

A PRESENÇA FEMININA NO MOVIMENTO *HIP HOP*: A CONSTRUÇÃO DA AUTOIDENTIDADE A PARTIR DO *BREAKDANCE*

Ana Paula Alves
Sebastião Votre

RESUMO

O estudo interpreta as razões que levam mulheres a se envolver com o breakdance e analisa o processo de construção da autoidentidade das jovens. A pesquisa utiliza a Análise do Discurso do Sujeito Coletivo, que opera um “triálogo” entre o discurso dos sujeitos individuais, sujeito coletivo e etnografia. Os resultados confirmaram que as jovens se envolvem pelo prazer de dançar e pela superação da força através da técnica. A motivação para o break mostra uma disputa de gênero, em que as dançarinas constroem um projeto reflexivo do eu a partir do pertencimento a um grupo.

Palavras-chave: Mulheres. Hip Hop. Autoidentidade.

ABSTRACT

The study interprets the reasons that lead women to get involved with breakdance and examines the process of self-identity construction. The research follows the Analysis of Speech by Collective Subject, which operates a "trialogue" between the discourse of the subject individual, collective subject and ethnography. The results confirmed that women dance by the pleasure and for the overrun of force by the technique. The motivation for the break shows a gender dispute, in which the dancers fall from the construction of a reflexive project of self and belonging to a group.

Key words: Women. Hip Hop. Self-Identity.

RESUMEN

El estudio interpreta las razones de mujeres a involucrarse con el breakdance y analiza el proceso de construcción de autoidentidad de las jóvenes. La investigación utiliza el Análisis del Discurso del Sujeto Colectivo, en un “triálogo” entre el discurso de los sujetos individuales, sujeto colectivo y etnografía. Los resultados confirmaron la participación por el placer de bailar y por la superación de la fuerza a través de la técnica. La motivación muestra una disputa de género, en que las danzarinas construyen un proyecto reflexivo del yo a partir de la pertenencia a un grupo.

Palabras clave: Mujeres. Hip Hop. Autoidentidad.

INTRODUÇÃO

O movimento urbano e cultural *hip hop* foi criado nos Estados Unidos, na década de 1960, em Nova Iorque, no bairro do Bronx, por jovens negros, caribenhos e hispânicos que se encontravam em situação de pobreza e segregação. No enfrentamento às adversidades, os jovens se expressavam através de diversas atividades artísticas, que

resultaram nos cinco elementos do movimento *hip hop*: o *break*¹, dança de movimentos acrobáticos e quebrados; o DJ, abreviação de *disk jockey*, pessoa que opera a aparelhagem de som, executando as mixagens e quebradas; o MC, abreviação de *master of ceremony*, também chamado de *rapper* (cantor e muitas vezes autor das letras do *rap*); o *graffiti*, inserção de letras, palavras e desenhos com spray ou tinta látex nos muros das cidades; e a consciência, que por meio dos outros quatro elementos estimula os praticantes do *hip hop* a discutir as desigualdades sociais e econômicas, utilizando a afirmação da negritude como mecanismo de resistência e reivindicação de igualdade de direitos.

O termo *break*, idealizado pelo DJ Kool Herc, nos anos 1970, designa o trecho de maior impacto de uma música, o qual destaca sua batida. Os jovens que dançavam nas quebradas das mixagens começaram a ser chamados de *break boys*, o que deu origem aos termos *b-boy* e *b-girl*. Os principais movimentos da dança *hip hop* são o *elektroboogie*, com movimentos robotizados; o *up rock*, o sapateado do *break*; e o *breakdancing*, com seus movimentos acrobáticos e giros no solo. Nos rachas (também conhecidos como “batalhas”), os grupos se enfrentam dançando dentro de uma roda, na qual cada grupo apresenta movimentos em conjunto, em dupla ou individualmente, sempre tentando “esculachar”² o oponente.

Embora o *hip hop* brasileiro tenha surgido em 1970, em São Paulo, estado que ainda apresenta maior expressão nessa dança, o movimento também construiu sua história no Rio de Janeiro. Segundo Herschmann (2005), o *hip hop* surgiu nos bailes *funk* dos subúrbios do Rio de Janeiro em 1980. À medida que foi se nacionalizando, o *hip hop* começou a se distanciar do *funk*, construindo um perfil politizado. Hoje, essa dança discute no Brasil a identidade juvenil negra, combate as desigualdades sociais, mobiliza novos comportamentos e estimula a reação crítica às diversas formas de exclusão.

