolvimento de uma bioescase: “O eu que se ‘perícia’ tem no corpo e no ato de se periciar a fonte básica de sua identidade”. (p.32).

desse caráter, passa assim, a uma outra forma, acontecendo aí uma dissociação do objetivo do cuidado dos outros. Essa época aparece como um marco segundo Foucault (2006), para pensar o cuidado de si como “fechado em si mesmo” (p.218), ou seja, o eu que se busca cuidar e atingir tem como meta o si mesmo, numa noção de autofinalização do sujeito. Em outras palavras: “Cuida-se de si, por si mesmo, e é no cuidado de si que este cuidado encontra sua própria recompensa. No cuidado de si é-se o próprio objeto, o próprio fim.”(p.218). Nesse deslocamento da abordagem do cuidado de si, nesse cuidar de si a partir de inúmeras técnicas que constituem um campo de saber é que o autor põe-se a falar no desenvolvimento de uma cultura de si⁶⁸, não como algo universal, mas que ele pode constatar num desfecho histórico.

Parece-me que esta autofinalização de si teve efeitos mais amplos que atingem uma série de práticas, uma série de formas de vida, modos de experiência dos indivíduos sobre si mesmos, por si mesmos, modos de experiência que, sem dúvida, não eram universais, mas pelo menos amplamente [propagados]. Creio que se pode dizer tropeçando um pouco na palavra que vou empregar, colocando-a entre muitos parênteses, parênteses irônicos, que, a partir da época helenística e romana, assistimos a um verdadeiro desenvolvimento da “cultura de si”. [...] o acesso ao eu está associado a certas técnicas, práticas relativamente bem refletidas e, de todo modo, associadas a um domínio teórico, a um conjunto de conceitos e noções que o integram realmente a um modo de saber. Bem, acho que isto nos permite finalmente dizer que a partir do período helenístico desenvolveu-se uma cultura de si. Parece-me não ser possível fazer a história da subjetividade, a história das relações entre o sujeito e a verdade, sem inscrevê-la no quadro desta cultura de si. (pp.220-221)

Há dessa forma, uma busca do sujeito pela “verdade”, inscrita no quadro da cultura de si. Talvez a verdade seja algo sempre em devir e “tantalizante”, se apropriando de um cenário descrito pelo mito de Tântalo, o qual, após haver traído a confiança dos deuses, foi condenado a ficar num regato no qual tinha água até os seus ombros e um cacho de uvas acima de sua cabeça, no momento da sede ao curvar-se para saciá-la, a água desaparecia e no exato instante da fome, o vento levava a uva para longe de seu alcance. A verdade aparece como algo que não está ao nosso alcance e por mais que tentemos dela nos aproximar, ela nos escapa. Nessa busca “tantalizante” pela verdade do sujeito, um conjunto de técnicas, regradas, refletidas é que permitem o acesso a um saber. Essa relação entre sujeito e verdade descrita pelo autor mostra-se intensamente processual e inacabada, refletindo sobre um sujeito sempre por se fazer e se transformar: “o eu só pode ser

⁶⁸ Para mais detalhes sobre a cultura de si no período helenístico na sociedade greco-romana, ver a aula de 3 de fevereiro de 1982 na obra de Foucault (2006): “A hermenêutica do sujeito”.

efetivamente atingido como um valor sob a condição de certas condutas regradas, exigentes e sacrificiais.” (FOUCAULT, 2006, p.221). São essas práticas que integram um campo de saber que constitui a cultura de si. Nesse sentido a centralidade já não é “salvar” a cidade, mas “salvação” de si mesmo. E esse deslocamento de outra centralidade para o cuidado de si vai refletir em outros modos de agir, pensar, em outras relações de poder.

Para os gregos, o “cuidado de si” aparece como um dos grandes princípios para a conduta da vida social e pessoal, um dos fundamentos da arte de viver. Porém, essa noção não concedeu maior importância na historiografia da filosofia. A questão do sujeito (do conhecimento do sujeito por ele mesmo) foi colocada em um conceito totalmente outro: a famosa prescrição délfica do gnôthi seautón (conhece-te a ti mesmo). Assim o gnôthi seautón vai dominar a história da filosofia ocidental.

A injunção para conhecer-se a si mesmo está sempre associada àquele outro princípio que é o cuidado de si, e é essa necessidade de tomar conta de si que torna possível a aplicação da máxima délfica. Deve ocupar-se de si antes de colocar em prática o princípio délfico. O epimileia heutoû é o solo, o fundamento para o imperativo conhece-te a ti mesmo.

O cuidado de si está relacionado à experiência de si e os modos como fomos sendo produzidos historicamente. O conhecimento que temos sobre nós mesmos criam nossas verdades, e o modo como lidamos com os nossos corpos, com os nossos desejos. Somos resultados de nosso tempo, somos corpos, somos memórias praticadas que nos constituem como sujeitos em diferentes contextos. Os conhecimentos que cada sociedade constrói definem práticas específicas do como cuidar de si. O cuidado de si entendido como um “fenômeno cultural de conjunto, acontecimento do pensamento”. (FOUCAULT, 2006, p.13), e que nos leva a perguntar o que ele pode constituir hoje na formação dos sujeitos. Que efeitos tem o cuidado de si nos modos de ser dos sujeitos na contemporaneidade? Como estamos sendo ocupados com o “cuidado de si”?

Numa sociedade que fornece inesgotáveis manuais e receituários de como uma mulher deve aparentar, se comportar, exercer sua sexualidade, cuidar dos

filhos e de si mesma, e que ainda cria livros de auto-ajuda os quais tomam grande parte das livrarias, apontando saídas para a “salvação” do sujeito, prescrevendo mais de mil e uma maneiras de como obter prazer e sucesso, no mínimo, sou provocada a pensar a pertinência da vida grega como uma ponte para ir até lá e voltar para o presente, com várias idas e vindas, para revirar esse terreno em que somos produzidas. Essas questões serão elucidadas mais adiante nas interlocuções com Ortega quando ele fala das “bioasceses” ou das “asceses modernas”, dialogando com os estudos de Foucault. Tudo isso com a atenção de não se deixar simplesmente ir lá buscar um conceito, uma ideia, uma situação e transportar para cá, para esse tempo e esse lugar. Não há como idealizar a noção de cuidado de si e aplicá-la tal como exerciam os modelos gregos. Mas ela serve para nos inquietar e assim produzir pensamento voltado para o presente, de modo a colocá-lo em interrogação.

4.2 Cuidado de si mediante um outro

O texto de Platão: “A apologia de Sócrates”, aparece no curso “A hermenêutica do sujeito” como uma referência importante para pensar o cuidado de si, onde Sócrates apresenta-se como aquele que tem por função incitar os outros a se ocuparem consigo mesmos, a terem cuidados consigo mesmos. Sócrates diz três coisas importantes, concernentes à maneira como convida os demais a se ocuparem de si mesmos: 1) sua missão lhe foi confiada pelos deuses 2) ele não exige nenhuma recompensa por sua missão; ele é desinteressado 3) sua missão é útil para a cidade – porque ao ensinar os homens a se ocuparem de si mesmos ele lhes ensina a se ocuparem da cidade. Aqui a noção de cuidado de si tinha como referência a preparação para governar a cidade e aos outros. Nesse sentido, Sócrates tem o papel daquele que desperta, procede tal como o tãvã, inseto que persegue os animais, pica-os e os faz correr e agitar-se para essa preparação de si. “O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência.” (FOUCAULT, 2006, p. 11).

O cuidado de si se desenvolve imbricado nas relações que se estabelecem com os outros, implicando a presença de um mestre, um amigo, um conselheiro, como aquele que interpela o sujeito, para lhe dizer a verdade (assim como aparece a figura de Sócrates no texto de Platão, como aquele que interrompia os outros para lhes questionar e inquietar-lhes a cuidarem de si).