O *hip hop*, em parte por ser uma cultura de rua, apresenta alta predominância masculina. O *break*, por ser composto de movimentos vigorosos e de força, supostamente não favoreceria a presença feminina. Nos estudos de Weller (2005), sua participação é pequena e se restringe a um papel secundário, com as mulheres disponibilizando seu corpo para melhorar a imagem do grupo, como apresentadoras, ou como decoração no fundo do palco.

Porém, este movimento se configura de maneira peculiar em Pedra de Guaratiba, bairro da periferia oeste do município do Rio de Janeiro, que apresenta cerca de oitenta jovens participantes, com predomínio absoluto de mulheres (70%), que praticam o *break* genuíno³.

O objetivo do presente estudo é descrever e interpretar as razões que levam este grupo de jovens mulheres do bairro de Pedra de Guaratiba, a se envolver com o *breakdance* e permanecer nessa dança de características masculinas. E analisar o processo de construção da autoidentidade das jovens promovido pela participação no

¹ A nomenclatura “dança de rua” é muito utilizada em trabalhos acadêmicos (Matsunaga, 2006; Reckziegel, 2004), porém, para muitos adeptos do movimento *hip hop*, ela não engloba todos os aspectos da sua dança que é mais do que a combinação dos movimentos coreografados do *street dance*.

² Termo muito utilizado pelos dançarinos de *break*, que significa dançar melhor que o outro dançarino.

³ Termo utilizado pelo grupo de dançarinos de Pedra de Guaratiba que classificam o *break* em mídia, o que mostra a mulher como objeto e em um papel secundário, executando movimentos coreográficos menos complexos; e o genuíno que é o *break* de movimentos acrobáticos, de giros de cabeça e frisos, que para muitos não pode ser executado pela mulher por exigir muita força.

breakdance. O estudo se fundamenta na teoria do sujeito reflexivo de Giddens (1991, 1993, 1999, 2002).

A APROXIMAÇÃO DO CAMPO

Pedra de Guaratiba se localiza na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, junto à Restinga da Marambaia, o que faz do bairro a maior área de manguezal do município. Essa antiga colônia de pescadores, entre o mangue e o mar, sofre com os efeitos da poluição. Suas praias de lama, que atraíam muitos turistas e artistas, encontram-se impróprias para o banho devido ao excesso de esgoto. A pesca e os restaurantes sofreram acentuada queda e deixaram de ser as principais atividades econômicas do local, embora o bairro ainda conte com uma feira de peixe que atrai compradores das proximidades.

Segundo dados do IBGE (2000), o bairro possui grande concentração de jovens na faixa etária de 12 a 14 anos, perfazendo 2.500 de seus 9.693 residentes. O nível econômico é baixo, pois 68% da população vive com rendimentos mensais de um quarto de salário mínimo a um salário mínimo e meio. A infraestrutura é precária, com muitas áreas invadidas e parte da vegetação do manguezal aterrada por posseiros. Formam-se na região, portanto, comunidades empobrecidas, sem condições de saneamento básico, abastecimento de luz e água ou calçamento.

Apenas duas escolas das sete existentes são de fácil acesso à população, por serem de “beira de estrada”. A comunidade conta com o apoio social da Fundação Xuxa Meneghel, que se configura como um grande expoente do trabalho assistencial local⁴ com quase 500 alunos, que a frequentam fora do horário escolar.

Entende-se que essa conjuntura, que faz de Pedra de Guaratiba um dos piores IDHs (Índice de Desenvolvimento Humano) do município do Rio de Janeiro, contribuiu para o surgimento do movimento *hip hop* no bairro, que tem como objetivos principais expressar seus anseios, revoltas e reflexões sobre as desigualdades sociais⁵. Com quatro jovens atores sociais na liderança, cerca de oitenta membros e o *breakdance* como atividade principal, o Instinto Corporativo (nome fictício) é o maior grupo de *hip hop* em número de mulheres do município, cinquenta e quatro.

O movimento foi criado em 1998 por dois líderes de galeras, com uma formação inicial de quatro homens, residentes em Pedra de Guaratiba. Em 2000, por motivos práticos, o grupo começou a agregar mulheres a sua formação. Seus integrantes queriam participar de competições de duplas, chamadas de Batalhas *Bonnie & Clyde*, um homem e uma mulher dançando juntos. Como não tinham meninas no grupo, começaram a estimular a entrada de mulheres nas oficinas que ofereciam no bairro. E hoje elas determinam uma predominância.

O grupo tem características singulares. Sem sede própria, propõe-se a expandir o movimento em espaços comunitários do bairro, preparando multiplicadores do *break*. Não está filiado a nenhuma associação de *hip hop* e é visto como foco de resistência à mídia, que utiliza o *hip hop* como marca de consumo. Outra característica marcante é a

⁴ A Fundação atende os alunos no contra turno escolar. Oferece oficina de dança, artes, aulas de inglês, informática, música e várias modalidades esportivas.