Para os gregos, não é por ser cuidado dos outros que ele é ético. O cuidado de si é ético em si mesmo; porém implica relações complexas com os outros, uma vez que esse éthos da liberdade é também uma maneira de cuidar dos outros; por isso é importante, para um homem livre que se conduz adequadamente, saber governar sua mulher, seus filhos, sua casa. Nisso também implica uma relação com os outros, já que cuidado de si permite ocupar na cidade, na comunicação ou nas relações interindividuais o lugar conveniente – seja para exercer a magistratura ou para manter relações de amizade. Além disso, o cuidado de si implica também a relação com o outro, uma vez que, para cuidar bem de si, é preciso ouvir as lições de um mestre. Precisa-se de um guia, de um conselheiro, de um amigo, de alguém que lhe diga a verdade. Assim, o problema das relações com os outros está presente ao longo desse desenvolvimento do cuidado de si. (FOUCAULT, 2006, p.271)

Nos estudos de Foucault, a amizade aparece como uma dimensão política de intensificação da vida pública e das relações sociais, se desenvolvendo no campo das práticas de si e ampliando possibilidades de experimentação pelo sujeito. “Assim, a amizade é descrita como uma “forma de subjetivação coletiva” e uma “forma de vida” que permite a criação de espaços intermediários capazes de fomentar tanto necessidades individuais como objetivos coletivos.” (COSTA, 1999, pp.11-12)

Ortega (1999), com o objetivo de realizar uma ontologia da amizade como forma de atualização da estilística da existência antiga, tematiza a dimensão intersubjetiva da constituição ética do sujeito tramando a indissociabilidade do nível individual e coletivo no quadro do cuidado de si, como uma relação agonística que se estabelece no encontro com o outro e implica se transformar. Segundo esse autor, o sujeito se constrói na necessidade e presença do outro, mediante às relações de intersubjetividades, permitindo a constante recriação de si mesmo, a ampliação de formas de vida, porque multiplica experiências. Por não se enquadrar em modelos prescritivos de modos de existir, a amizade tem algo de libertador, pois é terreno fértil de transformação do sujeito. E ela só é possível ser exercida por sujeitos livres, o livre aqui não é algo tão romantizado, mas uma liberdade segundo os gregos, como aquele que não está escravizado, que ainda tem para si uma

capacidade de agenciamento. Caso contrário, ou seja, num contexto de dominação, de cristalização do poder, a amizade já não é algo possível. O sujeito livre é também aquele que pode cuidar de si e experimentar a amizade dentro de sua existência ética, disputando campos de força, constituindo-se na luta, nas relações de poder, nas linhas de fuga, nos jogos de verdade com o outro.

A ética que Foucault descobre no pensamento antigo está baseada na ideia de inscrever uma ordem na própria vida, mas uma ordem que não é sustentada por valores transcendentais, nem condicionada de fora por normas sociais. É uma ética que exige trabalho, exercícios e regularidade, mas não está ligada a algum tipo de coação ou prescrição. Não é uma obrigação para todos, mas uma eleição pessoal de existência. E aqui é importante ressaltar que esta eleição pessoal não é uma eleição, mas implica uma presença contínua do outro, de várias maneiras. (GROS, 2006, p. 644)

Segundo Ortega (1999), o cuidado de si toma forma no interior de redes de amizades e grupos distintos. No pertencimento ao grupo é que o cuidado de si se manifesta e se afirma. Ou seja, há essa produção de si numa subjetivação coletiva, não sendo possível cuidar de si de maneira universal, pois o “humano” se constrói enquanto tal justamente nas relações que escolhe e estabelece com os outros sujeitos, criando novas formas de comunidades e assim, mutuamente novas formas de subjetividade. O si mesmo é constituído na relação com os outros e é nesse exercício do relacionamento com o outro que o sujeito cuida de si. A amizade aparece aí como uma relação agonística, sendo construída por técnicas de argumentação, lutas, combates, é algo relacional que faz parte de uma inacabável recriação de si mesmo. Assim ela se estabelece na inconstância, na imprevisibilidade, na instabilidade. E é justamente nesse terreno movediço que se potencializa a produção de subjetividades e a possibilidade de tornar a vida como uma obra. A estética da existência como forma de vida é uma criação que passa pela ética da amizade, a qual se estabelece nas experimentações e nas trocas coletivas.

4.3 Coreografando estéticas da existência: a vida como obra

Sou eu (Álvaro Campos)

*Sou eu mesmo, tal qual resultei de tudo,
Espécie de acessório sobressalente próprio,
Arredores irregulares da minha emoção sincera,
Sou eu aqui em mim, sou eu.
Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.
Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma.
Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim.*

*E, ao mesmo tempo, a impressão, um pouco inconsequente,
Como de um sonho formado sobre realidades mistas,
De me ter deixado, a mim, num banco de carro elétrico,
Para ser encontrado pelo acaso de quem se lhe ir sentar em cima.*

*Sim, ao mesmo tempo, a impressão, um pouco dolorosa,
Como de um acordar sem sonhos para um dia de muitos credores,
De haver falhado tudo como tropeçar no capacho,
De haver embrulhado tudo como a mala sem escovas,
De haver substituído qualquer coisa a mim algures na vida.*

*Baste! É a impressão um tanto ou quanto metafísica,
Como o sol pela última vez sobre a janela da casa a abandonar,
De que mais vale ser criança que querer compreender o mundo –
A impressão de pão com manteiga e brinquedos
De um grande sossego sem jardins de Prosérpina,
De uma boa vontade para com a vida encostada de testa à janela,
Num ver chover com som lá fora
E não as lágrimas mortas de custar a engolir.*

*Baste, sim baste! Sou eu mesmo, o trocado,
O emissário sem carta nem credenciais,
O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro,
A quem tinem as campainhas da cabeça.
Como chocalhos pequenos de uma servidão em cima.*

*Sou eu mesmo, a charada sincopada
Que ninguém da roda decifra nos serões de província.*

Sou eu mesmo, que remédio!...

Fernando Pessoa

A poesia não pode ser explicada, assim como a dança não pode ser fotografada. Aqui as palavras são coreografadas na folha de modo que faz o pensamento dançar também. Foucault tem nos permitido isso, uma filosofia que desacomoda, que faz dançar. Acreditamos em filósofos como ele, mesmo que às vezes não o entendamos e até o abandonamos. Assim como Nietzsche só acreditava em um deus que soubesse dançar. Dançar a vida, a existência com todas

as suas tensões e intensidades. Escolhemos a poesia de Pessoa como um dispositivo para pensar e não como algo que dá conta e que explica. Ela aciona, junto com o que as ideias apresentadas por Foucault na aula de 27 de janeiro de 1982 do curso “A Hermenêutica do sujeito”, uma reflexão acerca das práticas de si.