⁵ As letras das músicas oferecem evidência do que aqui se afirma: “Rola, rola, rola. Por favor, não me embola. Meu rap é redondo. E não tem nada a ver com bola. Mantendo meu estilo. Sem muita apologia. A conscientização aqui é sobre o dia-a-dia. Falando agora amigo. Fique bem ligado. Lamentação é pra pobre desavisado. Então, irmão não fique calado. Exija seus direitos e diga não ao preconceito. E escute a melodia. Atitude, educação, trabalho, o som da preferência”.

não-distinção de etnia, raça ou gênero, tendo um número expressivo de jovens mulheres praticantes do *break*. Nas oficinas de dança, que acontecem em uma Escola Municipal e na Fundação Xuxa Meneghel, essas jovens aprendem os mesmos movimentos ensinados para os rapazes, o *break* genuíno. Todos aprendem juntos sem separação no espaço, e às jovens não cabe, nem é permitido, fazer cenário para rapazes habilidosos, e sim dançar da mesma maneira que os jovens, seja junto com eles ou sozinhas.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada seguiu a nova proposta de Análise do Discurso do Sujeito Coletivo que parte do estudo de Lefevre, Lefevre e Marques (2007) e tem como caráter original operar um “triálogo” entre o discurso dos sujeitos individuais, sujeito coletivo e etnografia, com o objetivo de provocar maior densidade nas idéias em que há consenso e maior nitidez nas discordâncias. Contextualizada no princípio da complexidade, em que o todo não é a soma das partes, mas a inter-relação destas no interior de um sistema e com o ambiente, esta metodologia dá importância às relações entre discurso e meta-discurso, descrição e interpretação.

Primeiro se iniciou a etnografia, que consistiu na observação sistemática da oficina de *break* oferecida na maior Escola Municipal do bairro duas vezes por semana. Após dois meses, começou-se também a observação da oficina de *break* que acontece na Fundação Xuxa Meneghel duas vezes na semana e de outras atividades diárias do grupo. Três meses após o início da etnografia, foi possível identificar quatro informantes de elite para proceder às entrevistas individuais. Selecionaram-se dois jovens homens pelo critério da liderança no grupo e duas jovens mulheres pelo critério da experiência no *breakdance*.

Após, se seguiu a produção de uma síntese de períodos curtos a partir dessas entrevistas. O procedimento seguinte foi a organização de um grupo focal com seis informantes, os quatro de elite mais um homem e uma mulher com dois anos de prática do *break*. Um período da síntese interpretativa foi lido para provocar a opinião do grupo sobre a questão; esgotada a discussão, o entrevistador introduziu outro período para nova discussão, até toda a síntese ser discutida.

Realizou-se uma edição dos trechos em que os membros do grupo focal produziram informação relevante para os efeitos do projeto. Para essa edição, se suprimiram as partes que não continham informação importante e que foram produzidas para conduzir o fluxo das idéias. Contaram-se aí: repetições, falsos começos, recomeços, gaguejos, hesitações, alongamentos. As falas foram agrupadas sem definição dos entrevistados, uma vez que se trata do discurso do sujeito coletivo.

Uma síntese dos dados encontrados foi produzida, para posterior interpretação dos resultados em relação ao tema. À análise dos dados somaram-se as observações colhidas através da etnografia durante seis meses.

INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A análise da construção da autoidentidade das jovens dançarinas partiu de quatro categorias: o eu reflexivo, o trinômio confiança/segurança/risco, as relações puras de amizade e a escolha do *hip hop* como um estilo de vida.

A) O eu reflexivo

A alta modernidade traz uma nova estruturação aos referenciais de uma sociedade ou comunidade e à sua tradição, introduzindo organizações maiores e mais

impessoais. Esses ambientes modernos também provocam alterações na constituição do eu, que, para Giddens (2002), “tem que ser explorado e constituído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social” (p. 37).

O eu passa a ser visto como um projeto reflexivo em que a construção da autoidentidade depende das ações reflexivas rotineiras em que o indivíduo se envolve e que deve reformular e sustentar diariamente. A autoidentidade requer uma consciência relativa das ações individuais para garantir o andamento das narrativas pessoais, da sua biografia. Nesse sentido, uma autoidentidade estável, nos termos de Giddens, dá à pessoa “uma sensação de continuidade biográfica que é capaz de captar reflexivamente e, em maior ou menor grau, comunicar a outras pessoas” (2002, p.55).