O eu que é o objeto desse livro é algo que faz parte de uma história saturada de representações, de aqvis e agoras, tempos descontínuos e cambiáveis. Assim, como sujeitos históricos, habitamos esses tempos, nos constituímos, somos aquilo que praticamos. A prática de si acontece como uma arte de viver, tipo de exigência que deveria acompanhar toda a extensão da existência. Práticas que tem como atenção “o ser eu mesmo, tal qual resultei de tudo, tudo isso me forma”, como aparece na poesia de Fernando Pessoa, citada acima. Uma transformação consigo e para si mesmo a ponto de tornarmo-nos o que nunca fomos, sermos algo diferente do que éramos. Uma dança de si mesmo, capaz de remexer, revirar, reformar. Transformações com aquilo que o corpo pode lembrar, memória formadora, a sair da ignorância ao saber. Um saber incorporado entre tantas aprendizagens e desaprendizagens (é preciso também desaprender, abandonar certezas para fazer diferente do que se fez e enxergar aquilo que não se enxergou) movimentos em que “a prática de si toma corpo na vida, incorpora-se na própria vida”. (FOUCAULT, 2006, p. 156)

Essa mudança, de se algo diferente do que se é, de desaprender algumas coisas e de desestabilizar algumas certezas, implica um outro, uma mediação, um mestre. O sujeito não pode mais ser operador sozinho, isolado de sua própria transformação. O sujeito não pode ser ele mesmo operador de sua ignorância, para passar da ignorância ao saber precisa cuidar de si mesmo mediante um outro. Assim, Foucault (2006, p.161), traz a título de exemplo, a passagem de sêneca da carta 52 a Lucílio que evoca de início uma agitação do pensamento, a irresolução na qual nos encontramos. Isso é o que se chama Stultitia, “algo que nada se fixa e que em nada se apraz”. A stultia é o outro pólo da prática de si. Assim, o Sultutus é aquele que está a mercê de todos os ventos, aberto ao mundo exterior, ou seja, aquele que deixa entrar no seu espírito todas as representações que o mundo exterior pode lhe oferecer, que misturam-se com suas paixões, seus desejos, suas ambições, não é capaz da separação, não discrimina o conteúdos das

representações e os elementos subjetivos que acabam por misturar-se com ele. Ortega (2008) em sua obra, *O Corpo Incerto*, vai nos falar sobre os “novos stultos”, voltaremos a isso mais adiante.

O stultus é o contrário de uma pessoa sensata porque é aquele que não tem poder sobre si mesmo, não conseguindo concentrar- e para exercer suas atividades, não cuidando se si mesmo. Um indivíduo que ao mesmo tempo em que deseja alguma coisa perde o interesse por ela. O stultus é aquele que possui vontade limitada, relativa, fragmentária e inconstante, pois não guarda lembranças. Trata-se do homem do porvir que não está nem no passado, nem no presente. Não se situa no presente, porque não lhe importa o passado. Homem sem-memória com sua existência distraída, quase que inexistente, o tempo não lhe pertence, devora-o pelo esquecimento que o lança ao vazio. Preocupado com o porvir, não vive o agora, muito menos as lembranças do passado, está preso ao nada. O tempo que lhe escapa, escapa a si mesmo. Já um “homem de memória” torna-se um sujeito ético, como sujeito de ação que possui domínio sobre si mesmo e poder de concentração, necessários à condição de sujeito. Um sujeito que se constitui no exercício da memória, como aquele que se equipara para a existência lembrando do passado, constituindo a si próprio pelo vivido que lhe pertence e lhe possibilita existir.

Diferente do Stultus aquele que cuida de si é um administrador atento e minucioso de si mesmo, fazendo um trabalho exigente para se transformar e se preparar para os acontecimentos que podem surgir. Assim, a prática de si, trata-se de uma reforma que passa por uma série de exercícios, como o procurar se conhecer, o olhar para si mesmo, o controlar-se, o colocar-se a prova, o aperfeiçoar-se, ou seja o sujeito age sobre si em relação a si mesmo, estabelecendo para si modos de ser.

Talvez essa prática de si seja realmente uma obra de arte, quase que inatingível, como forma rara de existência, quem de nós já não foi devorado pelo esquecimento ou se sentiu como uma “espécie de acessório sobressalente próprio”. Ou em algum momento ter deixado a si mesmo num banco de carro, para ser encontrado pelo acaso de quem se lhe ir sentar em cima. Aciono essa cena embebecida das palavras de Fernando Pessoa, como uma figura para ilustrar o

estado de “stultia” ou de “esquecimento” de nós mesmos, no qual não raras vezes nos encontramos. Entre buscas e abandonos, a prática de si é reforma dolorosa de ser feita.

Voltemo-nos ao quadro dessa reforma. Surge aqui o conceito de técnicas de si, são a partir de exercícios concretos e na sua reflexividade que os sujeitos buscam a meta de forma rara de existência, uma maneira mais livre e singular de se fazer. Segundo Foucault (2006), “é na necessidade da *tékhnē* da existência que se inscreve a *epiméleia heautoû*.” (p.543)

[...] desde de a época clássica, o problema estava em definir uma certa *tékhnē toû bíou* (arte de viver, uma técnica de existência). Foi no interior dessa técnica da existência que se formulou o princípio “ocupar-se consigo mesmo”. Os seres humanos, seu *bíos*, sua vida, sua existência são tais que não podem eles viver sem referir-se a uma certa articulação racional e prescritiva que é a da *tékhnē*.” (*Ibidem*, p.542)

Mediante um conjunto de práticas (ou técnicas de si) é que dá à própria vida uma forma na qual o sujeito pode se reconhecer e ser reconhecido por outros. O sujeito livre inventa para si modos de ser, agindo sobre si, procurando conhecer-se, controlar-se, colocando-se a prova, transformando-se, devires que se desdobram para a constituição de uma ética-estética de existência. A prática de si como uma arte de viver, era um tipo de princípio que deveria acompanhar toda a extensão da existência. A relação consigo aparece como o objetivo da prática de si. Uma função crítica e formadora, que tinha como foco corrigir mais do instruir. Uma correção permanente de se colocar em suspeita, se colocar a prova, de se periciar, se armando com técnicas para atingir o seu objetivo, não se trata de uma prática regrada como na *ascese cristã*⁶⁹, mas de uma prática regulada e livre exercida por um sujeito desejanter. Prática que é descrita pela “*ascética filosófica*”, sobre a qual:

Temos algumas indicações de regularidade. Algumas formas de exame da manhã são recomendadas, exame que se deve fazer pela manhã e que diz respeito às tarefas a serem cumpridas durante o dia. Recomenda-se o exercício da noite (exame de consciência), este bem conhecido. Mas, afora estes poucos pontos de referência, trata-se muito mais de uma livre escolha

⁶⁹ Foucault (2006) deixa bem estabelecido, em seu curso “A hermenêutica do sujeito”, a diferença entre a *ascese filosófica* e a *cristã*, sendo que na primeira, o aperfeiçoamento da vida se dá a partir da liberdade do sujeito que exerce um conjunto de técnicas em função de seus objetivos, suas vontades para atingir a forma que deseja obter, tornando-se um administrador minucioso de si mesmo. Já nos exercícios cristãos, a vida deve ser regrada, seguida dentro de um dos parâmetros de um modelo de exército (rebanho que obedece a uma vida regular). Enquanto a *ascese filosófica* obedece a uma forma desejada, a *ascese cristã* obedece a uma regra externa.

destes exercícios pelo sujeito, no momento em que os julgar necessários. São apenas fornecidas algumas regras de prudência, ou algumas opiniões sobre a maneira de realizar estes exercícios. Se existe esta liberdade e uma definição tão ligeira destes exercícios e de seu encadeamento, não se deve esquecer que tudo isto se passa no quadro não de uma regra de vida, mas de uma *tékhne toû biou* (uma arte de viver). Creio que isto não deve ser esquecido. Fazer da própria vida objeto de uma *tékhne*, portanto, fazer da própria vida uma obra — obra que (como deve ser tudo o que é produzido por uma boa *tékhne*, uma *tékhne* razoável) seja bela e boa — implica necessariamente a liberdade e a escolha daquele que utiliza sua *tékhne*. Se a *tékhne* devesse ser um *corpus* de regras às quais seria preciso submeter-se de ponta a ponta, de minuto a minuto, instante a instante, se nela não houvesse precisamente esta liberdade do sujeito, fazendo atuar sua *tékhne* em função de seu objetivo, do desejo, de sua vontade de fazer uma obra bela, não haveria aperfeiçoamento da vida. (*Ibidem*, p.514)

As técnicas de si são historicamente datadas e construídas e tinham uma relativa independência com a lei e com a ordem. Digo relativa porque elas não acontecem do lado de fora da ordem, mas se dão nesse campo de dentro de uma ordem, procurando maneiras de escapar a elas.