A predominante participação feminina no movimento *hip hop* de Pedra de Guaratiba evidencia a produção de sujeitos reflexivos. Afinal, em um movimento de hegemonia masculina, um grupo de jovens mulheres constrói sua própria história com a aceitação dos membros do sexo masculino, como se pode observar no consenso do discurso do sujeito coletivo:

Eu acho maneiro a diversidade, acho que enriquece o *break*, a participação das mulheres enriquece o *break*, só vem somar, dá aquele toque feminino onde só tem homem. Mas enriquece não pela forma da mulher aparecer, mas pela forma dela dançar igual aos homens, pela atitude da mulher que é legal, porque poucas mulheres têm essa atitude, muitas achavam que é coisa de homem, devido à força.

A atitude feminina em dançar *break* mostra o eu autêntico ligado à formação da integridade pessoal das mulheres dançarinas como ponto de referência para a estruturação de sujeitos capazes de construir e reconstruir suas histórias. Analogamente, a atividade corporal da dança demonstra que a reflexividade do eu se estende ao corpo, parte de um sistema de ação, de modo que “experimentar o corpo é uma maneira de tornar coerente o eu como um todo integrado, uma maneira de o indivíduo dizer ‘é aqui que vivo’” (GIDDENS, 2002, p.76). Dessa forma, as atitudes e gestos diários das jovens mulheres na execução do *breakdance* se refletem nas representações que o grupo tem a respeito das dançarinas caracterizadas, como guerreiras, sensíveis e detalhistas, o que se expressa no discurso de sujeito coletivo: “Não é perfeito, mas digo que é no sentido de que pô, a mulher quer fazer sempre certinho, aquela coisa de fazer bem feito, o detalhe. Também de ter espírito de homem pra dançar”.

Porém, o processo de construção do projeto reflexivo do eu também depende das experiências de segurança, confiança, risco e perigo vivenciadas pelo indivíduo nas suas atividades diárias desde a primeira infância. Como o indivíduo lida com essas experiências e as incorpora a sua consciência influenciará a constituição da sua autoidentidade.

B) A confiança, a segurança e o risco na autoidentidade

As atividades diárias são monitoradas reflexivamente pelos sujeitos, que apresentam como características básicas de suas ações a consciência reflexiva, responsável pelas interpretações discursivas das ações e comportamentos humanos, e a consciência prática, responsável pela concentração nas tarefas cotidianas. Essas formas de consciência ancoram cognitivamente e emocionalmente a segurança ontológica

responsável pelo sentido de continuidade e ordem nos eventos sejam eles de percepção imediata ou não. Giddens define a segurança ontológica como

a crença que a maioria dos seres humanos têm na continuidade de sua auto-identidade e na constância dos ambientes de ação social e material circundantes. (...) Tem a ver com “ser” ou, nos termos da fenomenologia, “ser-no-mundo”. Mas trata-se de um fenômeno emocional ao invés de cognitivo, e está enraizado no inconsciente (1991, p.95).

Todo sujeito desenvolve um referencial de segurança ontológica fundamentado em várias atividades sociais, que envolvem situações de perigo, de risco, de medo e de ansiedade. Essas situações aparecem como naturais para o desenvolvimento da confiança básica, fundamental à elaboração da auto-identidade. A confiança básica, ou confiança em si próprio, define-se como

um dispositivo de triagem em relação a riscos e perigos que cercam a ação e a interação. É o principal suporte emocional de uma carapaça defensiva ou casulo protetor que todos os indivíduos normais carregam como meio de prosseguir com os assuntos cotidianos (GIDDENS, 2002, p.43).

A confiança básica se une à segurança ontológica para organizar de maneira cognitiva as experiências do eu em relação mundo de pessoas e objetos. Ser capaz de se juntar a outras pessoas em igualdade para atuar no processo de produção/reprodução das relações e ações sociais é ser capaz de estabelecer um monitoramento contínuo e reflexivo do eu de maneira positiva.

A confiança no mundo e nos outros não é espontânea; ela é criada socialmente, tendo como pano de fundo o dinamismo das instituições modernas, e seu desenvolvimento está ligado à formação do senso interno de confiança, a confiança básica. Tal fator se define como

a crença na credibilidade de uma pessoa ou sistema, tendo em vista um dado conjunto de resultados ou eventos, em que essa crença expressa uma fé na probidade ou amor de um outro, ou na correção de princípios abstratos (conhecimento técnico) (GIDDENS, 1991, p.41).