[...] a vida filosófica, ou a vida tal como é definida, prescrita pelos filósofos como sendo aquela que se obtém graças à *tékhne*, não obedece a uma *regula* (uma regra): ela obedece a uma *forma* (uma forma). É um estilo de vida, uma espécie de forma que se deve conferir à própria vida. Por exemplo, para construir um belo templo segundo a *tékhne* dos arquitetos, é preciso certamente obedecer a regras, regras técnicas indispensáveis. Mas o bom arquiteto é aquele que faz suficiente uso de sua liberdade para conferir ao templo uma *forma*, uma forma que é bela. De igual modo, quem quiser fazer da vida uma obra, quem quiser utilizar como convém a *tékhne toû biou*, deve ter em mente não tanto a trama, o tecido, a espessa feltragem de uma regularidade que o acompanhe perpetuamente, à qual deveria submeter-se. Nem obediência à regra, nem qualquer obediência podem no espírito de um romano e de um grego, constituir [uma] obra bela. A obra bela é a que obedece à ideia de uma certa forma (um certo estilo, uma certa forma de vida). Esta sem dúvida é a razão pela qual jamais encontramos na ascética dos filósofos aqueles mesmos catálogos tão precisos de todos os exercícios a serem realizados, em cada momento da vida, em cada momento do dia, que encontramos entre cristãos. (*Ibidem*, p.514)

Assim, arte de si mesmo é algo a ser praticada, não como uma lei, nem tão pouco como religião ou prescrição, mas através de uma técnica de viver que tem como alvo o si mesmo. Exercício praticado por sujeitos livres frente aos acontecimentos da vida, compondo constantemente maneiras éticas e estéticas de se constituir que surgem entre realidades mistas. Esse movimento de adquirir um estilo, uma forma própria, não se desenvolve de maneira isolada, mas por dentro da comunidade e do sistema cultural em que se está inserido.

O terreno da ética pensado por Foucault nos faz ampliar o olhar para a constituição de sujeitos para além das prescrições e dos códigos morais, a vida entendida como um vir a ser obra mediante as técnicas de si, a atitude geral do cuidado de si como um conjunto de exercícios e práticas que tem por objetivo atingir e transformar o próprio sujeito que cuida de si, a dimensão transgressora da intersubjetividade, nos leva a falar das mulheres a partir de suas maneiras de se conduzir enquanto mulheres na dança de rua. Nesse movimento dos processos de subjetivação, numa dimensão ética, é que as dançarinas inventam seus procedimentos e suas formas de existência - seus ethos.

Dessa forma, trago o debate para o presente, considerando o processo de subjetivação através das práticas de si na abordagem de Ortega (2008), especialmente no texto “Do corpo submetido à submissão do corpo”, onde ele demarca diferenças entre a ascese filosófica da Antiguidade e a bioascese contemporânea. Numa contraposição que se remete à primeira como constituidora de práticas de liberdade e à segunda, como constituidora de assujeitamento e disciplinamento. Trata-se de diferentes práticas (que compõem uma conduta ascética) para atingir interesses divergentes, produzindo diferentes processos de subjetivação.

O autor argumenta que “a ascese implica um processo de subjetivação” (2008, p.20). Assim, me refiro aos processos de subjetivação das mulheres que se conduzem por práticas que as tornam dançarinas da dança de rua, como um movimento inacabável, elas estão sempre por se fazer, por se aperfeiçoar, tanto no treinamento corporal, quanto na captura de informações e produção de conhecimento nesse campo um tanto amplo e disperso do hip hop e da dança de rua em específico. Assim, as mulheres desenham seus mapas para chegarem ao ponto onde querem chegar: uma subjetividade desejada, a partir da qual surge um conjunto de exercícios e critérios elaborados cotidianamente, tal como um navegador que precisa conhecer as técnicas da navegação para alcançar o destino almejado e realizar nesse intento, uma série de deslocamentos, ao sair de um determinado ponto para atingir outro. O porto onde se quer ancorar é o si mesmo, como uma auto-finalização. Porém, no trajeto podem emergir uma série de acontecimentos imprevistos e obstáculos para os quais o sujeito deve se preparar.

Então, nessa necessidade de se preparar para os acontecimentos, é que se consolida a ideia de ascese como um equipar-se, munindo-se de ferramentas (técnicas) que o sujeito deve utilizar no seu viver. Na metáfora da navegação utilizada por Foucault, está presente a prática da conversão de si como um tipo técnica a qual corresponde navegar em direção a si mesmo, voltar-se para si.

Refiro-me à metáfora da navegação, que comporta vários elementos. [Primeiramente:] a ideia, certamente de um trajeto, um deslocamento efetivo de um ponto a outro. Em segundo lugar, a metáfora da navegação implica que este deslocamento seja dirigido a uma determinada meta, tenha um objetivo. Esta meta, este objetivo é o porto, o ancoradouro, enquanto lugar de segurança onde se está protegido de tudo. Nesta mesma ideia de navegação, há o tema de que o porto ao qual nos dirigimos é o porto inicial, aquele onde encontramos nosso lugar de origem, nossa pátria. A trajetória em direção a si terá sempre alguma coisa de odisséico. Quarta ideia ligada à metáfora de navegação é que se desejamos tanto voltar ao porto inicial, chegar a esse lugar de segurança é porque a trajetória é perigosa. Ao longo de todo este trajeto somos confrontados a riscos, riscos imprevistos que podem comprometer nosso itinerário e até mesmo nos extraviar. Por conseguinte, esta trajetória será a que realmente nos conduz ao lugar de salvação, atravessando certos perigos, os conhecidos e os pouco conhecidos, os conhecidos e os mal conhecidos, etc. Enfim, na ideia da navegação, acho necessário reter que esta trajetória a ser assim conduzida na direção do porto, porto de salvação em meio a perigos, a fim de ser levada a bom termo e atingir o seu objetivo, implica um saber, uma técnica, uma arte. (*Ibidem*, pp.302-303)

No cuidado de si o sujeito é chamado a converter-se a si, dirigir-se a si ou retornar a si. Aparece nesse princípio o problema da conversão do olhar, voltar o olhar para si mesmo e exercer uma atenção singular e constante sobre si, desviando-se de todos os infortúnios e olhares externos, trata-se de olhar para a sua própria meta, para nela se manter e se constituir eticamente. Essa forma de conversão do olhar nada mais é então do que uma técnica necessária à existência da qual o sujeito deve se apropriar. Diferentemente de uma ascese cristã que reduz o indivíduo pela prática de renúncia de si, a ascética filosófica, dota o indivíduo de técnicas e ferramentas para poder viver e lançar mão delas nos momentos mais necessários.

Trata-se de ter diante dos olhos, do modo mais transparente, a meta para a qual tendemos, com uma espécie de clara consciência dela, do que é necessário fazer para atingi-la e das possibilidades de que dispomos para isto. É preciso ter consciência, uma consciência de certo modo permanente, do nosso esforço. [Não se trata] de ter a si mesmo como objeto de conhecimento, como campo de consciência e de inconsciência, mas uma consciência permanente e sempre atenta desta tensão com a qual nos dirigimos à nossa meta. O que nos separa da meta, à distância entre nós e a meta deve ser o objeto, repito, não de um saber de decifração, mas de uma consciência, uma vigilância, uma atenção. (*Ibidem*, p.272)

Para atingir uma forma, para existir enquanto dançarina de dança de rua é necessário equipar-se, munir-se de um conjunto de técnicas. Que técnicas são essas? Como elas procedem? Trata-se de uma noção de atividade, movimento, esforço para se transformar naquilo que se tem como meta: ser/ estar dançarina de rua e ser reconhecida nessa imagem. Uma possível imagem que permeia as composições de mulheres, imagem que atravessa cada uma delas, passa pelos poros de seus corpos, ao mesmo tempo em que transborda por eles e se transforma em gestos, aparências e visibilidades. Cada transformação acontece num imbricar de muitos elementos construídos num contexto cultural específico. Assim, falar sobre os processos de subjetivação dessas mulheres vai se mostrando cada vez mais complexo, porque são várias imagens que concorrem para atingir uma forma do que se entende por tornar-se dançarina, há muitas maneiras de se reconhecer e de se formar como tal. E desse modo, objetivos dissonantes em relação a esse tornar-se são disputados, e entram em jogo por táticas exercidas no campo de saber da dança de rua (praticadas constantemente).