As jovens dançarinas estabelecem laços de confiança com os membros do grupo, definido por elas como acolhedor e incentivador. Esse acolhimento, que não é percebido em outros grupos de *hip hop*, estimula a entrada e permanência das mulheres no movimento graças ao estabelecimento da confiança nos outros e da confiança básica, como se observa no discurso do sujeito coletivo: “Não, em todos tem aceitação sim. Só que o Instinto Corporativo, ele é acolhedor. Mas, de uma forma geral é difícil a gente ver isso. Aqui a gente é mais incentivada”.

No monitoramento reflexivo, as experiências de ansiedade afetam a auto-identidade, uma vez que estão intimamente ligadas à confiança. A vergonha, que é a ansiedade adequada à narrativa do eu, “pode ameaçar ou destruir a confiança” (GIDDENS, 2002, p.66), uma vez que está relacionada à integridade do sujeito;

contudo, também pode promover a autoestima, sua correlata. É o que se observa na intimidação que as dançarinas promovem nos novatos, o que para o sujeito coletivo é motivador, afinal

não chegam a ir embora, vão chegar perto das meninas e pensar assim, pô cara, eu vou ficar aqui até eu aprender e chegar no mesmo nível das meninas que ficam dançando. E eu ainda vou aprender a coreografia delas. Elas são o espelho principalmente das meninas.

Assumir o controle de nossas próprias vidas envolve riscos que se referem às futuras adversidades, ao mesmo tempo em que gera entusiasmo e aventura. Em *Mundo em descontrole*, Giddens (1999) define dois tipos de risco: o externo e o fabricado. O risco externo vem das fixidades da tradição e da natureza. O risco fabricado é criado pelo impacto do nosso crescente conhecimento sobre o mundo. O equilíbrio entre o risco e a oportunidade é fundamental na modernidade e na construção da autoidentidade, pois promove o desenvolvimento da confiança.

Risco e perigo não são a mesma coisa. O risco pressupõe o perigo, que é uma ameaça aos resultados que se deseja alcançar. O risco é consciente dessa ameaça e se entrelaça à confiança para minimizar os perigos provenientes das atividades humanas. Os ambientes institucionalizados de risco e as atividades mais individualizadas de risco tornam possível a exibição da habilidade, das capacidades e da audácia. Para Giddens,

o cultivo do risco representa um experimento com a confiança (no sentido da confiança básica) que conseqüentemente tem implicações para a auto-identidade do indivíduo... A coragem é demonstrada no risco cultivado precisamente como uma qualidade que é posta em julgamento – o indivíduo se submete a um teste de integridade (...) e segue em frente apesar de tudo, mesmo não sendo obrigado a fazê-lo. (2002, p.125).

O maior risco que as jovens dançarinas enfrentam diz respeito à participação em uma atividade de características masculinas, uma vez que a execução dos movimentos acrobáticos exige muita força e vigor físico. A pouca força é treinada e equilibrada pela melhor técnica, o que garante a visibilidade feminina. Tal prática corrobora o discurso de Giddens, pois as meninas se submetem a rigorosos testes físicos para ganharem confiança frente ao grupo, como se observa na fala do sujeito coletivo:

Tudo tem uma técnica, mas até você pegar essa técnica você tem que ter força. E é nisso que as meninas têm dificuldade. Vai fazer flexão, vai fazer abdominal, essas coisas todas igual aos homens. Se facilitam tudo pra mulher, aí acaba que ela fica realmente na minoria né. A gente bota pra fazer. A gente tem um lema né, primeiro nós temos que experimentar o fel para depois saborear o mel. Aí depois se aprenderem a técnica com os macetes as mulheres também conseguem.

Viver na cultura do risco não significa maior insegurança na vida cotidiana, e sim mais ansiedades ocasionadas pelo conhecimento do risco e da sua intensidade. O

equilíbrio entre o risco e a segurança gera confiança no grupo em relação às mulheres e à sua forma de dançar, conforme se pode constatar no discurso do sujeito coletivo:

Primeiro as mulheres vieram pra incentivar, na época de tietes e tudo, depois vieram pra somar. A gente é muito certa nas coisas que a gente faz né, quando é coreografia, a gente acaba passando segurança porque, sabe que é uma pessoa que não vai errar.

Nessa conjuntura, a vida passa a se relacionar acima de tudo com os projetos e planos individuais e, com isso, passa a ser internamente referida. Os referenciais centrais se colocam a partir de dentro, em termos de como o indivíduo constrói e reconstrói a história da sua vida. Os laços de confiança são refeitos e se deslocam dos laços de parentesco para relações com pessoas que podem ser referenciais do ordenamento reflexivo do eu.

O projeto reflexivo do eu se movimenta na base de um empobrecimento moral, o que para alguns teóricos, como Sennett e Lasch (*apud* Giddens, 2002), representa um encolhimento da autoidentidade como forma de defesa. Porém, para Giddens, “os ambientes urbanos modernos oferecem uma diversidade de oportunidades de os indivíduos procurarem outros com interesses semelhantes e com eles formarem associações (...)” (2002, p.162), o que se evidencia no movimento *hip hop*. O pertencimento a um grupo cujos membros têm objetivos e ideais semelhantes com relação ao estar no mundo eleva o nível de confiança e segurança, o que gera um aumento do nível de enfrentamento do risco consciente. Esses fatores influenciam a construção de uma identidade reflexiva.

As mudanças na constituição do eu trazidas pelos novos contornos da alta modernidade geram algumas consequências para as atividades cotidianas: a primazia dos estilos de vida, o aumento do vínculo entre oportunidades e estilos de vida, a pluralização dos mundos possíveis de se viver, a influência da mídia nas escolhas, a necessidade de um planejamento de vida e a transformação da intimidade.

C) A relação pura e o sujeito reflexivo

As novas características das atividades sociais transformam os laços de parentesco, de amizade e de amor. Estes deixam de ser baseados em ligações consanguíneas e de tradição para se apoiarem no aumento dos mecanismos de confiança e da reflexividade do eu. Passam a ser re-encaixados sobre a base da lealdade, do afeto pessoal e da autenticidade.

Esses novos tipos de relacionamentos a que Giddens chama de “relação pura” se definem por uma relação em que as pessoas se envolvem pelo que uma pode oferecer à outra e só se mantêm enquanto ambas as partes extraírem satisfação para si. Apresenta-se como fundamental nessa relação: entendimento das peculiaridades do outro, liberdade de escolha, equilíbrio e mutualidade entre as partes, comprometimento, negociação, compartilhamento de vontades e sentimentos, franqueza e confiança adequada, compreensão das individualidades, satisfação pessoal, aceitação de mudanças, autopreservação e soluções conjuntas para os problemas.

No relacionamento puro, segundo Giddens (1993), a confiança não tem apoios externos e deve ser desenvolvida, tendo-se como base a intimidade. Isso não significa ser dominado pelo outro, mas renunciar ao controle e conhecer as características da alteridade, ao mesmo tempo em que se mostram ao outro suas próprias características,

com abertura para o diálogo. A relação pura também parte da autocompreensão contínua como meio de estabelecer um laço duradouro.

Todas essas condições sobre as quais a relação pura se estabelece contribuem para ela se tornar uma esfera favorável para a construção do projeto reflexivo do eu. A relação de intimidade entre amigos muito próximos que dividem sentimentos e satisfações, importante para a confiança reflexivamente construída, pode ser observada com todas as suas características no discurso do grupo estudado:

As tuas meninas tão, caraca! É engraçado que a maioria das pessoas falem assim. Tipo eu frisei e acertei o *freeze*, é como se o Bruno tivesse frisado e ele acertasse, a euforia é tão grande que parece que todo mundo acertou o *freeze*, entendeu? Aí todo mundo comemora, como se o grupo fosse um só. Como se todo mundo tivesse fazendo o *freeze*.

A relação entre os membros do grupo se configura sem distinção de espaços, o que demonstra cumplicidade e compartilhamento fundamentais para o estabelecimento da intimidade de uma maneira pura, como se percebe na fala do sujeito coletivo:

É uma coisa que eu aprendi, não sei se foi Bruno ou Marcos que passou isso pra mim, que eu falava assim, “Bruno deixa um espaço aí pra gente, pras garotas treinarem aqui”. Aí ele falava assim, “você não tem que treinar sozinha não, vocês têm que treinar é junto dos garotos, o grupo tá aqui, vocês têm que treinar é aqui, nunca teve essa divisão, deixa um espaço lá pras garotas treinarem e vocês treinam aqui, não?”.

A relação pura é buscada pelo que pode trazer para as pessoas envolvidas e a presença das mulheres no grupo traz visibilidade tanto às meninas que dançam quanto aos rapazes que ensinam, como se pode observar no discurso do grupo:

Aí chega Marcos e fala, tá vendo, tá vendo, eu que ensinei, cara. Na moral. O Bruno fica aí: fui eu que ensinei, tá vendo a passada aí, cara! É toda minha. Algumas pessoas vêm e falam pô, caraca aí, as tuas garotas tão esculachando aí, cara!