No próprio praticar das táticas nos espaços da dança de rua, surgem invenções, novas formas de subjetividades femininas. Mulheres que estão interpeladas por discursos que surgem das identidades de gênero e que são construídas dentro dessas relações de poderes normatizadoras, e paralelamente, realizam um trabalho sobre si, sobre seus próprios corpos, o que potencializa a ruptura com as fronteiras e limites colocados a elas em relação às suas presenças numa prática corporal masculinizada (genericada). Assim a dança de rua passa por um processo de (des)construção em que essa “essência masculina” começa a ser diluída e tencionada. E nessa tensão, os corpos femininos passam por transformações, num jogo em que são assujeitadas pelo poder disciplinar, como também inventam escapadas e desviadas das relações de poder e saber que envolvem relações de gênero. Pois, como aborda Foucault, no primeiro volume da história da sexualidade - A vontade de saber, “lá onde há poder, há resistência”. A arte da existência aparece aqui como um dispositivo que me permite também transformar o pensamento, para não olhar essas mulheres somente dentro de uma analítica das relações de gênero e de sua condição “desigual”, mas ao invés dessa escolha, optei por inventar uma outra “lente” para enxergá-las em suas produções, a

partir das alternativas que surgem como criação de subjetividade, como “decisão ético-estética” (ORTEGA, 1999), de mulheres sempre por se fazer.

Essas invenções que permitem pensar o feminino em diferentes formas me são um tanto inquietante por não conseguir pensá-las de maneira linear, e acomodá-las em uma definição tranquilizadora, ao contrário, no modo como se inventam dançarinas de rua, encontro saturações de ambiguidades. Por exemplo, se em determinados modos de se conduzir elas causam rupturas no território da dança de rua, se mostrando singulares, a partir do uso da indumentária, da apropriação de gestos e de estilos de dançar, produzindo conhecimentos- armas nesse campo de saber específico, em outras práticas de ser/estar dançarina, mostram-se capturadas e atingidas por códigos morais criados externamente a elas, como as morais que se criam em torno do “imperativo da beleza” e do “produtivismo do treinamento”, construindo corpos marcados pela norma, tornando-os úteis, seja na aparência desejada ou por aquilo que ele produz em termos de resultados em suas performances.

Os corpos podem ser pensados aqui como produzidos também pelas bioascetes descritas e problematizadas por Ortega (2008), as quais, se contrapondo as ascetes da Antiguidade, são circunscritas num “universo dominante, conformista e totalizador.” (p.23), perdendo sua dimensão política e transgressora de se transformar para melhor ocupar a cidade e exercer relações sociais. Ainda segundo o mesmo autor, “a ideia de uma ascese exclusivamente corporal, as bioascetes contemporâneas, é completamente estranha para o pensamento antigo.” (*Ibidem*, p.23). Nos gregos havia uma ideia de práticas de liberdade, modos de se conduzir para melhorar a si próprio e sua relação com a cidade e com os outros, e ao contrário as bioascetes, passam a ter um caráter apolítico e individualista, restringindo a formação do sujeito e toda a sua atenção a uma “submissão ao corpo”. Nesse sentido, Ortega (2008) vai dizer que o corpo assume uma centralidade na experiência do sujeito e se estende por uma cultura em que o “corporal” cria significados e ocupa territórios de maneira expansiva. “O mundo inteiro parece ser transmutado na “carne externa” (EDGLEY e BRISSET APUD ORTEGA, p. 42). O mundo se transforma pela experiência do corpo. Um corpo cada vez mais visível e exposto, construído por aquilo que ele pode produzir e aparentar.

As práticas que Ortega chama de “bioascética”, são então aquelas voltadas ao culto do corpo, práticas apolíticas e individualistas, em contraposição às práticas ascéticas clássicas que visavam ao bem comum, ao cuidado de si que implicava o cuidado do outro e o governo da cidade. O autor comenta: “Perdemos o mundo e ganhamos o corpo. [...] Não podendo mudar o mundo, tentamos mudar o corpo, o único espaço que restou à utopia, à criação.” (ORTEGA, 2008, pp. 47-48), ou seja, “Trata-se da formação de um sujeito que se auto-controla, auto-vigia e auto-governa. Uma característica fundamental dessa atividade é a *auto-peritagem*. O eu que ‘se perícia’ tem no corpo e no ato de se periciar a fonte básica de sua identidade.” (p. 32). De tal modo os exercícios que surgem das bioasceses correspondem mais a práticas de disciplinamento e assujeitamento do que práticas de liberdade.

Uma disciplina voltada para o aperfeiçoamento individual e por parâmetros competitivos, onde os sujeitos testam sua capacidade para cuidar de si, como uma ordem incorporada e com uma ideia de sucesso e autonomia, exibem esse corpo e os resultados atingidos a partir dele através do desempenho físico (por exemplo). Assim, o treinamento corporal na dança de rua reflete-se como um critério de avaliação individual, medido na qualidade dos resultados atingidos nas performances da dança de rua e nos destaques em eventos competitivos. O treinamento passa a ser assumido como uma ascese corporal e com ele surgem formas de subjetividade e maneiras de se conduzir por um conjunto de práticas muito específicas e detalhadas. Em torno dessas práticas os sujeitos se formam e criam maneiras de agrupamento, os quais Ortega (2008) chama de biossociabilidade:

A biossociabilidade é uma forma de sociabilidade apolítica constituída por grupos de interesses privados, não mais reunidos segundo os critérios de agrupamento tradicionais como raça, classe, estamento, orientação política, como acontecia na bipolítica clássica, mas segundo critérios de saúde, performances corporais, doenças específicas, longevidade, entre outros.[...] Na biossociabilidade criam-se novos critérios de mérito e reconhecimento, novos valores com base em regras higiênicas, regimes de ocupação de tempo, criação de modelos ideais de sujeito baseados no desempenho físico. (pp.30-31)

Mediante as biossociabilidades criadas na dança de rua é que as mulheres se produzem também, mostrando as marcas dos valores elaborados aí, nos seus corpos, aparentando e agindo de acordo com os códigos que lhe permitem um

reconhecimento de legítimas dançarinas de dança de rua. Assim seus corpos estão expostos, se fazem expostos o tempo todo por aquilo que mostram, por aquilo que praticam na prática do dançar. Dança que tem a ver com modos de vida, com modos de se controlar, com modos de se conduzir, ou seja, são educadas em suas pedagogias, com procedimentos próprios, tais como o do treinamento.