O relacionamento é reflexivamente organizado, tem como núcleo central o compromisso com o movimento *hip hop* e contribui para o desenvolvimento da autoidentidade das jovens dançarinas, uma vez que

o indivíduo não só “reconhece o outro” e vê afirmada sua auto-identidade nas respostas desse outro. Além disso, como decorrer dos pontos precedentes, a auto-identidade é negociada por processos associados de auto-exploração e de desenvolvimento da intimidade com o outro. Tais processos ajudam a criar “histórias partilhadas” de uma espécie que tem um potencial de ligação maior do que as que caracterizam os indivíduos que partilham experiências em virtude de uma posição social comum (...) (GIDDENS, 2002, p.94).

Assim, a autoidentidade se constitui a partir de diversos mecanismos já listados, como: segurança ontológica, confiança básica, riscos, ansiedades, relações puras, reflexividade, desencaixes/re-encaixes e a globalização. Ademais, outro mecanismo que afeta a construção da identidade reflexiva é a escolha de estilos de vida, a ser analisada na seção seguinte.

D) O estilo de vida nos contornos da alta modernidade

A vida na alta modernidade se depara com uma variedade de opções e oportunidades. Consequentemente, há a inevitável demanda da escolha de estilos de vida. Este, segundo Giddens (2002), é um conjunto de práticas que uma pessoa seleciona para si porque elas materializam a narrativa da sua autoidentidade, além de satisfazer suas necessidades. São atividades diárias incorporadas ao cotidiano que podem sofrer mudanças a partir de alterações na autoidentidade, como o modo de se vestir, de falar, de agir e os lugares aonde ir. Dizem respeito ao modo de ser, de estar no mundo, que nos contornos da alta modernidade está sempre em um processo de se fazer e se refazer.

As jovens dançarinas de *breakdance* expressam em ações verbais e não-verbais a escolha que fizeram ao adotar o *hip hop* como estilo de vida, como se percebe no discurso do sujeito coletivo:

É verdade, em tudo a gente vê *hip hop*, é incrível. Até uma música que não tem nada a ver você bota um estilo nela pra você dançar. Tu vai comprar uma sandália, entra na loja, não sandália não, tira isso daqui, não gostei disso não, não vai dar pra dançar. Vê a calça, a calça eu quero é boa pra dançar. Vai comprar um tênis, aí tu vê se além dele ser colado, se ele é costurado, pra ver se agüenta o tranco. Já virou um estilo de vida.

Porém, as jovens mostram que essa escolha é reflexiva, pois não abrem mão da sua feminilidade ao se vestir, se pentear e maquiar, conforme observado em etnografia. Os estudos de Matsunaga (2006), Lima (2005) e Magalhães (2002) analisam a preferência das mulheres cantoras de *rap* em adotar um estilo mais masculino de se vestir, pois percebem que ele facilita a entrada e permanência no universo *hip hop*:

Pensamos que este estilo “masculinizado” no jeito de vestir contribua na inserção do movimento e reforce as características que para os *rappers* são valorizadas, como a agressividade. Características estas que sempre estiveram relacionadas com a construção social do homem, e não da mulher (MATSUNAGA, 2006, p.104-105)

As mulheres de Pedra de Guaratiba fogem desse padrão e adotam um estilo mais feminino de ser, com calças justas de *jeans* com *lycra*, blusas coladas ao corpo e adereços que vão dos colares aos brincos. Os cabelos são na maioria longos e sempre estão enfeitados com muitas tranças ou rabos de cavalo. O rosto está sempre maquiado com sombra, lápis de olhos, batom e *glitter*. O jeito reflexivo de ser das jovens, que é fundamental na construção da autoidentidade, é reforçado pelo incentivo masculino dos membros do grupo, representado na fala a seguir, colhida durante a pesquisa: “Por mais

agressiva que tenha que dançar pra ficar parecendo com atitude, não pode perder a feminilidade entendeu? Sempre entra aquele toque feminino, mais feminino.”

O que leva as jovens mulheres a escolher o *hip hop* como estilo de vida? Tal indagação encontra resposta, nos termos de Giddens, em um somatório de fatores: a visibilidade que a mídia dá ao *hip hop* como o modelo juvenil de vida na periferia, as circunstâncias socioeconômicas locais, o caráter gregário do movimento e o processo de destraditionalização por que passa a comunidade local. Para o autor, essa escolha não é privilégio dos economicamente mais ricos:

Mas até os menos privilegiados vivem hoje em situações permeadas pelos componentes institucionais da modernidade. (...) em algumas situações de pobreza, a influência da tradição talvez se tenha desintegrado mais completamente. Em conseqüência, a criação construtiva do estilo de vida pode tornar-se um traço característico particular de tais situações. Os hábitos do estilo de vida são construídos pelas resistências da vida no gueto e também pela elaboração direta de estilos culturais e modos de atividades distintos. (GIDDENS, 2002, p.84)

O discurso do sujeito coletivo evidencia como esses fatores podem influenciar a escolha pelo *hip hop*, mas também mostra que a permanência no movimento está relacionada à identificação das jovens com o estilo do grupo, com o “estilo *hip hop* de ser”:

Por causa do hip-hop mídia. Pensa que é hip-hop da moda. Quando chega lá não tem nada legal, rala igual a uma desgraçada. Aí quando começa a conhecer outras coisas esquece o hip-hop, deixa pra lá entendeu, não leva assim, como a gente leva um estilo de vida entendeu. A diferença também é isso né, quando entra no sangue, você nunca para, você sempre dá um tempo, mas vai tá sempre dançando.

A participação no movimento *hip hop* contribui na construção da autoidentidade das jovens praticantes do *breakdance*. A sua escolha como estilo de vida leva a práticas cotidianas que adotam o jeito de pensar e agir do grupo. Além disso, as jovens experimentam situações de reflexividade nos momentos de risco em que tentam igualar sua execução dos movimentos acrobáticos aos dos rapazes e quando racham com homens, nas eventuais batalhas com outros grupos de *hip hop*. Somam-se a essas experiências os laços de amizade pura com os membros do grupo, sejam rapazes ou moças, e a confiança em si e nos outros. Todos esses fatores mostram que, apesar de o movimento *hip hop* em um contexto geral ser um movimento de hegemonia masculina, mulheres podem nele entrar, permanecer, constituir predominância e assumir uma identidade reflexiva, de modo a serem capazes de determinar como vão conduzir suas próprias vidas.

CONCLUSÕES

A pesquisa confirma os motivos da predominância das mulheres que dançam pelo prazer e a superação da força com o uso da técnica. Os motivos para a inserção são o acolhimento do grupo e o gosto pela dança. A motivação a permanência no *break* se dá pelo incentivo dos líderes do movimento, que não estimulam a disputa de gênero nem de habilidade, uma vez que a predominância feminina é o diferencial do grupo, garantindo-lhe visibilidade no cenário *hip hop* carioca. O acolhimento e o incentivo favorecem a autocrítica feminina na execução do *break* e mostram o orgulho que o movimento perfeito das dançarinas provoca nos líderes.

Evidenciam-se alguns aspectos importantes na construção da autoidentidade das dançarinas: a presença de laços de confiança, expressos nas ações de incentivo à participação feminina na dança, estimula o desenvolvimento da segurança nas jovens. Além disso, o risco da discriminação pelo grupo, ou por outros grupos de hegemonia masculina, e a dificuldade na execução dos movimentos vigorosos e acrobáticos aliam-se a coragem e engajamento, promovendo um equilíbrio entre oportunidade e risco. Esses fatores, nos termos de Giddens, permitem às jovens construir reflexivamente uma forma de estar no mundo e contribuem para a valorização da coletividade. A partir de escolhas, elas estabelecem um convívio que ilustra um caso peculiar de pedagogia de gênero, em que homens e mulheres se promovem de maneira solidária.

REFERÊNCIAS

- GIDDENS, ANTHONY. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. As conseqüências da modernidade. São Paulo: UNESP, 1991.
- HERSCHMANN, MICAEL. O funk e o hip hop invadem a cena. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Censo demográfico 2000. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.
- LEFEVRE, FERNANDO, LEFEVRE, ANA MARIA CAVALCANTI e MARQUES, MARIA CRISTINA da COSTA. Discurso do sujeito coletivo, complexidade e auto-organização. Revista Ciência e Saúde Coletiva. v. 6, p.166, 2007.
- LIMA, MARIANA SEMIÃO DE. Rap do batom: família, educação e gênero no universo rap paulista. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, SP: 2005.
- MAGALHÃES, ELISABETE FREIRE. Rappers: artistas de um mundo que não existe, um estudo psicossocial de identidade a partir de depoimentos. Dissertação de Mestrado, USP, SP: 2002.
- MATSUNAGA, PRISCILA SAEMI. Mulheres no hip hop: identidades e representações. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, SP: 2006.
- RECKZIEGEL, ANA CECÍLIA DE CARVALHO. Dança de Rua: lazer e cultura jovem na restinga. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- WELLER, WIVIAN. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. Rev. Estudos Feministas, v. 13, n. 1. Florianópolis, jan/abr, 2005.

Ana Paula Alves
R. Cel. Eurico de Souza Gomes Filho, 187
Barra da Tijuca
Rio de Janeiro - RJ
alvespnana@hotmail.com
Recurso Tecnológico: datashow