4.4 Aperfeiçoamentos do corpo pela dosificação do treinamento: pedagogias da insistência.

No ensaio, Jackson estava enquanto coreógrafo, havia na sala 3 mulheres dançando, todas de calças largas. Mochilas cor de rosa e brincos espalhados pelos bancos, num processo de recomposição do corpo que se prepara para dançar. Abandonam-se as mochilas e os acessórios, prendem-se os cabelos e troca-se de roupa. Jackson estabelece uma posição de observador atento, minucioso aos detalhes dos movimentos de cada uma, a intensidade, o ritmo, a forma estavam o tempo todo em questão. Capturas do olhar. Em um dado momento da coreografia Jackson lança a ideia de fruição na dança: *“Não tem que se preocupar em acertar, tem que dançar, deixar a música fruir no corpo.”* E depois fala, se dirigindo a uma das meninas: *“Não cola, olha para frente. Ou aprende ou não aprende! Não adianta só vir no ensaio, tem que estar treinando, treinando, treinando... Em qualquer coisa, seja no estudo, no trabalho, não dá para relaxar... Quando for fazer uma coisa tem que fazer o mais perfeita possível. Na dança tem que dominar o básico, se não fica um movimento sujo. Olhe para frente e tenta fazer, nem olha para o lado!”* Ensaíram muitas vezes os mesmos movimentos, pedagogias da insistência, do erro à repetição, da repetição à diferença desejada. E nesse processo de escuta da música, de execução das técnicas, o corpo se apropria de cada batida e vai se colocando à prova. Interações entre as meninas: percebi no desenrolar do ensaio princípios de uma prática colaborativa. A dançarina pára no meio da música, os movimentos.⁷⁰

⁷⁰ Fragmento do Diário de Campo, Ensaio da Crew Original Dancer.



Imagens do ensaio do grupo Original Dancer. Na primeira foto o “ritual de alongamento”. E na segunda, momento do ensaio conduzido por Jackson, na lateral da sala o coreógrafo observa atentamente cada detalhe. Fotos: Catia Carvalho. Pelotas, 17 de Abril de 2008.

Nas práticas da dança de rua o treinamento aparece como o cerne de suas pedagogias, uma dança que é ensinada e passada d@s mais experientes para @s mais novat@s. Nessas aprendizagens há muitos revezamentos, muitos olhares que têm como preocupação aquilo que o corpo consegue atingir. O coreógrafo Jackson assume a figura de um treinador, ele é aquele que vigia e afirma a busca da perfeição: “tem que fazer a mais perfeita possível”. Uma dança que é feita pela repetição e talvez no repetir, a possibilidade de surgir novas ideias e outros movimentos.

Mediante o treinamento e a utilização minuciosa do tempo, conquistam efeitos produtivos que são retidos em cada músculo contraído, e ganham roupagem de um caráter competitivo, onde a dançarina tem que se superar primeiramente, para poder superar @ outr@. Daí surgem mecanismos de controle na dança de rua, tanto em relação ao modo de organizar o grupo, como um controle que atua de maneira individualizada na gestão de cada corpo que dança, na administração do tempo, nos parâmetros de eficiência do gesto, nos procedimentos assumidos para se tornar uma “dançarina útil”.

Ao mesmo tempo em que cada uma se preocupava com a sua desenvoltura, com seu próprio resultado nos movimentos executados, cuidavam uma das outras, observando muito. O grupo como um todo se forma com esse sentido de desafio, de se colocar à prova de fazer sempre melhor segundo critérios acordados internamente. Muito do modo de funcionamento do grupo e da prática de cada integrante corresponde às exigências dos concursos de danças. Esses concursos servem como uma espécie de parâmetro do quanto se conseguiu “evoluir” e de como o grupo está em relação à sua capacidade produtiva em comparação a outros grupos.

Agora vou acionar os sentidos do treinamento e o como ele produz o corpo que dança, pelas palavras de Camilinha em sua resposta à pergunta: E o treinamento, como é?

É uma coisa que assim, tu tens que ser totalmente dedicada. Tem grupos que tiram férias, o Piratas é um grupo não tira férias. Então é importante treino, dedicação, disciplina, tem que ter muita força de vontade e tem que gostar do que tú tá fazendo. Que tem dias que tú tá exausta, que tú tem

algun problema em casa, só que tem ensaio e se tá perto de evento, tú tem que ir e tentar esquecer do resto. Não! Eu tenho que tá ali, o meu lugar tá ali e eu tenho que treinar muito. Não fugir, porque onde tu pára (pausa). Se teu corpo pára, parou tudo! Qualquer dia, dois dias sem ensaio dá uma diferença imensa em comparação a alguém que treina todo dia.
(Depoimento concedido à entrevistadora em Janeiro de 2009, Pelotas.)

Conforme a Camilinha, o treinamento não pode parar, “porque se o corpo pára, parou tudo.” Cria-se a todo tempo uma exigência no modo de se comportar de cada uma que corresponde às morais do produtivismo, do treinamento, valores como “superação”, “força de vontade”, “disciplina”, “dedicação”, são fundamentais para se tornar uma dançarina. Em conversa com uma das integrantes do grupo feminino do Piratas de Rua, o fato de sua falta em uma das aulas é narrado quase que num tom de confissão, como uma ruptura com aquilo que é essencial no modo de operar a pedagogia da dança de rua, o treino de todo dia.

A sala está sendo utilizada para a prática da dança de rua por 2 meninos. As meninas aos poucos vão chegando e observam o treinamento que se realiza ali. Participam quase como torcedoras, ficam entusiasmadas com os movimentos mais ousados e os meninos parecem gostar dos olhares que eles provocam. Enquanto observa, Shaiane me pergunta: és amiga de alguém? Tú danças? Expressa sua curiosidade do que me levou estar ali naquele espaço e eu respondo sobre a pesquisa. E depois, comenta comigo quase que num tom de confissão que faltou à aula passada e que isso era ruim porque é preciso muito esforço e dedicação para aprender. Falou que nunca havia faltado antes que era sua 1ª falta, pois estava doente. Percebi naquela conversa um sentimento de culpa, de falta, de tarefa não cumprida...Tudo o que ela comentou faz parte de uma cobrança, de uma exigência que opera na organização interna do grupo. E como é um grupo que se inicia agora, é muito mais cobrado pelas expectativas que se criam em torno dele. Tem toda uma representação vinculada ao nome: “Piratas de Rua”, e então, surge o: “Piratas de Rua feminino” com seus modos de organização, com critérios próprios, com seus tipos de exigência que produzem corpo a corpo, dia a dia em seus encontros.⁷¹

Vigarello (2008) nos fala do triunfo do exercício construído historicamente através de “movimentos sistematizados, mecânicos e precisos, controlados com o único objetivo de aumentar os recursos físicos: neles o corpo seria educado de acordo com um código analítico de progressão, músculo após músculo, parte após parte.” (p.199). Assim percebo na dança de rua características muito próximas a outras práticas corporais e esportivas quanto á dosificação do treinamento, educando os corpos pelos procedimentos cada vez mais meticulosos, um

⁷¹ Fragmento do Diário de Campo, Ensaio do Grupo Feminino Piratas de Rua.

treinamento que se codifica e codifica os corpos que ele atinge. Corpo treinado parte por parte, em cada pedacinho de tempo. Tempo dividido em cada batida da música e que a dançarina deve alcançar com seu gesto treinado. Não pode deixar passar a música por ela, não! Ela deve atingir a música, capturar cada quebra com o seu corpo e fazer isso com “qualidade” técnica. Operando juntamente com modelos de treinamento corporal, observamos prescrições que resultam em uma maneira de se interiorizar os valores do produtivismo. Conforme Vigarello (2008):

Essas aprendizagens vão convergir com os projetos de desenvolvimento pessoal em uma sociedade que enfrenta sempre mais competição e igualdade. Convergem com a literatura, igualmente nova no princípio do século XX, prometendo a “autoconfiança”, detalhando a maneira de “tornar-se mais forte”, a de abrir seu próprio caminho na vida”. Convergem ainda com uma literatura toda psicológica que se aventura, alguns anos depois, pelo terreno das técnicas mentais para melhor cultivar a auto-afirmação: ‘Pode-se praticar uma espécie de auto-sugestão durante as sessões de educação física’, afirma um texto de 1930. (p.215)

As práticas de treinamento vão ser sintetizadas assim, em um projeto de desenvolvimento pessoal de cada dançarina de dança de rua, as quais só serão reconhecidas como tais se derem continuidade a esse projeto e sustentá-lo. Não há como fugir do treinamento. Além de ter que ser forte para a execução de um movimento específico, é preciso ser forte “no espírito”, demonstrando força de vontade e dedicação, mesmo quando se está exausta ou se tem problemas em casa. Nesse sentido, o processo de se tornar dançarina está indissociável do trabalho a ser realizado sobre o corpo, elemento central na experiência do eu.

5. Considerações Finais

Para abrir as considerações finais, retomo aqui as inquietações que atravessaram a pesquisa e me agitaram, servindo como motor do pensamento, as quais não foram resolvidas e fechadas, mas que, ao final do texto, nos demonstram a sua irresolução. Portanto, essa dissertação é um tanto ensaística, trata-se de um ensaio do ato de pensar, que nos faz percorrer alguns caminhos, mas os destinos ainda nos são um tanto incertos. Assim, cada percurso carrega interrogações, nos permitindo tomar o texto por uma capacidade heurística.

Como são inventadas táticas de inserção das mulheres na dança de rua? Como são exercidos pelas mulheres poderes-saberes que têm o corpo como arma? Como as mulheres constituem modos de subjetividade nesse contexto? Como emergem novos territórios para a produção de existências femininas? Para atingir uma forma, para existir enquanto dançarina de dança de rua é necessário equipar-se, munir-se de um conjunto de técnicas. Que técnicas são essas? Como elas procedem? E quando se está dançarina de dança de rua? Quando chega esse momento de se dizer dançarina? É possível determinar quando uma dançarina está pronta? Se o ritmo é imposto aos corpos femininos por jogos de verdades, como escapar a eles e dançar existências não experimentadas antes?

Durante a pesquisa o foco de análise deu-se a partir dos corpos femininos que se constituem na dança de rua. Corpos que se tornam presenças por suas táticas de inserção, assim, o conceito de tática, foi útil para pensar atos políticos das mulheres, quanto às suas escolhas, suas práticas cotidianas, seu *ethos*. Os corpos se inserem na dança de rua a partir de micro engenhosidades jogando com as ocasiões e alterando as lógicas do espaço da dança de rua praticada pelas mulheres. Nesse processo, mulheres se equipam para estarem praticantes de dança de rua, criando suas próprias armas para se movimentarem num campo de saberes

muito específicos. Lanço, para tanto, a noção de corpo-arma, entendendo o corpo como o território de luta, localizando na experiência dos corpos femininos possibilidades de resistências e de práticas mais autônomas. Assim, surgem múltiplas práticas de dançarinas de dança de rua, práticas de si que tomam formas de presenças, modos de vida, existências. De tal modo, as práticas de si não acontecem como uma criação isolada, mas dizem respeito a um conjunto de exercícios encontrados no convívio com o grupo, todo um trabalho que reflete sobre os corpos femininos que dançam, permitindo às mulheres se transformarem no contexto das relações sociais, da subjetivação coletiva no hip hop. Abordagem dessa pesquisa sobre a inserção das mulheres na dança de rua foi então centrada na noção de sujeito não como essência, mas como formas que se dão numa atitude experimental consigo, mulheres que existem como atividade, como efeitos daquilo que praticam.

Nesse tipo de abordagem encontrei a possibilidade de dar movimento às vidas das mulheres na dança de rua, pensando suas presenças de maneira mais instável, móvel. Enxergando-as como existências que se constituem de maneira ativa, numa atenção sobre si mesmas e no quadro do cuidado de si. Ao mesmo tempo, não poderia me deixar capturar por uma ingenuidade de pintar um panorama repleto de práticas de liberdade, resistências e rupturas pelas mulheres que se apropriam da dança de rua. Junto a todo um trabalho para se constituírem livremente, há também conformidades, normatizações marcadas no corpo. Então, como pensar no corpo enquanto arma e, ao mesmo tempo, como alvo das relações de poder? O mesmo corpo que pode ser instrumento de luta que faz parte de toda uma elaboração ética-estética daquela que se conduz, também é normatizado segundo algumas exigências, tais como, o aperfeiçoamento individual, as morais do produtivismo, do treinamento e o imperativo da beleza, entre outras. Entendo nesse contexto que as presenças femininas que se exercem de maneira corpórea estão em zonas de fronteiras entre práticas de liberdade e assujeitamentos.

Nas suas buscas por estarem dançarinas percebo a vontade de legitimação de suas escolhas de serem profissionais da dança de rua, tendo o conhecimento como recurso. Durante a formação de dançarina criam-se modos de se conduzir, demandando todo um trabalho sobre si mesma que envolve o ser conhecedora da

dança de rua, ser interessada por aquilo que se pratica, adquirir conhecimento e experiência, considerando-se resultado daquilo que se treina e se produzindo para melhorar na cena, para ser reconhecida. Os eventos de dança apareceram como espaços de trocas de informação e de exercícios de afirmação de suas presenças e de visibilidades. Assim, em suas maneiras de se fazerem/estarem dançarinas de dança de rua, as mulheres experimentam novas formas de subjetividade, pois transitam com seus corpos entre vários saberes e deles se apropriam. Nesse transitar com seus corpos, afetam outros corpos e alargam o território da dança de rua, fissurando-o, provocando diferenças, se misturando nele. Como resultado dessas misturas há criações nos estilos de dançar a dança de rua. Com a participação das mulheres, outros estilos e técnicas começam a surgir. Embora haja demarcações generificadas nos modos de dançar, muitas fronteiras são borradas, os corpos masculinos e femininos circulam entre os diferentes estilos e se apropriam deles criando ainda outros, isto é, trata-se de um processo inesgotável, onde a dança vai se hibridizando cada vez mais. Nela as presenças femininas causam diferenças não só nas relações subjetivas, mas nos modos de dançar.

Durante o adentrar nesse campo empírico surge a demanda e o desafio de olhar para essas mulheres enquanto pluralidades. Se, por um lado, umas estão imersas no mundo da competição e da profissionalização da dança, outras aderem à dança de rua como uma possibilidade de diversão e lazer. Percebo, ainda, a abertura de pensar as presenças femininas na dança de rua para além da participação das mulheres enquanto dançarinas. Essas presenças podem ser exercidas na ocupação de outras posições, como àquelas que tomam a cena pública nos eventos, nas apresentações artístico-culturais, participam dos shows, dos encontros do hip hop, enfim, inventam mil maneiras de aderirem a esse movimento alargando, com isso, as possibilidades de se viver o hip hop, re-significando esse território ao mesmo tempo em que o produz.

Diferentes feminilidades são construídas numa subjetivação coletiva nas práticas da dança de rua, onde mulheres estilizam sua existência de maneira territorializada. Jovens de cabelos lisos, de cabelos crespos, negras, brancas, mulheres de diferentes periferias se revezam e se conflituam. Conflitos que se manifestam por diferentes motivos durante as práticas de dança de rua, pois há

significados dissonantes nesse contexto específico. Essas práticas podem significar pertencimentos, relações de amizades, de ser mulher e curtir o hip hop, de contestação, de simplesmente dançar pela alegria de dançar, enfim, trata-se de uma brecha com muitas possibilidades. Uma brecha que me escapa. Quando me deparo com tantas formas de vida de mulheres na dança de rua fica difícil localizar as diferenças que são provocadas nesse território. Aquilo que as mulheres criam nele foge de meu controle, são muitos os possíveis efeitos de suas presenças. Como saber os efeitos provocados por aquelas mulheres que se tornam presença na dança de rua e que não estão enquanto dançarinas? Por exemplo, as namoradas dos praticantes da dança de rua, as amigas das dançarinas, as mães das dançarinas e dos dançarinos, as irmãs de ambos, enfim, são várias mulheres que afetam o território da dança de rua e compõem um campo de forças um tanto alargado e inesgotável. Falar da dança de rua remete a esse cenário como uma composição de existências que se tramam, e é justamente nessa mistura de forças que surgem formas de subjetividade, que mulheres acontecem a todo tempo, dia a dia, prática após prática.

6. Referências Bibliográficas

ANDRADE, Elaine Nunes. Do Movimento Negro Juvenil a uma Proposta Multicultural de Ensino: reflexões. In: **Educação e os Afrobrasileiros: trajetórias, identidades e alternativas**. Coleção Novos Toques. Salvador, Programa A Cor da Bahia, 1997.

_____. **Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

BARBERO, Jesus Martín. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, Silvia H. S. e FILHO, João Freire (orgs.). **Culturas Juvenis no Século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008.

BELTRAME, Sônia Aparecida e CAMACHO, Luiza. Usos e Abusos da Etnografia na Educação. **Reflexão e Ação**. Vol 15, Nº 2. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC, 1999. p. 69-87

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução Maurício Santana Dias. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

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

CERTAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. 8ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHAGAS, Eliane Ribeiro. Corpo Feminino do Detalhe...Uma Possibilidade de Construção de Novos Territórios para a Subjetividade Feminina. In: ROMERO, Elaine (org.). **Corpo, Mulher e Sociedade**. São Paulo: Papirus, 1995. P125-156.

COSTA, Jurandir. Prefácio a Título de Diálogo. In: ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discursos das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARRI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 5. (Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 2. (Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIÓGENES, Glória. **Itinerários de Corpos Juvenis: o baile, o jogo e o tatame**. São Paulo: Annablume, 2003.

FEIXA, Carles. De culturas, subculturas y estilos. In: _____. **De Jóvenes, Bandas y Tribus**. Barcelona: Ariel, 1999. P. 84- 105.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3 ed. Positivo, 2004.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. **Ética, sexualidade, política**. Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, pp. 264-287.

_____. **A História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Graal, 1976.

_____. **A História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 12 ed. São Paulo: Graal, 2007a.

_____. **A História da Sexualidade 3: o cuidado de si**. 9 ed. São Paulo: Graal, 2007b.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber (ditos e escritos: IV)**. Organização e seleção de textos de Manuel Barros da Motta; tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

_____. **Dits et Écrits IV**. Paris: Gallimard, 1994, pp.730-735. Tradução: Wanderson Nascimento.

_____. Michel. **Microfísica do poder**. RJ: Graal, 13ª ed., 2007c.

FIGUEIRA, Márcia Luiza Machado. Gênero e Práticas Corporais no Site Skate para Meninas. In: **Anais do Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade: discutindo práticas educativas**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

FONSECA, Márcio Alves. **Michel Foucault e a Constituição do Sujeito**. São Paulo: EDUC, 1995.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEREMIAS, Luiz. A fúria negra ressuscita: as raízes subjetivas do hip-hop brasileiro, 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/geremias-luiz-furia-negra-ressuscita.pdf>>.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GIARD, Luce. Apresentação: histórias de uma pesquisa. In: CERTAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. 8ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

GOELLNER, Silvana V. **As Práticas Corporais e Esportivas e a Produção de Corpos Generificados**. Palestra durante Mesa Temática do II Seminário Corpo, Gênero e sexualidade: problematizando as práticas educativas e culturais. FURG/UFRGS, 2005.

_____. **Feminilidades Performantes: o esporte e a generificação dos corpos**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de Educação Física da Escola Superior de Educação Física. Pelotas: UFPel, 2007.

GROS, Frédéric. Situação do Curso. In: FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem precisa de identidade. In: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. P.103-133.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HERSCHMANN, Micael e GALVÃO, Tatiana. Algumas considerações sobre a cultura hip hop no Brasil hoje. In: BORELLI, Silvia H. S. e FILHO, João Freire (orgs.). **Culturas Juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LYRA, Kate. Eu não sou cachorra, não! Não? Voz e silêncio na construção da identidade feminina no rap e no funk no Rio de Janeiro. In: ROCHA, Everardo; ALMEIDA, Maria Isabel M. de. EUGENIO, Fernanda (orgs.). **Comunicação, Consumo e Espaço Urbano: novas sensibilidades nas culturas juvenis**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p.175-195.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana**. Rev. Bras. Ci. Soc. [online]. 2002, vol.17, n.49, pp. 11-29. ISSN 0102-6909.

_____. **Os Circuitos dos Jovens Urbanos**. Tempo soc. [online]. 2005, vol.17, n.2, pp. 173-205. ISSN 0103-2070.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche: a transvaloração dos valores**. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção logos).

MAYOL, Pierre. Morar. In: CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

MEYER, Dagmar E. Gênero e Educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silva V. (orgs.) **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. Gênero e Saúde: indagações a partir do pós-estruturalismo e dos estudos culturais. **Revista de Ciências da Saúde**, Florianópolis, Vol 17, n. 1, p- 13-32, Jan/Jun, 1998.

MEYER, Dagmar Estermann e SOARES, Rosângela. Modos de ver e de se movimentar pelos caminhos da pesquisa pós estruturalista em educação: o que podemos aprender com e a partir de um filme. In: COSTA, Marisa e BUJES, Maria Isabel (orgs.). **Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. **Genealogia da moral: uma polemica**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

_____. **O Corpo Incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamound, 2008.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAIS, José Machado. Prefácio – Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (orgs.). **Culturas Jovens: novos mapas de afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PITOMBO, Renata. Vestuário encena: a dimensão espetacular da indumentária. In: CABEDA, Sônia Lisboa; CARNEIRO, Nadia Virgínia e LARANJEIRA, Denise Helena (orgs.). **O Corpo Ainda é Pouco: seminário sobre a contemporaneidade**. Feira de Santana: NUC/ UEFS, 2000.

REVISTA CAROS AMIGOS. Edição Especial – O Hip-Hop Hoje. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

REVISTA PLANETA HIP-HOP. Nº 1. Ano 1. São Paulo: Editora Escala.

REVISTA RAP NEWS. Edição Especial Dança de Rua. Nº 1. São Paulo: Editora Escala.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

_____. Toxicômanos de Identidade: Subjetividade em tempo de globalização In: **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Daniel S. Lins (org.). Campinas, SP: Papirus, 1997.

ROTTA, Daltro Cardoso. **O Hip Hop (en)cena: problemáticas acerca do corpo, da cultura e da formação**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O Currículo como Fetiche: a poética e a política do texto curricular**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

TRACY, Kate. **Nomadismos Metropolitanos**. In: ROCHA, Everardo et. al., (orgs.). Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Mauad, 2006.

VEIRA, Maria Raquel Rodrigues. **Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição. Movimento hip hop e a fabricação de identidades**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

VIGARELLO, Georges. **A História do Corpo Vol. 3 – As mutações do olhar**. Petrópolis: Vozes, 2008.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Matérias de Jornal

FANZINE VITRINE DA PERIFERIA, 2 ed., Pelotas, 2004

GARBIN, Elisabete Maria. **Dos Corpos Performativos das Metrôpoles**. Zero Hora. Porto Alegre, 21 de Junho de 2007, p.19.

HERSCHMANN, Micael e BENTES, Ivana. **O Espetáculo do Contradiscorso**. Folha de São Paulo. Caderno Mais. São Paulo, 18 de agosto de 2002, p. 10-11.

URL

BENTES, Ivana. Entrevista ao Jornal Brasil de Fato. O contraditório discurso da TV sobre a periferia, 2007. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/v01/Agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem.>

MANO BROW. Entrevista ao Programa Roda Viva da TV Cultura. Disponível em <http://www.vidalokaclubfidelidade.com.br/>

RUSSO, Guilherme. Centro vira palco de guerra em Show de rap da virada cultural. Globo on-line. São Paulo, 6 de maio de 2007. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/sp/mat/2007/05/295644058.asp.](http://oglobo.globo.com/sp/mat/2007/05/295644058.asp)